

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA



Do It Together Again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras na cena independente portuguesa

Ana Sofia da Silva Oliveira

Doutoramento em Estudos Urbanos

Orientadores:

Doutora Paula Guerra, Professora Auxiliar,
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Doutor Pedro Costa, Professor Associado,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Nick Crossley, Professor Associado,
Escola de Ciências Sociais - Universidade de Manchester

dezembro, 2020

Do It Together Again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras na cena independente portuguesa

Ana Sofia da Silva Oliveira

Doutoramento em Estudos Urbanos

Orientadores:

Doutora Paula Guerra, Professora Auxiliar,
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Doutor Pedro Costa, Professor Associado,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Nick Crossley, Professor Associado,
Escola de Ciências Sociais - Universidade de Manchester

dezembro, 2020

Do It Together Again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras na cena independente portuguesa

Ana Sofia da Silva Oliveira

Doutoramento em Estudos Urbanos

Júri:

Doutora Teresa Madeira da Silva, Professora Associada do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa (Presidente)

Doutor Carles Feixa Pàmols, Professor Catedrático da Universidade Pompeu Fabra, Barcelona

Doutora Paula Abreu, Professora Auxiliar da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Doutor José Machado Pais, Investigador Coordenador do ICS - Universidade de Lisboa

Doutor Luís Baptista, Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutor Pedro Costa, Professor Associado do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutora Paula Guerra, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

dezembro, 2020



Ciência, Tecnologia
e Ensino Superior



A todos os trabalhadores das artes e da cultura.

Agradecimentos

Esta tese de doutoramento é resultado de um longo caminho de aprendizagens e de partilhas, para o qual foi imprescindível o precioso apoio de várias pessoas e entidades, a quem os meus agradecimentos não se esgotam nestas linhas.

Antes de mais, quero expressar a todos aqueles que entrevistei no âmbito desta investigação a minha mais profunda gratidão pelos seus contributos e pela disponibilidade que manifestaram, dispondo do seu tempo para responder às minhas questões, partilhando informação, mas sobretudo as suas vivências. Foram, sem qualquer dúvida, essenciais à realização deste trabalho.

Transmito também o meu reconhecimento à Fundação para a Ciência e Tecnologia. O percurso de investigação que conduziu a esta tese de doutoramento não teria sido possível sem o precioso apoio financeiro de que pude beneficiar durante quatro anos, através da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/101849/2014. Que o meu exemplo possa ilustrar que as verbas destinadas ao investimento na investigação científica jamais serão excessivas.

O meu muito obrigada à minha orientadora, Paula Guerra, pela inspiração, pelas aprendizagens e pelo diálogo contínuo a que devo muita da motivação e perseverança para prosseguir este trabalho, levando-o a bom porto, sobretudo quando as dúvidas e as hesitações pareciam toldar-me o pensamento e a escrita. Tem sido um imenso prazer partilhar com ela um percurso de consolidação de uma linha de investigação e de todo um argumentário em torno da importância de estudar a cultura e, em especial, a música.

Agradeço, igualmente, ao meu coorientador, Pedro Costa, pelas aprendizagens, discussões e reflexões proporcionadas, especialmente em torno da territorialização das dinâmicas culturais e criativas e o seu cruzamento com a definição de políticas públicas à escala urbana. A ele agradeço também a preciosa aproximação ao contexto histórico e sociocultural de territórios periféricos da Área Metropolitana de Lisboa, como é o caso do Barreiro.

Já ao meu coorientador, Nick Crossley, reservo uma palavra de profundo agradecimento por me ter acolhido durante a minha estadia em Manchester, partilhando comigo o seu vasto conhecimento em termos da *Social Network Analysis* e suas aplicações ao estudo da música, mas também facilitando a minha aproximação à cena de música independente local.

Os três acompanharam-me ao longo deste percurso, reforçando a minha motivação a cada conversa, a cada reunião de trabalho. Desafiaram-me, levantando questões e sugerindo caminhos possíveis, deixando-me a liberdade de explorar e de fazer escolhas.

Em termos de organizações, não posso deixar de expressar a minha gratidão ao Iscte – Instituto Universitário de Lisboa e à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

e, em especial, ao Programa Doutoral em Estudos Urbanos e àqueles que foram meus professores e colegas no âmbito do mesmo. De entre estes últimos, um especial obrigada à Ana Catarina e à Vera, com quem tenho mantido um contacto mais próximo ao longo destes últimos anos.

Ainda a este nível, agradeço igualmente ao Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET), que me proporcionou experiências de aprendizagem e o contacto com outros investigadores, nomeadamente através da cedência de um local de trabalho, partilhado com outros bolsiros de investigação. Desta partilha surgiram ideias, pistas de investigação a explorar, discussões científicas e oportunidades de colaboração no âmbito da organização de eventos científicos e da realização de projetos. Surgiram também gargalhadas e palavras de incentivo e de motivação. Por estas razões, partindo daquele que pode parecer um aspeto pouco relevante – a partilha de um espaço de trabalho com outros investigadores e as possibilidades daí advindas – reforcei a convicção de que a academia é um espaço de intercâmbio, camaradagem e entreajuda. Obrigada, por isso, ao António, ao Bruno, ao Gonçalo, à Joana, ao João, ao José, à Lídia, ao Manel, à Marina, ao Rodrigo, ao Sebastião, à Sofia e à Stefania, companheiros de investigação. Obrigada também ao Bruno Vasconcelos, pelo valioso apoio na compreensão das questões relativas aos direitos de autor e aos direitos conexos.

Num foro mais pessoal, começo por expressar a mais sentida e sincera gratidão à Ângela, à Teresa e aos demais companheiros de um outro caminho que percorri (e continuarei a percorrer, porque afinal é sempre um *work in progress*) em paralelo ao percurso de investigação que conduziu à dissertação que agora leem, e que foi de sobremaneira importante para este último e para o meu trajeto enquanto ser humano.

Por fim, os meus últimos, e particularmente especiais, agradecimentos vão para a minha família (a de sangue e a de coração) e para os meus amigos, que estiveram e estão sempre presentes, nos bons e nos maus momentos, e que são o meu porto de abrigo. Sinto-me feliz por saber que o seu número é, certamente, pouco compatível com as restrições deste contexto. Por isso, e por sabê-los conscientes da importância que tiveram ao longo deste trajeto e, sobretudo, do papel que desempenham na minha vida, dispensar-me-ei do exercício de os nomear. Faço, porém, duas exceções.

A primeira para agradecer aos meus pais, pelo amor incondicional, pelo apoio constante e pelas lutas que travaram para eu pudesse seguir um caminho que eles não tiveram a oportunidade de trilhar.

A segunda para agradecer ao Tiago, pela troca de ideias, pelas palavras e gestos de incentivo e de motivação sempre presentes, e até renovados, a cada dia deste longo percurso. Mas, acima de tudo, por ser quem é e por caminhar comigo.

Resumo

Esta dissertação inscreve-se no âmbito dos estudos urbanos, da sociologia das artes e da cultura, propondo uma leitura renovada da criação musical e do seu enraizamento territorial nas áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto. É nosso principal objetivo a compreensão da construção de carreiras na música independente, *no* e *para* o espaço urbano. Adotando uma metodologia essencialmente qualitativa e assente na articulação de técnicas de recolha e análise da informação diferenciadas, problematizamos esta construção no Portugal contemporâneo partindo de três dimensões analíticas. Em primeiro lugar, centrando-nos nos músicos e outros atores do meio musical, nos seus trajetos profissionais, nas estratégias convocadas para os construir e gerir e nas suas condições de trabalho. A este nível, mostramos que uma carreira na música independente pressupõe a combinação de estratégias e fontes de rendimento várias, estando fortemente alicerçada num exercício de multiplicação e desdobramento de papéis assumidos na esfera musical, de ocupações e atividades profissionais, de projetos e de formas de estar na música e em lógicas de ação assentes no *do-it-yourself*. Em segundo lugar, e partindo de uma abordagem relacional da música, consideramos as redes que compõem o mundo da música independente e os posicionamentos assumidos pelos seus diferentes intervenientes. Verificamos que o trabalho em rede e o estabelecimento de relações, sobretudo com atores que atuam como *gatekeepers*, são reconhecidos e mobilizados enquanto ferramentas cruciais para a construção e consolidação de carreiras na música independente, sendo comuns as práticas de colaboração e o estabelecimento de relações com os atores reconhecidos como mais importantes e influentes. Por fim, procuramos mostrar como estas carreiras estão ancoradas nos territórios nos quais se consubstanciam, evidenciando a importância da vivência da cidade e das cenas musicais locais para a entrada no meio musical e para os trajetos de profissionalização na música. Ao mesmo tempo, e ainda que estes possam ser politicamente reconhecidos como importantes ferramentas de *marketing* urbano, são poucos os casos em que os diversos atores do mundo da música independente se sentem verdadeiramente envolvidos na definição de políticas culturais locais. De referir ainda que um dos resultados desta investigação é a criação do podcast *Corda Bamba*, em torno das condições de trabalho e do dia-a-dia dos artistas em Portugal.

Palavras-chave: carreiras musicais, *do-it-yourself*, música independente, redes, cenas musicais, políticas culturais locais.

Abstract

This dissertation is developed in the context of urban studies, sociology of arts and culture, proposing a renewed reading of musical creation and its territorial rooting in the metropolitan areas of Lisbon and Porto. Our main objective is to understand the construction of careers in independent music, *in* and *for* urban space. Adopting an essentially qualitative methodology and based on the articulation of different techniques of information gathering and analysis, we problematize this construction in contemporary Portugal based on three analytical dimensions. In the first place, focusing on musicians and other actors of the musical environment, their professional careers, the strategies called upon to build and manage them and their working conditions. At this level, we show that a career in independent music implies the combination of several strategies and sources of income, being strongly based on an exercise of multiplication and unfolding of roles assumed in the musical sphere, occupations and professional activities, projects and ways of being in music and in logics of action based on do-it-yourself. Secondly, and taking a relational approach to music, we consider the networks that compose the world of independent music and the positions taken by its different actors. We verify that networking and the establishment of relationships, especially with actors who act as gatekeepers, are recognized and mobilized as crucial tools for the construction and consolidation of careers in independent music, being common practices of collaboration and the establishment of relationships with actors recognized as more important and influential. Finally, we try to show how these careers are anchored in the territories in which they are materialized, highlighting the importance of the city's experience and the local musical scenes for the entrance in the musical environment and for the professionalization paths in music. At the same time, and although these can be politically recognized as important urban marketing tools, there are few cases in which the various actors of the independent music world feel truly involved in the definition of local cultural policies. It should also be noted that one of the results of this research is the creation of the podcast *Corda Bamba*, about the working conditions and daily life of artists in Portugal.

Keywords: music careers, do-it-yourself, independent music, networks, music scenes, local cultural policies.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	7
Índice	9
Índice de quadros	13
Índice de figuras	15
Glossário de siglas e acrónimos.....	17
Introdução: os primeiros acordes de uma banda sonora	19
No início era a música	19
Definição de um repertório: objeto de estudo e modelo analítico	20
Ritmos e batidas de uma investigação: objetivos	23
Uma <i>tour</i> metodológica	25
Alinhamento	27
Capítulo 1. Independente de quê, de quem? A clarificação do objeto de estudo.....	31
1.1. Introdução	31
1.2. Uma viagem diacrónica pelo conceito de independência	31
1.3. Sinopse	64
Capítulo 2. Carreiras artísticas e criativas: uma visão panorâmica	67
2.1. Introdução	67
2.2. Formas de organização do trabalho.....	68
2.3. Estratégias de construção e manutenção de carreiras	75
2.4. <i>No matter what</i> . A opção por uma carreira artística ou criativa	78
2.5. Condições de vida dos artistas e trabalhadores criativos	81
2.6. O estudo das carreiras artísticas e criativas em Portugal	85
2.7. Alguns números sobre o emprego nas atividades culturais e criativas em Portugal.....	90
2.8. Sinopse	97
Capítulo 3. <i>A arte quis ser vida</i> . <i>Ethos</i> e <i>praxis</i> DIY na construção de carreiras na música	101
3.1. Introdução	101
3.2. A abordagem DIY na análise das carreiras musicais.....	101
3.3. Estratégias de construção de carreiras na música independente portuguesa	108
3.4. Haverá um segundo som? Género e carreiras musicais	137

3.5. <i>DIY or die?</i> Representações sobre o <i>ethos</i> e a <i>praxis</i> DIY	149
3.6. <i>Ok Computer!</i> Internet, tecnologias digitais e seus impactos nas carreiras musicais	156
3.7. Contributos para um ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais	171
3.8. Sinopse	195
Capítulo 4. Campos, mundos, redes e cenas.....	201
4.1. Introdução	201
4.2. Campos sociais	202
4.3. Mundos da arte	206
4.4. Mundos da cultura e trajetórias musicais	210
4.5. Redes	212
4.6. Cenas	217
4.7. Sinopse	226
Capítulo 5. Interações, recomposições e reconfigurações do subcampo da música independente	229
5.1. Introdução	229
5.2. Um breve retrato dos atores <i>em</i> e <i>da</i> cena	229
5.3. Quem cria e como são criados os criadores? A construção do gosto musical e da ligação à música	234
5.4. Configurações do atual panorama português da música independente	245
5.5. Sinopse	259
Capítulo 6. Redes, fluxos e movimentos do subcampo da música independente.....	263
6.1. Introdução	263
6.2. O discurso dos protagonistas sobre o funcionamento do subcampo.....	263
6.3. Atores determinantes no subcampo da música independente.....	275
6.4. Olhar o subcampo com lentes reticulares.....	287
6.5. O discurso mediático.....	305
6.6. Sinopse	316
Capítulo 7. <i>This must be the place</i> . O enraizamento territorial das carreiras DIY	323
7.1. Introdução	323
7.2. A vivência do espaço urbano e a construção de carreiras na música	324
7.3. Uma cartografia de duas cenas musicais	345
7.4. Sinopse	381
Capítulo 8. Cidade, música independente e políticas culturais locais.....	387
8.1. Introdução	387
8.2. A cultura na agenda política.....	387

8.3. A música na agenda política.....	396
8.4. Em linha com a contemporaneidade da cultura urbana.....	407
8.5. Bandas sonoras urbanas: o lugar da música nas políticas culturais locais.....	415
8.6. Linhas estratégicas de atuação orientadas para as cenas musicais locais.....	447
8.7. Sinopse	452
Conclusões: um final que é sempre um novo começo.....	459
Referências Bibliográficas	473
Artigos de Imprensa	496
Registos de Som e Imagem	498
Anexo A. Guiões de entrevistas.....	501
Anexo B. Análise de Correspondências Múltiplas	517
Anexo C. Dados de caracterização sociodemográfica dos entrevistados	531
Anexo D. Análise do discurso mediático	535
Anexo E. Evolução das despesas municipais correntes em atividades culturais e criativas e em música, na AML e na AMP.....	541
Apêndice A. Proposta de linhas de ação para a definição de políticas públicas com um enfoque na música independente e nas cenas locais	547

Índice de quadros

Quadro 1: Síntese das atividades, fontes, métodos e técnicas de recolha e de análise de informação	32
Quadro 2.1: Emprego nas atividades culturais e criativas, por região (NUTS II), sexo, escalão etário e nível de escolaridade, 2014-2018	99
Quadro 2.2: Principais variáveis das empresas do SCC, por CAE- Rev.3, em 2017	101
Quadro 3.1: Profissão dos entrevistados	121
Quadro 3.2: Atividades conciliadas com a música	121
Quadro 3.3. Estratégias referidas consoante o sexo dos entrevistados	149
Quadro 3.4: Práticas DIY e seus motivos	155
Quadro 3.5: Principais características do perfil músicos “todo-o-terreno”	187
Quadro 3.6: Principais características do perfil músicos <i>non-stop</i>	190
Quadro 3.7: Principais características do perfil músicos mediadores	194
Quadro 3.8: Principais características do perfil músicos autores	197
Quadro 4.1: Síntese comparativa dos quatro conceitos e seus principais contributos para a nossa análise	231
Quadro 6.1: Medidas de caracterização da rede dos entrevistados	296
Quadro 6.2: Atores com mais ligações e <i>closeness</i> – “top dez”	298
Quadro 6.3: <i>Betweenness</i> – “top dez”	300
Quadro 6.4: Atores mais referidos pelos entrevistados como sendo os mais relevantes	301
Quadro 6.5: Atores com os quais os entrevistados mais regularmente colaboram	302
Quadro 6.6: Padrões de homofilia/heterofilia relativamente à cidade	304
Quadro 6.7: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “cidade” - micro <i>ego-networks</i>	304
Quadro 6.8: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “cidade” - macro <i>ego-networks</i>	304
Quadro 6.9: Dimensão das <i>ego-networks</i> e padrões de homofilia/heterofilia relativamente ao papel desempenhado pelos entrevistados	305
Quadro 6.10: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “papel desempenhado” - micro <i>ego-networks</i>	307
Quadro 6.11: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “papel desempenhado” - macro <i>ego-networks</i>	308

Quadro 6.12: Dimensão das micro <i>ego-networks</i> e padrões de homofilia/heterofilia relativamente à cidade e ao papel desempenhado pelos entrevistados e pelas pessoas com quem se relacionam	309
Quadro 6.13: Cidades onde estão baseados os artistas e onde ocorrem os eventos/iniciativas referidos nos dois dispositivos mediáticos	314
Quadro 6.14: Atores mais referidos no <i>Ípsilon</i>	319
Quadro 6.15: Atores mais referidos no <i>Bodyspace</i>	319
Quadro 7.1: Principais características das atuais cenas de música independente de Lisboa e Porto	356
Quadro 7.2: Espaços mais referenciados pelos entrevistados	358
Quadro 7.3: Espaços mais referenciados pelos dispositivos mediáticos	358
Quadro 8.1: Representações dos atores políticos acerca do papel da música nas cidades	429
Quadro 8.2: Atuação das nove autarquias na esfera da música	449

Índice de figuras

Figura 1: Modelo analítico	28
Figura 1.1: Capa e contracapa do <i>single Smokescrees/Handlebars</i> , dos The Desperate Bicycles	42
Figura 1.2: Esquema síntese de leituras sobre a independência	69
Figura 2.1: Empresas e volume de negócios das empresas do setor cultural e criativo, 2012-2017	100
Figura 3.1: Estratégias de construção de carreiras na música (%)	115
Figura 3.2: Diferentes tipos de tarefas desempenhadas pelos músicos na cena independente	118
Figura 3.3: Concerto de Rodrigo Vaiapraia & as Rainhas do Baile, 26 de abril, 2018, Lux	155
Figura 3.4: Configuração da topologia das carreiras DIY na música independente	182
Figura 3.5: Posicionamento dos entrevistados no espaço topológico das carreiras DIY na música independente	183
Figura 5.1: O espaço social relacional da música independente em análise	237
Figura 5.2: Ilustração de O Gato Mariano sobre a origem familiar dos protagonistas da cena musical independente e DIY	239
Figura 6.1: Cartaz da quinta edição do circuito Super Nova, 2019	273
Figura 6.2: Ilustrações de <i>O Gato Mariano</i> sobre jornalismo musical	292
Figura 6.3: Rede dos entrevistados que compõem o subcampo da música independente, atendendo aos valores apresentados para a medida <i>closeness</i>	299
Figura 6.4: Padrão relacional dos perfis-tipo de carreiras na música, segundo a cidade em que estão baseadas as pessoas com quem colaboram regularmente (%)	309
Figura 6.5: Padrão relacional dos perfis-tipo de carreiras na música segundo o papel desempenhado pelas pessoas com quem colaboram regularmente (%)	310
Figura 7.1: Fluxos Naturalidade – Concelho de residência dos entrevistados	345
Figura 7.2: <i>Artwork</i> do álbum de estreia, <i>Linhas de Baixo</i> , da banda 800 Gondomar	350
Figura 7.3: O circuito de música independente em análise, na AML	359
Figura 7.4: O circuito de música independente em análise, em Lisboa	360
Figura 7.5: O circuito de música independente em análise, na AMP	373
Figura 8.1: Evolução das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AML (unidade: euros)	408
Figura 8.2: Evolução das despesas municipais em música, na AML (unidade: euros)	409

Figura 8.3: Evolução da % das despesas municipais em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AML	410
Figura 8.4: Evolução das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AMP (unidade: euros)	411
Figura 8.5: Evolução das despesas municipais em música, na AMP (unidade: euros)	412
Figura 8.6: Evolução da % das despesas municipais em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AMP	413

Glossário de siglas e acrónimos

A&R – Artistas e Repertório

AMAEI – Associação de Músicos Artistas e Editoras Independentes

AML – Área Metropolitana de Lisboa

AMP – Área Metropolitana do Porto

APORFEST - Associação Portuguesa de Festivais de Música

CAE – Classificação das Atividades Económicas

CCCS - *Centre for Contemporary Cultural Studies*

CCOB – Ciclo Católico Operário de Barcelos

CCOP – Ciclo Católico Operário do Porto

CENA-STE – Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos

CML – Câmara Municipal de Lisboa

CMP – Câmara Municipal do Porto

DGArtes – Direção-Geral das Artes

DIT – *do-it-together*

DIY – *do-it-yourself*

DIV – *do-it-visible*

GDA – Gestão dos Direitos dos Artistas

INE – Instituto Nacional de Estatística

MIDI – *Musical Instrument Digital Interface*

MIL – *International Music Network*

P2P – *peer-to-peer*

SCC – Setor Cultural e Criativo

SNA – *Social Network Analysis*

SPA – Sociedade Portuguesa de Autores

ZDB – Galeria Zé dos Bois

Introdução: os primeiros acordes de uma banda sonora

No início era a música

O ponto de partida para esta investigação reside, desde logo, no reconhecimento do lugar central da música, quer nos espaços urbanos, quer nos variados processos da nossa vida quotidiana. Basta, por exemplo, pensarmos na importância da música na construção identitária (Frith, 1997; Guerra, 2010, 2015a) ou na sua mobilização, juntamente com outras dimensões culturais, enquanto elemento central de estratégias políticas e económicas de desenvolvimento. Ao mesmo tempo, radica também no gosto e no interesse pessoais pela música, sempre apenas enquanto ouvinte, atenta e curiosa, mas nem por isso vivenciando a música de forma menos intensa. A estes soma-se, aquando da entrada na faculdade e da escolha do curso de sociologia, o crescente interesse pelas múltiplas áreas de investigação no âmbito da sociologia da cultura e da música, que tornaram possível outras leituras, perspetivadas e desconstruídas, do *mundo da música*. Na verdade, a minha entrada nos “mundos sociológicos” da música ao longo dos últimos anos, nomeadamente através do envolvimento em projetos de investigação em torno do *rock* alternativo (Guerra, 2010, 2013a) e do *punk* (Silva & Guerra, 2015; Guerra, 2013b; Guerra & Oliveira, 2019; Guerra & Quintela, 2016) em Portugal, não só instigou o desejo de continuar a investigar nesta área, como me proporcionou uma primeira aproximação ao terreno, a partir da qual surgiram algumas das questões de partida em que se alicerçou esta investigação. Para estas interrogações iniciais contribuiu também uma outra experiência profissional, a partir da qual entrei em contacto com as temáticas da empregabilidade, mercado de trabalho e trajetórias profissionais.

Ora, a investigação que conduziu à presente dissertação nasce da vontade de conciliar estas duas dimensões: a compreensão do mundo da música, seus atores, suas relações e seus modos de funcionamento; e a análise da construção de carreiras ou trajetórias profissionais na música, *no* e *para* o espaço urbano. Se, por um lado, para tal contribuíram o meu interesse e o meu percurso académico e profissional, por outro, o desejo de encetar esta investigação partiu também da identificação de uma lacuna ao nível do conhecimento científico, especialmente no caso português, em torno da profissionalização e das condições de trabalho na música. Sendo frequentes as análises das cenas musicais em contexto urbano, tradicionalmente, estas têm-se focado nas práticas de produção musical sem considerar as formas pelas quais estas estão ancoradas nas dinâmicas organizacionais e económicas que caracterizam atualmente a economia cultural e sem explorar as condições de trabalho e as experiências vivenciadas pelos músicos e atores correlatos tais como, responsáveis por editoras, promotores, agentes produtores e engenheiros de som, programadores de salas de concertos, entre outros. Esta investigação insere-se num exercício de aprofundamento da compreensão das formas de

produção musical contemporâneas, no sentido da consideração da dimensão profissional das atividades desenvolvidas em torno da música.

Foi neste contexto que surgiram as questões que serviram de mote à investigação: como se constroem, atualmente, carreiras na esfera da música independente? Que estratégias são mobilizadas pelos músicos e pelos demais atores do meio musical na construção e gestão dessas carreiras? Qual a importância dos contextos, sociais e territoriais, em que estes se encontram inseridos? Quais as relações entre estas carreiras e cenas musicais e a cidade?

Definição de um repertório: objeto de estudo e modelo analítico

Assumindo estas como premissas de partida, e tendo como espaço de referência a área metropolitana de Lisboa (AML) e a área metropolitana do Porto (AMP)¹, a investigação desenvolvida incidiu sobre a atual produção musical independente. Desde logo reconhecemos a dificuldade de definição e delimitação de um objeto que é ele próprio dinâmico, porque assente em classificações de natureza iminentemente representacional e discursiva. Por essa razão, numa tentativa de minorar esta dificuldade, e na senda da proposta de Simon Frith (1998), o nosso entendimento de produção musical independente fez-se na interseção de diferentes leituras da mesma². Uma primeira leitura assentou numa dimensão estética, compreendendo o independente enquanto género musical específico (ainda que diversificado), associado ao *rock* e suas derivações e mesclas, assentes na tradição *pós-punk* e com cruzamentos com sonoridades eletrónicas e experimentais, mas também com o *jazz* e com o universo dos cantautores. Uma segunda e complementar leitura baseou-se na compreensão do independente enquanto modo de criação e produção artística, mas também enquanto ritual e estilo de vida, que assume a sua autonomia em relação às lógicas e circuitos de produção *mainstream* (Dale, 2008a, 2010; McKay, 1998b; Moran, 2010; Tandt, 2012; Tarassi, 2011a). Na interseção destas duas leituras reside, então, a nossa opção pela utilização do termo *independente*, ao invés de *indie*, não apenas por durante a investigação termos percebido que o primeiro é mais adequado para a compreensão da realidade

¹ Tenha-se em conta que a definição das áreas metropolitanas surgiu aqui com base no modelo criado através da Lei 44/91, de 2 de agosto, e alterado, sucessivamente, pela Lei n.º 10/2003, de 13 de maio, pela Lei n.º 46/2008, de 27 de agosto e pela Lei n.º 75/2013, de 12 de setembro, esta última atualmente em vigor. Assim, o recurso a este conceito surge aqui com o objetivo de delimitar geograficamente o nosso campo de investigação e de recolha de informação aos concelhos que integram a AML e a AMP. Não obstante toda a reflexão e discussão em torno da aplicabilidade desta delimitação e a diversidade de realidades territoriais e sociais que nele cabem, não é nosso propósito posicionar-nos sobre as mesmas. Ressalve-se também que incluímos na nossa análise dois entrevistados que aquando da nossa incursão no terreno residiam em cidades fora das duas áreas metropolitanas – em Barcelos e Guimarães. Fizemo-lo porque em ambos os casos há uma forte proximidade e conexão com os atores e as dinâmicas que caracterizam a cena musical do Porto, sendo mesmo que a banda de que faz parte um deles é formada por membros que residem no Porto.

² Segundo Frith (1998), o termo *indie* refere-se tanto a um meio de produção (música produzida numa editora independente e não numa grande editora), como a uma atitude, supostamente incorporada na música, nos seus ouvintes e, talvez o mais importante, na sua relação entre eles.

portuguesa, mas também por considerarmos que o último pode erroneamente remeter-nos apenas para a primeira leitura que para aqui convocamos, limitando a sua interpretação somente à sua dimensão estética.

Este modo de fazer encontra paralelismos na ética *do-it-yourself* (DIY) *punk*. Traduz-se no assumir de papéis diferenciados por parte dos múltiplos intervenientes no mundo da música, que à dimensão criativa e artística acumulam tarefas relativas à produção, edição, divulgação, promoção, agenciamento ou organização de concertos. A presente dissertação visou, então, identificar e compreender o perfil destes atores (dados sociodemográficos, educação e formação, progressão na carreira, padrões de trabalho) e conhecer aprofundadamente as estratégias que colocam em prática para gerir as suas carreiras, tendo subjacente uma lógica de assunção de competências múltiplas e de interseções sucessivas entre a música e outras áreas, como o design, a ilustração, a fotografia, a edição, a programação cultural ou o *marketing* (Gomes, 2013; Guerra, 2015d; O'Connor & Wynne, 1996).

A este respeito e antes de avançarmos, parece-nos pertinente fazer uma ressalva sobre a adoção e exploração do conceito de *carreiras*. A nossa mobilização do conceito baseou-se na abordagem do mesmo por autores como Becker (1973) e Menger (1999), para quem a utilização desta noção torna possível a análise da diacronia dos percursos dos atores sociais. Assim, as carreiras musicais foram aqui entendidas como estando associadas a uma trajetória/processo de aprendizagem, no âmbito do qual, e numa sequência de etapas/passos/projetos, são desenvolvidos modos de comportamento (e relações) específicos do campo de produção musical.

O enfoque micro nos processos de criação e gestão das carreiras musicais foi complementado com um olhar meso, que permitiu conhecer as formas de inserção deste *modus operandi* DIY em espaços relacionais específicos. Por outras palavras, procurou-se compreender de que modo as carreiras musicais DIY (Bennett & Guerra, 2019) se enquadram em redes e cenas, compostas por diferentes atores, com papéis e capitais diferenciados, explorando as relações de interdependência e cooperação, mas também de competição, estabelecidas entre os músicos e entre estes e os mais diversos agentes relacionados com o meio. Partindo da análise dos discursos dos protagonistas destas carreiras musicais, procurámos descortinar até que ponto e sob que formas estas carreiras se constituem com base num equilíbrio entre princípios de independência e interdependência em relação aos demais atores que compõem as redes nas quais os primeiros estão inseridos, articulando o DIY com um *do-it-together* (DIT). Tal perspetiva assenta numa abordagem relacional da música, entendida como uma criação coletiva, produto da conexão entre os diferentes elementos que compõem os mundos da música (Guerra, 2015c; Crossley & Bottero, 2015; Crossley, McAndrew, & Widdop, 2014; McAndrew & Everett, 2015). Foi precisamente o papel desta comunidade criativa para a criação das carreiras musicais que analisámos.

Emergindo num local específico, estas carreiras constroem-se, fundamentalmente, *no e para o* espaço urbano metropolitano, com rituais e estilos de sociabilidade associados. Importou-nos, pois, explorar as dinâmicas de territorialização das carreiras musicais, analisando as relações entre a música e a cidade - *do-it-visible* (DIV). Num primeiro momento, atendendo ao enraizamento territorial destas carreiras, compreendendo o papel das especificidades territoriais na sua construção, à luz da perspectiva de autores como Tia DeNora (2004), que entende o trabalho artístico como decorrendo da interseção entre o plano biográfico dos artistas e a realidade social mais vasta em que se inserem, incluindo-se aqui a dimensão espacial e os fatores e dinâmicas territoriais endógenos. Num segundo momento, problematizando a relação entre cidade, cultura e, em particular, as cenas musicais independentes, e as políticas culturais locais, procurando refletir sobre o lugar das primeiras no quadro da definição e implementação das segundas.

Em síntese, a nossa proposta foi a de analisar a construção de carreiras na cena independente mobilizando um modelo analítico assente em três eixos: i) o eixo individual (DIY), alicerçado nos músicos e outros atores do meio musical, nos seus trajetos profissionais, nas estratégias postas em prática para os construir e gerir e nas suas condições de trabalho; ii) o eixo coletivo (DIT), assente nas redes que compõem o mundo da música em que estes agentes se encontram inseridos e nas relações que estabelecem entre si; e iii) o eixo espacial e institucional (DIV), que remete para as ligações entre música, cidade e políticas culturais locais. É a partir destes três eixos que procuramos compreender a construção de carreiras musicais na cena independente na contemporaneidade.

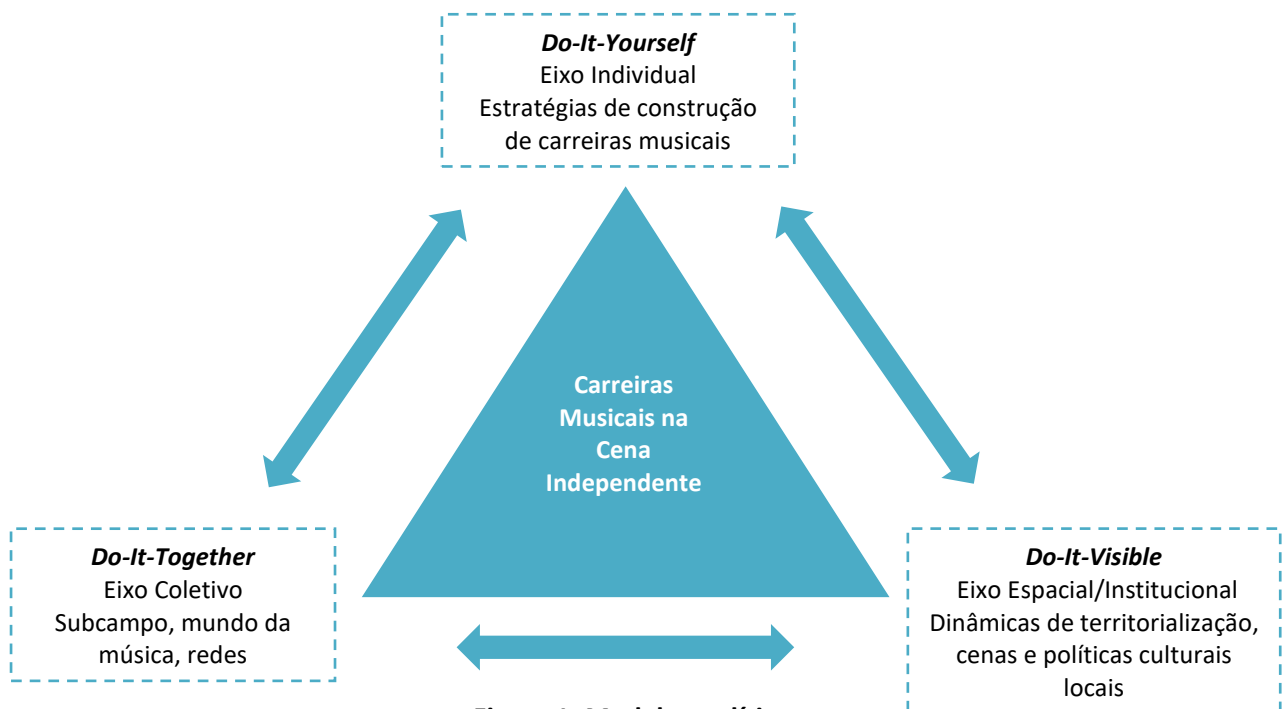


Figura 1: Modelo analítico
Fonte: Elaboração própria.

Mostrando a pertinência de um olhar comparado, no âmbito dos três eixos, recorreremos ao caso de Manchester. A cidade inglesa é um caso emblemático da génese e estruturação de carreiras musicais na cena independente, assentes no *pós-punk* e com visibilidade e corporalidade urbana desde os anos 80 do séc. XX (Crossley, 2015; Guerra, 2010; Guerra, 2013a; McKay, 1998). Por outro lado, é também um dos mais referidos exemplos ao nível da mobilização da música no âmbito das estratégias públicas de criação de uma nova imagem de cidade que, face a um passado essencialmente industrial, faz realçar um presente e um futuro desejado, assente nas indústrias criativas e nos bairros culturais, de que é exemplo Northern Quarter, onde a música assume também um lugar de destaque (Bianchini, 1993; Brown, O'Connor, & Cohen, 2000; O'Connor & Gu, 2010; O'Connor, 1999; Roodhouse, 2006). Não se trata de um estudo comparativo, na medida em que a quantidade e profundidade da informação recolhida e analisada sobre a cidade inglesa não é comparável com as dos dados referentes à realidade portuguesa³. Trata-se sim da possibilidade de enriquecer a nossa análise com referências atuais provindas de um caso ilustrativo e paradigmático no âmbito das temáticas em estudo. Acreditamos que este esforço representa uma mais-valia teórica, metodológica e empírica.

Ritmos e batidas de uma investigação: objetivos

À luz de um eixo de análise sincrónico, sem esquecer o enquadramento diacrónico das mudanças socioculturais e económicas da sociedade portuguesa, um primeiro objetivo foi compreender de que modo os diferentes intervenientes no mundo da música independente constroem e estruturam as suas carreiras musicais. Que estratégias mobilizam? Como gerem a instabilidade e, muitas vezes, a precariedade associada aos seus percursos? Existem diferenças de género na estruturação destas trajetórias? De que forma o *ethos* e a *praxis* DIY marcam presença no quotidiano destes atores? Que impactos advêm da digitalização da música e da forte presença dos *social media*? Como podem as suas carreiras assumir-se como uma resposta aos novos desafios da empregabilidade, num contexto como o atual, marcado pela precarização das trajetórias profissionais e pela retórica da valorização da capacitação e da criação do próprio emprego (lógica da autocriação ou cocriação de trajetórias profissionais)? Atendendo à esperada diversidade de estratégias mobilizadas pelos atores sociais para a construção e gestão das suas carreiras e considerando as interligações entre os três eixos analíticos, um segundo objetivo a que nos propusemos foi a construção de um ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais DIY/DIT, que possibilitasse uma melhor compreensão da atual condição de músico na esfera independente.

³ Sobre este aspeto ressaltamos as dificuldades com que nos deparamos na realização de entrevistas com atores da atual cena de música independente de Manchester, vivenciadas aquando da nossa estadia na cidade inglesa e posteriormente, já em Portugal, com várias tentativas de realização de entrevistas *online*, sem sucesso. Estas dificuldades conduziram a um reduzido corpo analítico, limitando a profundidade da análise que inicialmente tínhamos previsto para o caso de Manchester.

Um terceiro objetivo foi o de enquadrar a construção das carreiras DIY no espaço social e relacional no qual se consubstanciam, atendendo às ligações (pessoais, sociais, económicas, musicais, artísticas) estabelecidas pelos diferentes atores da cena musical independente na construção e gestão das suas carreiras. Interessaram-nos, pois, os processos por intermédio dos quais estes trilhos DIY se ativam, estruturam e desenvolvem, assentes em premissas relacionais de ativação de capitais, baseadas no DIT. A este nível, importou-nos analisar e compreender o funcionamento do subcampo da música independente⁴. Que atores o compõem? Como se relacionam entre si e qual a importância do posicionamento dos atores no espaço social e relacional da cena independente para a construção das suas carreiras musicais? Pretendemos igualmente refletir sobre a aplicabilidade de conceitos como os de *campo de produção cultural*, *mundos da arte*, *redes* e *cenar* ao caso português, sem perder de vista o aspeto que os une: a abordagem relacional da produção e do consumo musical, que nos parece essencial para a sua compreensão.

No âmbito do eixo espacial e institucional (DIV) a que anteriormente aludimos, um quarto objetivo passou por explorar as múltiplas relações entre a música e a cidade, analisando a importância do contexto territorial e social na construção e desenvolvimento das trajetórias musicais. De que forma a vivência do espaço urbano influenciou e continua a influenciar os percursos musicais dos atores sociais em análise? Como se traduz nas suas formas de estar na música e nos projetos que desenvolvem? Que espaços compõem os circuitos nos quais se materializam e adquirem visibilidade as cenas de música independente nas duas áreas metropolitanas? Onde se localizam?

Complementarmente, na exploração deste eixo analítico, um quinto objetivo foi analisar as relações existentes entre os percursos profissionais dos músicos e atores correlatos da cena independente e a definição e implementação de políticas culturais locais. Fizemo-lo equacionando as perceções quer dos intervenientes no mundo da música, quer dos atores políticos com atuação da esfera cultural local acerca do papel da música (independente) para as cidades e para os modos como as vivenciamos. Mas também procurando compreender até que ponto os atores políticos do poder local com intervenção na esfera cultural (re)conhecem, estão sensíveis e têm apoiado o trabalho destes criadores, envolvendo-os na definição e implementação de políticas públicas à escala local.

Numa lógica de articulação dos três vértices do nosso triângulo analítico, um sexto objetivo passou por delinear um conjunto de linhas estratégicas de atuação que possam orientar a definição e implementação de políticas culturais locais, com enfoque na música, e especificamente na cena independente e nas carreiras dos seus diferentes intervenientes.

⁴ Conforme aprofundaremos mais à frente, a utilização da noção de *subcampo* para designar o espaço social relacional da música independente baseia-se na proposta de Guerra (2010), por sua vez ancorada na abordagem bourdieusiana e no conceito de *campo*.

Uma *tour* metodológica

A operacionalização desta investigação assentou, fundamentalmente, numa abordagem metodológica qualitativa e intensiva. Baseando-nos no princípio da triangulação, ou seja, na defesa e concretização de “estratégias múltiplas de pesquisa de terreno” (Burgess, 1997), propusemo-nos combinar um conjunto de técnicas de recolha e análise da informação, permitindo uma compreensão em profundidade dos fenómenos em causa, nos três níveis analíticos considerados. Na verdade, a estratégia metodológica adotada assentou não somente na triangulação de fontes e de técnicas, mas também num permanente vai-e-vem entre teoria e empiria, subscrevendo a proposta de Firmino da Costa para a condução de uma “investigação empírica teoricamente orientada”, num duplo sentido: *pela e para* a teoria (Costa, 2008: 5).

Assim, e num primeiro momento de aproximação ao terreno, realizámos uma pequena série de entrevistas exploratórias a informantes privilegiados - músicos, produtores, críticos/jornalistas e radialistas – que funcionaram como um importante alicerce para o delinear dos momentos seguintes da investigação. Mais concretamente, esta fase assumiu especial relevo para a construção dos guiões de entrevistas a realizar posteriormente, bem como para a identificação de atores sociais a entrevistar.

A análise prosseguiu com a realização de pesquisa documental (fontes estatísticas, imprensa escrita, conteúdos audiovisuais, *websites*, documentos relativos às atividades das câmaras municipais na esfera cultural etc.). No âmbito desta pesquisa, destacamos a análise documental do discurso mediático produzido sobre a produção musical independente, partindo dos conteúdos disponibilizados em dois dispositivos mediáticos – o suplemento cultural *Ípsilon* e o blogue *Bodyspace*, dedicado à crítica, opinião e informação musical – e tendo como referência o ano de 2016 (cfr. nota metodológica 5, no capítulo 6). Para além de informação relativa à composição e funcionamento do subcampo da música independente, esta análise permitiu também mapear os espaços que atualmente compõem os circuitos de música independente nas duas áreas metropolitanas e nos quais se consubstanciam as carreiras DIY em análise, um exercício que foi posteriormente complementado a partir de informação proveniente das entrevistas aos diferentes atores do mundo da música. Salientamos, igualmente, a análise de informação estatística relativa ao emprego nas atividades culturais e criativas, bem como às despesas municipais em atividades culturais e criativas e em música. No primeiro caso, os dados analisados revelaram-se essenciais ao enquadramento dos processos de construção e gestão de carreiras na música na sociedade portuguesa contemporânea. No segundo caso, foram essenciais para complementar a análise sobre o lugar da cultura e da música no quadro das políticas culturais locais.

Reconhecendo a importância da produção de conhecimento sociológico partindo das representações dos sujeitos e seus processos de significação, as entrevistas semiestruturadas aos diferentes intervenientes no mundo da música independente (das duas áreas metropolitanas e de

Manchester) e a um conjunto de atores políticos foram a principal fonte de informação do processo de investigação que conduziu à presente dissertação (cfr. nota metodológica 1, no capítulo 1). O extenso e rico material delas provindo foi posteriormente analisado qualitativa e quantitativamente. Neste segundo plano, e para além de uma análise de conteúdo das entrevistas de índole quantitativa, destacamos a mobilização da análise de correspondências múltiplas e da análise de *clusters*, no âmbito da construção do ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais (cfr. notas metodológicas 2 e 3, no capítulo 3). Com o intuito de melhor compreender o delineamento e a importância das redes de relações sociais para a configuração dos percursos musicais e para a identificação dos atores-chave das mesmas (Crossley & Bottero, 2015a), realçamos, igualmente, a utilização de técnicas de *social network analysis* (Borgatti, Everett, & Johnson, 2018; Crossley, 2010, 2015; Crossley *et al.*, 2015; Kadushin, 2012; Scott, 2012) para a análise da informação obtida através das entrevistas e da análise da cobertura mediática (cfr. nota metodológica 4, no capítulo 6).

O quadro 1 sintetiza e agrega as diferentes fontes de informação, assim como as atividades, métodos e técnicas de recolha e análise de informação que compuseram a nossa estratégia metodológica. Ao longo da dissertação, e consoante a sua pertinência para a reflexão e discussão das temáticas abordadas em cada capítulo, apresentamos cinco notas metodológicas, nas quais aprofundamos com maior detalhe as formas como mobilizámos as diversas técnicas aqui elencadas e onde identificamos as razões para a sua utilização.

Quadro 1: Síntese das atividades, fontes, métodos e técnicas de recolha e de análise de informação

Atividades	Fontes/Métodos e Técnicas/Softwares
Realização de entrevistas exploratórias a atores do meio da música independente das duas áreas metropolitanas	5 entrevistas a músicos, produtores, críticos/jornalistas e radialistas
Levantamento e análise da cobertura mediática de projetos e eventos relativos à cena musical independente em Portugal, no ano de 2016	107 artigos do suplemento cultural <i>Ípsilon</i> 334 artigos do blogue sobre música <i>Bodyspace</i> Análise estatística simples Análise de conteúdo
Realização de entrevistas semiestruturadas a diversos atores do meio da música independente das duas áreas metropolitanas	71 entrevistas a músicos, promotores, responsáveis por editoras, produtores, agentes, programadores/curadores de salas de concertos, críticos/jornalistas, radialistas e membros de uma associação profissional do setor
Realização de entrevistas semiestruturadas a atores políticos da esfera cultural, das duas áreas metropolitanas	9 entrevistas a vereadores/chefes de divisão/técnicos superiores da área da cultura nas autarquias de Almada, Barreiro, Cascais, Maia, Matosinhos, Lisboa, Oeiras, Paredes e Porto
Realização de entrevistas semiestruturadas a atores do meio da música independente, em Manchester	3 entrevistas a músicos, promotores e responsáveis por editoras
Transcrição integral e análise de conteúdo das entrevistas, que no conjunto perfazem um total com uma duração que ronda as 155 horas e 35 minutos	Análise de conteúdo temática (vertical e horizontal) Recurso aos <i>softwares</i> f4transkript e NVivo

Quadro 1: Síntese das atividades, fontes, métodos e técnicas de recolha e de análise de informação (cont.)

Atividades	Fontes/Métodos e Técnicas/Softwares
Elaboração de um ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais	Análise de Correspondências Múltiplas Análise de Clusters Recurso ao <i>software</i> SPSS for Statistical Analysis 25
Análise das redes sociais dos e identificadas pelos entrevistados do meio da música independente, das duas áreas metropolitanas, assim como das identificadas no âmbito da análise da cobertura mediática	<i>Social Network Analysis</i> com recurso ao <i>software</i> UCINET
Mapeamento das cartografias musicais das cidades que compõem as duas áreas metropolitanas	Mapeamento: - dos eventos identificados através da análise da cobertura mediática de projetos e eventos relativos à cena musical independente em Portugal, no ano de 2016 – <i>Ípsilon</i> e <i>Bodyspace</i> - dos circuitos musicais identificados pelos entrevistados e nos quais se consubstanciam os seus projetos Recurso à ferramenta Google Maps Análise documental de artigos de imprensa e das páginas oficiais dos espaços identificados
Análise do emprego nas atividades culturais e criativas	INE, <i>Estatísticas da Cultura 2018</i> , Inquérito ao Emprego
Análise das despesas municipais em atividades culturais e em música	INE, Anuários Estatísticos Regionais 2002-2018 Documentos relativos às atividades das câmaras municipais na esfera cultural

Fonte: Elaboração própria.

Alinhamento

A organização da presente dissertação reflete o princípio epistemológico que orientou a nossa investigação – o de um constante vai-e-vem entre teoria e empiria. Optámos, por isso, por as relacionar de forma sistemática, no desenvolvimento de cada capítulo. Cruzando-as, acreditamos ser possível um mais profícuo debate entre elas. Do mesmo modo, o caso ilustrativo de Manchester é abordado não de forma conjunta num capítulo à parte, mas de forma entrecruzada com a discussão do caso português, através de três notas designadas *Made in Manchester!*: uma relativa às estratégias de construção de carreiras musicais (capítulo 3); uma segunda alusiva à dimensão relacional das carreiras musicais desenvolvidas na atual cena independente (capítulo 6); e uma terceira referente às dinâmicas de territorialização das mesmas (capítulo 8).

O nosso percurso de investigação começa, no capítulo 1, por um exercício de clarificação do nosso objeto de estudo, no âmbito do qual discutimos os significados e as diferentes linhas de interpretação dos conceitos de *independência*, *indie* e *música independente*. Fazemo-lo através de uma viagem diacrónica pela conceptualização teórica destes conceitos, complementando-a com as leituras que deles fazem os atores sociais aqui em análise.

No capítulo 2 problematizamos a construção de carreiras no trabalho artístico e criativo, convocando para a discussão um conjunto de autores de referência que, sobretudo ao longo dos últimos anos, têm vindo a refletir sobre a profissionalização nos mundos da arte, mas também no âmbito das várias atividades que compõem o setor cultural e criativo. São aqui tidas em conta as especificidades destas trajetórias profissionais, nomeadamente no que concerne às formas de organização do trabalho, às principais estratégias mobilizadas para a construção de carreiras, bem como às condições de vida e de trabalho destes profissionais.

Proseguimos, no capítulo 3, para o caso concreto da construção de carreiras na música independente, partindo de uma abordagem DIY das mesmas, assente nas capacidades de gestão e numa lógica de desenvolvimento de competências múltiplas por parte dos seus protagonistas. Neste capítulo analisamos, então, as principais estratégias adotadas pelos diferentes intervenientes na cena musical independente na prossecução das suas carreiras e na gestão da incerteza a elas associada. No âmbito deste exercício, atendemos especificamente às diferenças de género vivenciadas no seio destes processos, às formas pelas quais o *ethos* e as práticas DIY marcam presença no quotidiano destes atores, bem como aos impactos trazidos pela Internet e pela digitalização da música. Procurando contribuir para um entendimento aprofundado sobre a atual condição de músico na esfera independente, avançamos como um ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais aqui em análise.

Entendendo a música, e, por conseguinte, as carreiras musicais, como uma ação coletiva, no capítulo 4 damos início à exploração de um segundo eixo analítico, avançando com a abordagem da dimensão relacional das mesmas, a que daremos continuidade nos dois capítulos seguintes. Fazemo-lo a partir da revisitação de conceitos e autores chave para tal conceptualização, explorando os contributos que conceitos como *campos sociais*, *mundos da arte*, *redes* e *cenar* trazem para a nossa análise e defendendo as mais-valias da sua articulação.

Operacionalizando esta dimensão coletiva das carreiras musicais, no capítulo 5 analisamos a composição e as atuais configurações do subcampo da música independente, fazendo um breve retrato dos atores que o compõem, atendendo à forma como os seus diferentes intervenientes nele se auto posicionam, e considerando também as formas, os momentos-chave e os atores determinantes para a construção do seu gosto musical e da sua ligação à música.

No capítulo 6 analisamos a importância da inserção e do posicionamento dos atores em redes sociais relacionais enquanto estratégia de construção e gestão de carreiras musicais DIY. Aplicando técnicas de *social network analysis* (SNA), identificamos as principais propriedades deste subcampo e das redes que lhe dão forma, refletindo sobre os atores e os papéis determinantes na contemporaneidade, bem como o seu posicionamento no subcampo e analisando as lógicas sob as quais se desenvolvem as relações entre si. Considerando o papel dos média em termos da construção

de reputações *no e sobre o* subcampo, analisamos também as narrativas mediáticas construídas em torno da cena musical independente.

Ao nível de um terceiro eixo analítico, no capítulo 7 exploramos as dinâmicas de territorialização das carreiras musicais na cena independente. Contrariando argumentos a respeito da perda de importância da dimensão espacial, abordamos aqui a relevância do contexto territorial e social na construção e desenvolvimento das trajetórias musicais dos atores sociais em análise, equacionando de que forma a vivência da cidade e as especificidades territoriais dos contextos onde construíram a sua ligação à música e onde atualmente trabalham influenciam a construção e manutenção das suas carreiras e identificando os circuitos e espaços que compõem a atual cartografia das cenas de Lisboa e Porto.

Procurando problematizar o contributo da cultura, e em especial da música e da sua esfera independente no âmbito das formas de pensar a cidade e de nela intervir, iniciamos o capítulo 8 com um enquadramento teórico acerca dos modos como a cultura e a música têm marcado presença na agenda política, tanto a nível internacional, como a nível nacional. A fim de compreender de que forma a construção de trajetórias profissionais na música independente se cruza com a definição e implementação de políticas culturais ao nível local, analisamos o lugar da cultura, e especificamente da música (independente), no quadro das políticas culturais locais, partindo de um conjunto de municípios das duas áreas metropolitanas. Terminamos o capítulo identificando linhas estratégicas de atuação ao nível da definição de políticas culturais locais, com especial enfoque na música independente e nas cenas musicais locais.

Por fim, apresentamos as conclusões centrais desta investigação, realçando as respostas às questões colocadas para cada um dos objetivos analíticos propostos, e sugerimos linhas de pesquisa que nos parece pertinente aprofundar e que deixamos como sugestão para investigações futuras.

Capítulo 1. Independente de quê, de quem? A clarificação do objeto de estudo

1.1. Introdução

Para dar início ao exercício de compreensão dos processos e formas de construção das carreiras musicais na cena independente no Portugal contemporâneo, partindo de um enfoque micro e considerando o eixo individual (DIY) do nosso modelo analítico, antes de mais consideramos ser necessário clarificar o nosso objeto de estudo. Ou, por outras palavras, discutir os significados e as diferentes linhas de interpretação dos conceitos de *independência*, *indie* e *música independente*. Fazemo-lo através de uma viagem diacrónica pela conceptualização teórica destes conceitos, cruzando-os com géneros musicais e movimentos culturais, sem nos alhearmos de transformações sociais mais amplas. Complementamos este percurso com as leituras que deles fazem os atores sociais aqui em análise, assumindo as suas representações sociais acerca da independência e da música *indie*/independente como importante fonte de informação para a delimitação do espaço social relacional em que esta se consubstancia.

1.2. Uma viagem diacrónica pelo conceito de independência

Música *indie*, música independente, *indie rock*, *rock* alternativo, *pós-rock*, *pós-punk*. É partindo dos cruzamentos destas designações de subgéneros musicais derivados do *rock* que desenvolvemos este trabalho. Como dissemos anteriormente, delimitar fronteiras de um objeto de estudo profundamente dinâmico e instável (Guerra, 2010), sobretudo no atual paradigma cultural, que alguns designam de pós-modernidade (Jameson, 1991; Lash & Urry, 1994), marcado pela mescla e pelo hibridismo, revela-se um exercício complexo e desafiante. Para dar início a essa tarefa, esboçando ao mesmo tempo uma abordagem diacrónica do conceito de *independência*, importa recuar um pouco na história, mais precisamente até à década de 50 do século XX, período em que surge o *rock'n'roll* (Townsend, 1997). Emergindo no contexto da Segunda Guerra Mundial, momento de acentuadas mudanças socioeconómicas e políticas, o *rock'n'roll* surge precisamente como “marco de ruptura, de mudança e de nascimento de uma nova vivência musical” (Guerra, 2010: 101), contendo desde a sua génese a revolta, sobretudo da juventude, face ao *status quo* e ao conformismo perante as aceleradas transformações então vivenciadas. Para além desta ideia de ruptura e de mudança, o *rock'n'roll* tem também inscrito na sua matriz o hibridismo, a mestiçagem e as interseções. Ainda que alguns continuem, ideologicamente, a negá-lo, o *rock'n'roll* tem raízes negras e começa com a escravatura (Townsend, 1997). Aceitar este passado é entender o *rock* como uma forma musical específica, que resulta da combinação de diversas culturas e que se traduz numa expressão musical híbrida e afro-

americana. Na sua raiz estão o sofrimento e a luta de gerações de escravos, que encontraram na música um espaço de libertação de um quotidiano sufocante. Mas estão também elementos da música *country*, do *swing*, da música clássica, das *big bands*, da música *folk*, do *blues* e do *R&B* (Townsend, 1997). É, por isso, uma expressão de pessoas e de culturas diversas que se tornou um elemento fulcral da cultura americana e que rapidamente se expandiu para outros contextos geográficos e culturais, nomeadamente para a Europa e com especial expressão para o Reino Unido.

A sua multiplicidade e abrangência manifestam-se também sonora e estilisticamente. Philipp Paraire (1992) considera não ser possível confinar o significado da palavra *rock* ao da expressão *rock'n'roll*. Tal acontece pelo facto de a música *rock* se ter diversificado em vários géneros e subgéneros, abarcando estilos como o *jazz rock*, o *afro rock*, o *funk*, a *soul* e o *blues*. O mesmo autor considera ainda que o *rock* emerge de uma tripla conflitualidade existente na sociedade americana de então. Um primeiro conflito remete-nos para a já referida questão racial, para o confronto entre a cultura e a música negra e a cultura e a música branca. Um segundo conflito é o conflito moral (e também geracional), na medida em que na sua génese o *rock'n'roll* é a manifestação cultural de um conjunto de reivindicações da juventude face à sociedade adulta vigente, seus valores e normas de conduta. Um terceiro e último conflito, que como veremos ainda hoje suscita inúmeras discussões, opõe a arte ao comércio. De uma inicial dimensão artesanal, e geograficamente concentrada no sul dos EUA, rapidamente o *rock* assume uma dimensão e uma intensidade industriais, abrangentes a toda a América. Portanto, e numa perspetiva sociológica, o *rock* é um fenómeno social e cultural, com expressão e manifestações que vão para além da componente musical. Podemos, então, lê-lo como uma forma de cultura popular, na aceção de Firmino da Costa (2008), pois tem em si inerente o acesso a espaços e instrumentos particulares de expressividade e de comunicação e pressupõe a ativação de padrões cognitivos, emocionais e simbólicos, assim como a criação de produtos culturais próprios. Ao mesmo tempo, pressupõe a possibilidade de experiências estéticas e a mobilização de agentes sociais oriundos dos meios populares e das classes médias urbanas.

No âmbito deste processo de constituição e consolidação, a rádio teve um papel fulcral, contribuindo para a divulgação e cruzamento de géneros musicais distintos e funcionando como motor de inspiração criativa junto de uma audiência também formada por músicos e pessoas interessadas em desenvolver as suas variações estilísticas (Guerra, 2019b). No final dos anos 40 e início dos anos 50 do século passado, os *disc jockeys* (DJs) – profissionais que, no contexto do sistema radiofónico, tinham a responsabilidade de selecionar e passar discos – tornam-se uma figura central nas rádios locais e, de uma forma mais abrangente, na indústria musical no seu todo. O papel desempenhado pelos DJs e pelas estações de rádio era de tal forma importante para o funcionamento do campo e do mercado fonográficos que conduziu ao desenvolvimento de um conjunto de práticas informais de influência por

parte das companhias fonográficas, conhecidas pela designação de *payola*⁵ (Caves, 2000). Assim, tornou-se frequente as editoras discográficas fornecerem, gratuitamente, aos DJs cópias dos novos projetos musicais, ambicionando que estes os transformassem em grandes sucessos de vendas.

Na sequência de inovações tecnológicas no sentido da descentralização da gravação e num cenário de experimentação nas rádios, as pequenas editoras independentes têm pela primeira vez a possibilidade de desafiar o monopólio detido pelas grandes corporações do setor musical. Podemos também dizer que a emergência e consolidação do *rock'n'roll* introduzem profundas alterações na indústria musical, pondo em causa a sua configuração tradicional, nomeadamente no que diz respeito ao jogo de forças entre as grandes editoras discográficas (designadas como *majors*) e as editoras independentes (Guerra, 2010).

Chegados a este ponto e antes de avançar, convém encetar um esforço de clarificação de alguns conceitos. Desde logo os de editoras *majors* e editoras independentes. Segundo Denisoff (1990), as *majors* são as maiores e mais estáveis das companhias fonográficas. Possuem os seus próprios sistemas de distribuição, bem como fábricas de impressão e reprodução e beneficiam de elevados volumes de vendas. Por norma, integram grandes conglomerados, com interesses comerciais que vão para além da música. São empresas de grande volume, trabalhando com um vasto e diversificado conjunto de artistas, géneros musicais e títulos em catálogo. Apesar de serem mais difíceis de definir, de acordo com o autor e de um modo geral, as editoras independentes têm uma dimensão mais pequena e, ainda que possa parecer contraditório, caracterizam-se pela sua dependência relativamente a terceiros para a impressão e reprodução dos seus discos, para a sua distribuição nacional e, por vezes, também para o *marketing*. Possuem uma estrutura menos burocrática, estão mais atentas aos universos musicais locais e revelam uma considerável aptidão para acompanhar as mudanças de gosto dos consumidores, no sentido de uma maior diversificação da procura de música. Ao mesmo tempo, e funcionando como elemento distintivo face às *majors*, demonstram ter uma substancial capacidade de integração de contributos de múltiplas tradições musicais e de novas tendências de criação e produção musical. Por estas razões, é-lhes reconhecido um papel relevante na renovação dos mercados de música gravada (Abreu, 2010). Mesmo num contexto como o dos anos 60 do século XX, período de acentuado crescimento comercial da indústria da música, através de integrações verticais, horizontais ou multissetoriais, as editoras independentes conquistaram um lugar

⁵ O termo designa a prática ilegal de um pagamento ou a atribuição de um outro incentivo, por parte de editoras discográficas, para a transmissão de gravações em rádios comerciais em que a música é apresentada como parte da transmissão diária, sem qualquer referência ao benefício recebido. A revelação de inúmeros casos, envolvendo grandes companhias discográficas, fez com que em 1960 fosse aprovada uma lei federal com o objetivo de suprimir estas práticas (Federal Bribery Act, 1960), estabelecendo custos promocionais fixos suportados pelas editoras. No entanto, as práticas de *payola* continuaram, através de pequenas brechas encontradas na legislação, como falsos concursos ganhos pelos DJs/radialistas e contratos de consultoria ou para animação de festas.

importante. Neste cenário de valorização das interligações entre as companhias discográficas, mais do que competir com as *majors*, fazem parte das suas redes de colaborações, fornecendo-lhes informações sobre mercados, principais tendências e procuras dos consumidores. Voltaremos às complexas ligações entre *majors* e editoras independentes mais à frente.

Nesta viagem diacrónica pela construção do conceito de independência, uma outra paragem incontornável, também ela associada a um contexto de mudança, leva-nos aos meados da década de 70 do século passado, período em que emerge, para lá de um género musical, o movimento *punk*. À semelhança do que anteriormente dissemos sobre o surgimento do *rock'n'roll* no período de crise do pós-guerra, o *punk* surge também num período de forte crise económica: aumento dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973, dificuldades sentidas pelas principais indústrias da Grã-Bretanha (indústria automóvel e indústria têxtil), aumento dos preços, estagnação dos salários, crescimento das taxas de desemprego (Paire, 1992). Sobretudo para os jovens vive-se na altura um cenário de ausência de expectativas futuras, espelhado de forma evidente na música dos Sex Pistols, *No Future*, do seu álbum de estreia *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, editado em 1977. Neste sentido, o *punk* reclama ser um movimento de contestação económica, social e artística. Influenciado pelo movimento Dada⁶ e pelo movimento *beat*⁷ e seguindo as linhas lançadas pela Internacional Situacionista⁸, nos anos 50, o *punk* representou, nas sociedades ocidentais, um novo marco de rutura e de reposicionamento face ao *status quo*, dando visibilidade a uma juventude insatisfeita e descrente no futuro (Colegrave & Sullivan, 2002).

Sobretudo no Reino Unido as suas manifestações extravasaram a música, abrangendo áreas como a moda, o design e a estética. Nesse sentido, e sendo interpretado enquanto movimento subcultural eminentemente associado à juventude, o *punk* é, a par de outras subculturas juvenis britânicas surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, alvo de atenção por parte dos teóricos do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) e das suas investigações em torno das relações entre culturas juvenis, estilo e gostos musicais. Destacamos aqui o trabalho desenvolvido por Dick Hebdige (Guerra & Quintela, 2018; Hebdige, 1979), que interpreta o estilo *punk* como um símbolo de resistência à cultura hegemónica, uma resposta visual à crise socioeconómica, vivida em Inglaterra durante o final da década de 1970, uma expressão de violação simbólica da ordem social vigente. Nas suas palavras,

⁶ Movimento artístico, formado no contexto após a I Grande Guerra, que aceitava a anarquia, a subversão e a provocação, defendendo a dessacralização da aura de génio ostentada pelos artistas.

⁷ Movimento surgido nos EUA, no início dos anos cinquenta, envolvendo sobretudo escritores e poetas, que desenvolviam os seus trabalhos em torno da vida urbana e das suas vivências e que estavam muito ligados ao *underground* nova-iorquino, associado a vivências hedonistas e de êxtase, a novos consumos e a substâncias psicotrópicas.

⁸ Recorde-se que a Internacional Situacionista foi um movimento de cunho político, cultural e artístico, surgido nos anos 50, pautado pela sátira e denúncia das contradições da sociedade capitalista, através da criação de objetos artísticos contraculturais e da utilização de novas formas de comunicação, como os manifestos (Debord, 1967; Plant, 2002).

o *punk* “apropriou-se da retórica da crise que havia preenchido as transmissões de rádio e televisão e os editoriais durante todo o período e traduziu-a em termos tangíveis (e visíveis)” (Hebdige, 1979: 87).

Ora esta postura de resistência é, igualmente, evidente na música. Em termos musicais, o *punk* representa a rejeição da música dominante nos anos 70. Ao virtuosismo do *rock* progressivo, o *punk* responde com guitarras distorcidas e baterias ruidosas, uma herança do *garage rock* da década de 60. A maior parte das músicas são curtas, com poucos acordes e arranjos simples, uma rápida descarga de energia, agressividade e revolta, frequentemente traduzidas em letras que expressavam as principais ideologias e valores pelas quais o movimento se pautava. Mas o *punk* assume-se também como sendo a rejeição da indústria da música, das suas lógicas de funcionamento orientadas para o lucro, dos seus procedimentos e das suas modalidades de divulgação tradicionais, que a tornavam distante dos anseios e dos valores da juventude de então. Identificado o desencanto com tais modelos de ação, a solução passa por criar plataformas alternativas para a produção e distribuição de música, criando pequenas editoras independentes, responsáveis pela produção e distribuição dos primeiros álbuns de artistas *punk* e *new wave*⁹. Em janeiro de 1977 o EP de estreia dos The Buzzcocks, *Spiral Scratch*, foi o primeiro disco britânico a ser produzido em casa. Mais do que os The Sex Pistols, que mostraram que qualquer pessoa podia ter uma banda, os The Buzzcocks demonstraram que qualquer um podia editar um disco, com os detalhes do processo de gravação e a informação relativa aos custos de impressão presentes na contracapa do EP. Em maio do mesmo ano, a banda de *punk* londrina The Desperate Bicycles formou a editora Refill Records para editar o seu próprio *single*, *Smokescreen/Handlebars*, cuja contracapa continha também informação sobre os custos de gravação como forma de inspirar outros músicos a fazer o mesmo¹⁰ (cfr. figura 1.1). Muitas destas novas editoras independentes começaram a distribuir as suas edições, através da organização de um circuito de distribuição composto por uma rede de lojas de discos independentes por todo o Reino Unido, com epicentro em Londres, na loja de discos e distribuidora Rough Trade (Laing, 2015 [1985]).

O *punk* reivindica, então, para si uma estratégia *do-it-yourself* (DIY), de tomada em posse dos meios de produção pelos próprios músicos, como alternativa aos circuitos de produção e distribuição *mainstream*. Como atrás sugerimos, ainda que a noção de práticas de produção musical independentes e DIY tenha as suas raízes na década de 1950, com a emergência do *rock'n'roll* e de pequenas editoras independentes, é no final da década de 70, com o romper do movimento *punk*, que o termo atinge o seu expoente máximo (Bennett, 2018), servindo de estandarte para o quebrar das

⁹ Um dos fatores que para tal contribuiu foi anos antes do aparecimento do *punk* as grandes editoras terem começado a investir em novas tecnologias de gravação, o que significou que equipamentos e estúdios mais antigos ficaram disponíveis, e a preços mais acessíveis, para produtores musicais e editoras independentes os poderem comprar ou alugar.

¹⁰ Aliás, este exercício de motivação dos pares está bem patente no final do mesmo *single*, onde a banda canta *It was easy, it was cheap—go and do it!*.

regras existentes, principalmente na música e na estética. Por outras palavras, o movimento *punk* contribui para reforçar a já estreita relação entre o conceito de independência e o conceito DIY.

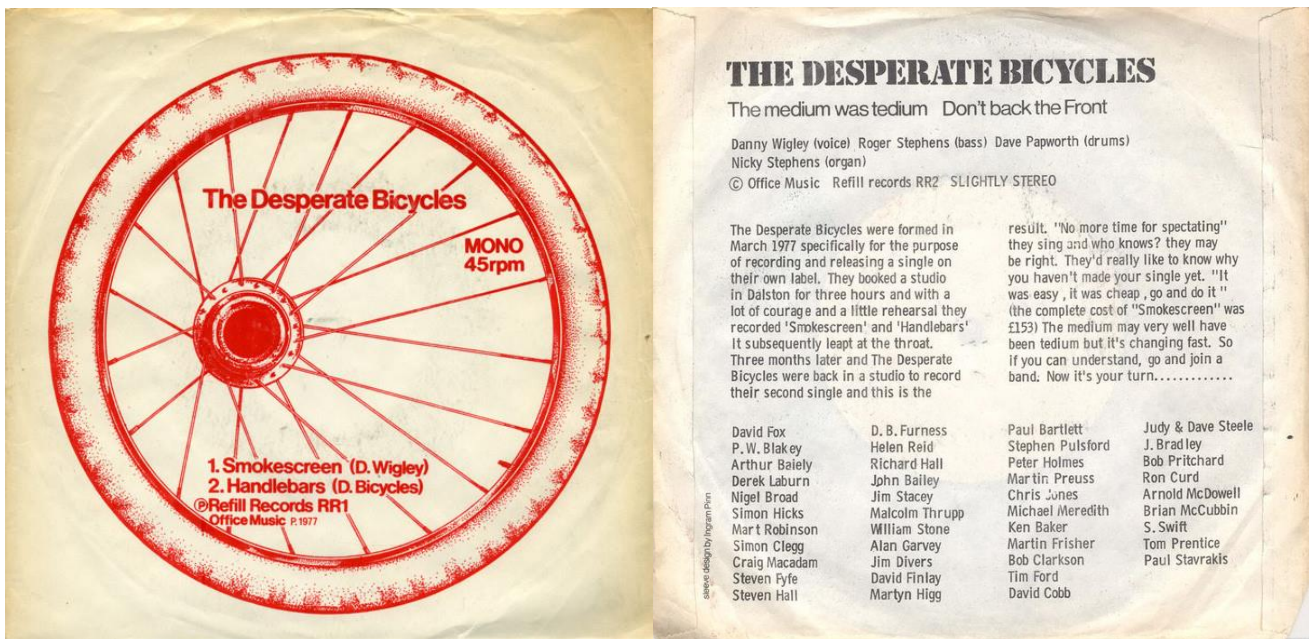


Figura 1.3: Capa e contracapa do single *Smokescreen/Handlebars*, dos *The Desperate Bicycles*

Fonte: <https://alchetron.com/Desperate-Bicycles> segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0.

Depois de 1978, muitas são as vozes que anunciam a morte do *punk*. Mas podemos dizer tratar-se de uma morte simbólica, pois o movimento não desapareceu. Antes se reestruturou através da sua relativa incorporação no sistema da indústria cultural vigente. No período entre 1978 e 1984 assiste-se à sua transformação no chamado *pós-punk* que, em termos estilísticos e sumariamente, se caracteriza pela junção do *punk* com o *krautrock*, o *dub*, o *reggae*, o *funk* e a experimentação (Reynolds, 2006). Com efeito, nesta viagem diacrónica pelos significados do conceito de independência e de práticas de produção musical DIY, julgamos ser pertinente uma nova paragem, agora no final da década de 80 e inícios da década de 90 do século passado. Este é, pois, um momento em que, no âmbito do processo de divisão do *rock* em categorias e subgéneros quase infindáveis (Guerra, 2010; Hibbett, 2005), surgem termos como *indie rock/rock* alternativo e *pós-rock* que, para a sua definição, veem também convocada a noção de independência. De acordo com Michael Azerrad (2002), em 1984 são lançados vários álbuns que despertam a atenção dos públicos, dos críticos e também das editoras *mainstream* para a música *rock* produzida em pequenas comunidades, de forma independente. Exemplo paradigmático deste fenómeno é, alguns anos mais tarde, em 1991, o lançamento do álbum *Nevermind*, dos Nirvana, que deu visibilidade à música *underground*, já há cerca de uma década produzida e divulgada pelos seus próprios meios de distribuição, comunicação e promoção. Falamos do que Azerrad (2002) designa como *indie underground*, significando aqui o *indie* a abreviatura de independente e referindo-se, por isso, a modos de fazer e canais de distribuição à margem da indústria

musical. É notória a adoção do *ethos* DIY do *punk*, tendo nesta altura o termo *indie* uma forte conotação ideológica.

Mas como dizíamos, e como descreve Azerrad (2002), tudo muda em meados da década de 1980 e inícios da década de 1990, momento em que várias editoras independentes são “engolidas” pelas empresas multinacionais da indústria da música. A este nível, o sucesso de *Nevermind* foi marcante, na medida em que significou a chegada de um público mais vasto a um tipo de música que até então tinha sido rejeitado pela indústria musical, sendo por isso pouco conhecido – *underground*. Porém, o impacto mediático do álbum foi marcante de uma outra forma: a entrada da dimensão comercial e comercial na cena musical independente, com a consequente descaracterização de alguns projetos musicais e com a mobilização de estratégias de *marketing*, nomeadamente a criação de “falsas” editoras independentes que acabavam por funcionar como delegações das *majors* e também a utilização do termo *indie* enquanto rótulo para vender o tipo de sonoridade das bandas associadas ao *underground*. Esta transformação da conotação do termo *indie*, inicialmente associado a uma dimensão ideológica e a um *modus operandi* e posteriormente interpretado no sentido estético, assim como o contributo do álbum *Nevermind* para este processo são bem resumidos nas palavras de um dos nossos entrevistados:

A música indie, o termo indie vem da palavra independente. Vem de uma altura em que bandas muito independentes tinham um alcance muito grande. Acredito que os Nirvana possam ser os grandes responsáveis para esta enorme confusão acerca do que é indie. Eram uma banda independente, que começou a lançar coisas de forma muito autónoma e, de repente, estão a tocar em estádios. O indie começa a ser posto à prova. Acredito que começou por ser uma ideologia. Ou seja, eu lanço a minha música, no timing que eu quero, da minha forma, controlo o produto final, a minha imagem, a capa, as estratégias de comunicação, timings de digressão e promoção. (...) De ideologia passou a ser uma estética. Nunca se falou de indie folk nos primeiros anos ou de indie pop. O indie rock aparece quase como uma plástica no sentido sonoro. Catalogavas um festival de indie rock, independentemente de irem bandas de pop ou folk. O indie, enquanto ideologia, parte desta autonomia e independência das bandas. Enquanto estética parte de uma vaga de bandas que apareceram nas mesmas alturas e consequentes umas das outras, mas também como uma espécie de movimento de guitarras que indicava som de banda independente.

Leonardo, 30 anos, licenciatura, radialista, editor e promotor, Lisboa.

Hesmondhalgh (1999) dá conta do mesmo processo, focando-se na realidade do Reino Unido. Na sua análise, reflete acerca da ambiguidade que o termo *indie* (até então usado como abreviatura de independente) adquiriu quando começou a ser utilizado pela imprensa para designar um género musical que era promovido maioritariamente por *majors*. Com efeito, o autor refere que em meados da década de 80 do século passado, o *pós-punk* começou a ser designado como *indie*, facto que na sua perspetiva constitui um momento marcante, na medida em que até então nenhum outro género musical tinha sido nomeado com base no seu modo de produção. A partir de então, e não obstante as suas raízes estéticas e institucionais ligadas ao movimento *punk*, o *indie* tornou-se um género musical, definido por um tipo de sonoridade, mas também por um estilo de apresentação e, segundo o autor, transformou-se numa categoria económica ou num segmento de mercado. Neste contexto, no início da década de 1990, muitas das pequenas editoras que trabalhavam este tipo de música criaram ligações com *majors*, sendo por elas assimiladas, ou estabelecendo acordos de licenciamento e/ou distribuição. O *indie* passa, então, a integrar a *pop mainstream* que, no Reino Unido, ficou conhecida como *Britpop*¹¹, protagonizando um processo que Hesmondhalgh (1999) considera ser de direção ao conformismo e conservadorismo, bem distantes da postura crítica e subversiva do *punk*, no final da década de 70 do século passado e do seu objetivo de alteração das relações sociais de produção musical.

No âmbito do processo de desdobramento do *rock* em subgéneros vários e da interseção de modos de fazer independentes com as lógicas da indústria musical, o termo *indie* vê-se aliado ao *rock*, sendo comum a utilização da expressão *indie rock*. Ryan Hibbett (2005) oferece-nos um interessante contributo para o entendimento deste conceito, ao defini-lo simultaneamente como um género, uma estética musical, mas também enquanto ferramenta de *marketing* e método de diferenciação social. Por outras palavras, situa o *indie rock* num plano de interseção entre fenómenos artísticos, comerciais e sociais. Utilizando o conceito bourdieusiano de capital cultural, defende que se, por um lado o *indie rock* (*rock* independente) está associado a uma nova estética, por outro, responde ao desejo de diferenciação social dos públicos, funcionando por isso como ferramenta a partir da qual os intervenientes no mundo da música exploram esse desejo. Segundo Hibbett (2005), quando comparado com a música *mainstream*, o *indie rock* é parte de uma estrutura de poder dicotómica onde se relacionam dois campos: um direcionado para um público alargado e produzindo grandes

¹¹ Neste período também no seio da indústria e da imprensa musical surgiram debates em torno da definição de música independente, nomeadamente no que respeita à elaboração de listas dos álbuns de música independente mais vendidos. Estas listas foram, desde o início da década de 1980, um importante espaço de promoção das editoras e distribuidoras independentes, sendo até aqui apenas considerados os álbuns distribuídos de forma independente. A partir do momento em que o *indie* se transformou num género musical, colocando-se em causa o seu teor ideológico, muitos dos membros da indústria musical começaram a defender que estas listas deveriam basear-se no género musical, ou no tipo de sonoridade, e não na forma de distribuição.

quantidades de capital económico; e outro orientado para uma audiência mais pequena e, portanto, gerando menos capital económico. É, pois, diferenciando-se do *mainstream* que o *indie rock* ganha valor. Tem associados os seus próprios códigos e convenções – capital cultural – sendo utilizado para criar e reproduzir “mitos de superioridade social ou intelectual” (Hibbett, 2005: 57). No seu entender, o *indie rock* reclama para si uma existência um tanto ou quanto vazia: independente das forças económicas e políticas e dos critérios estéticos e sistemas de valor da produção *mainstream* mas, ao mesmo tempo, valorizando e mistificando um certo carácter exclusivo. Está longe de ser uma entidade estática. É antes um espaço maleável, cujo significado está em constante construção por vários atores do meio musical (bandas, editoras, críticos, públicos, ...) e de acordo com os seus diferentes objetivos. O mesmo é dizer que as definições de *indie rock* se tornam “problematicamente subjetivas” (Hibbett, 2005: 59).

Pós-rock é outra categoria de uso generalizado, termo cunhado por Simon Reynolds (2006). Surge na sequência de múltiplos cruzamentos estilísticos musicais, mediante os quais o *rock* se associou a outros géneros e subgéneros musicais. Mantém a instrumentação do *rock* e a guitarra como instrumento indispensável, mas renova a sua sonoridade, atribuindo-lhe um carácter mais completo e incorporado do que o *ethos* minimalista *lo-fi*¹² do *indie rock* permitiria. Em contraste com as melodias curtas e algo cruas, as bandas de *pós-rock* trabalham pacientemente em músicas que se desenvolvem lentamente. “Tudo sobre o *pós-rock* sugere uma seriedade renovada - uma restauração de grandeza, beleza e intensidade” (Hibbett, 2005: 66). Porém, João Lisboa, jornalista musical, não deixa de salientar o carácter vago, e vazio de sentido, do termo *pós-rock*, enquanto chapéu demasiado abrangente do alternativo (João Lisboa in Guerra, 2010). Mas é sobretudo a sua associação à mescla, aos *revivals* e a um desejo de renovação que devem ser destacados (Guerra, 2010).

Mas voltemos ao conceito de independência. O que significa exatamente ser independente e assumir uma postura e um conjunto de práticas DIY? A resposta está longe de ser simples e consensual, sendo possível identificar diferentes linhas de conceptualização e interpretação destes termos. Num esforço de organização das diversas leituras que múltiplos autores têm proposto, recorremos a Strachan (2003). No seu trabalho sobre editoras independentes, o autor problematiza o conceito de independência com base em três dimensões: uma dimensão ideológica referente a um conjunto de valores, crenças, *ethos* e discursos; uma dimensão industrial relacionada com os processos e práticas

¹² A expressão *lo-fi* designa um estilo de produção musical que usa técnicas de gravação de baixa fidelidade (*low fidelity*), em que elementos geralmente considerados imperfeições numa gravação ou numa performance (notas mal-interpretadas, interferência ambiental, imperfeições fonográficas) são tidos como audíveis e, por vezes, resultam mesmo de uma opção estética deliberada. A popularização do termo é atribuída ao DJ William Berger que, no final da década de 1980, dedicava uma parte do seu programa de rádio – *Lo-fi* - a gravações caseiras. Desde então o termo tem sido conotado com a cultura das cassetes, o *ethos* DIY do *punk* e com o *indie rock*.

de produção, distribuição e consumo; e uma dimensão estética assente em características estilísticas. Porque nos importam sobretudo as questões relativas à ideologia e aos modos de produção e distribuição, para esta discussão deixaremos de parte a dimensão estética. Aliás, como sugere Becker (1982), a elaboração de avaliações e classificações estéticas não permite uma melhor compreensão de um mundo artístico; elas devem antes ser compreendidas como parte de um conjunto de atividades e convenções dos membros desse mesmo mundo artístico. Além disso, vários estudos (Fonarow, 2006; Toynbee, 2000) têm salientado a dificuldade da definição e delimitação de géneros musicais. Especificamente no caso da música independente, Fonarow (2006) dá conta da sua dificuldade de definição partindo de uma abordagem estética e estilística (o independente ou *indie* enquanto género musical), salientando que o carácter dinâmico das categorias é um dos fatores que contribui para a complexidade de tal exercício.

No âmbito das dimensões ideológica e industrial, identificadas por Strachan (2003), podemos elencar as propostas de leitura do conceito de independência de um conjunto de autores, que enfatizam sobretudo uma componente de posicionamento ideológico e político, com tradução nos modos de atuação, assente na oposição entre independentes e a indústria musical. Segundo Toynbee (2000), esta linha de interpretação e construção discursiva do conceito de independência tem os seus alicerces na teorização em torno da indústria cultural, e particularmente da música popular, desenvolvida pela Escola Crítica de Frankfurt. Tais contributos tiveram um considerável impacto na compreensão das relações entre a indústria da música e as práticas de produção independentes presentes nas propostas de interpretação que a seguir apresentaremos. Refletindo acerca do impacto do capitalismo na indústria cultural, Adorno e Horkheimer (1947) salientam as formas através das quais esta última implica a standardização da cultura e a sua comodificação. Na sua opinião, este processo é sinónimo da repressão da criatividade individual dos produtores culturais. Se a cultura pressupõe autonomia, no contexto da indústria cultural, a cultura abdica da sua autonomia, ou seja, perde a sua independência. No fundo, estamos perante uma visão dicotómica – arte (ou cultura) *versus* comércio; standardização *versus* criatividade – que se encontra presente em vários trabalhos em torno do conceito de independência que têm como referência o *punk* e o seu *ethos* DIY.

Alan O'Connor (2008) é um dos teóricos que dá corpo a esta linha de pensamento, analisando as editoras de música *punk*, sobretudo entre a década de 1980 e o início da década de 1990, e reportando-se, essencialmente, ao contexto americano. O autor associa, então, a independência à busca de autonomia. Considerando que este pode ser um conceito complexo, sobretudo no que a uma total e constante concretização diz respeito, entende-o na sua relação de oposição às grandes editoras. Ser independente é, pois, ser autónomo em relação à indústria musical, o que, por sua vez, pressupõe um modo de fazer alternativo e assente numa lógica DIY. Recorrendo ao conceito de campo de produção cultural de Bourdieu (1993) e à distinção que o sociólogo francês faz entre produção de

grande escala e produção de pequena escala, O'Connor argumenta que se no final da década de 1970 o *punk* esteve sujeito a pressões económicas, com bandas anteriormente tidas como independentes a assinar por grandes editoras, no início da década de 1980, o *punk* tornou-se um campo relativamente autónomo, e portanto orientado para uma produção de pequena escala, sobretudo se considerarmos a sua vertente *hardcore*.

O autor avança, então, com uma diferenciação entre o que chama *editoras comerciais* e *editoras DIY*, ou independentes, assente em formas de funcionamento distintos. No caso das primeiras, e ainda que estas possam assumir diferentes formas, partilham um conjunto de características. As editoras comerciais têm uma estrutura organizacional de maior dimensão, frequentemente com departamentos de Artistas e Repertório (A&R), cuja missão é a procura de novos talentos com potencial sucesso comercial. Os representantes destes departamentos são, por norma, jovens e têm ligações a cenas musicais específicas, nomeadamente a músicos, produtores e jornalistas. A relação entre estas editoras e os músicos estabelece-se através de contratos que, podendo assumir vários contornos distintos, frequentemente implicam a entrega à editora de material para edição, com a contrapartida de a editora avançar com o pagamento aos músicos. Frequentemente este dinheiro é utilizado para contratar um produtor, arrendar um estúdio de gravação ou comprar instrumentos e equipamento de som novos. Depois do produto final ter sido aceite pela editora (que fica detentora das *masters*), entram em ação as divisões de *marketing* e promoção e os seus canais de distribuição privilegiados. Quando o disco começa a ser comercializado, a editora assume o controlo das vendas até recuperar o dinheiro previamente investido, o que nem sempre acontece, gerando situações em que os músicos ficam em dívida para com a editora.

Já as editoras DIY tendem a ser formadas por uma ou duas pessoas que, muitas vezes, têm outras profissões de modo a garantir a sua subsistência. Ao mesmo tempo, pautam-se por uma relação mais próxima com os músicos que, regra geral são amigos ou pelo menos conhecidos dos membros da editora. Por esta razão, outra diferença crucial entre editoras comerciais e editoras DIY prende-se com a inexistência de contratos, no caso das últimas. As relações entre músicos e editoras assentam em acordos pessoais (e muitas vezes apenas verbais), baseados na confiança e no respeito mútuos e num código de conduta. São, por isso, relações mais colaborativas. Na verdade, um dos papéis centrais das editoras DIY é precisamente promover um sentido de comunidade entre a editora e os músicos a ela associados, comunidade essa também construída em oposição às lógicas mercantis das grandes editoras. Aliás, numa altura em que grande parte das bandas tem capacidade para editar o seu próprio material digitalmente, este sentimento de pertença a uma comunidade tornará também mais atrativa a ligação a uma editora, que pode assegurar os custos de produção, promoção e distribuição dos álbuns, nem sempre suportáveis pelos artistas. Paralelamente, e por oposição às editoras comerciais, os músicos mantêm-se detentores das *masters*. Em termos da distribuição, muitas vezes, esta é feita

diretamente pelas editoras e pelos músicos (nos concertos, junto de lojas de discos, em lojas e plataformas *online*) ou através de distribuidoras também elas independentes. Assim, no entender de O'Connor (2008), a independência pode ser definida enquanto alternativa aos modelos corporativos da indústria da música, integrando uma abordagem DIY da autossuficiência, também assente num sentimento de pertença a uma comunidade e não na busca do lucro. É possível que uma editora possa alterar o seu posicionamento, passando de um campo para o outro; e tal pode acontecer em ambos os sentidos. Porém, assinar por uma editora comercial é negar o *ethos* DIY e renunciar à autonomia.

Na mesma linha de valorização da dimensão ideológica, e tendo sobretudo como referência a cena *punk* americana, situa-se Fairchild (1995). Para a construção do seu argumento, o autor parte do exemplo concreto dos Fugazi, banda de *punk rock* formada em Washington, D.C., em 1987, e da editora independente Dischord Records, fundada sete anos antes por Ian MacKaye, um dos membros da banda. Lendo o *punk* como uma assumida oposição e negação da sociedade na qual emerge, Fairchild sublinha a sua importância na promoção de uma ética de independência e de uma postura assente nos ideais DIY. Interpretando esta atitude e este modo de ação como criando alternativas contra-hegemónicas face ao tradicional modo de funcionamento da indústria da música, o autor acaba por adotar o termo “alternativa” para designar a postura, a atitude, as lógicas e práticas de atuação promovidas pelo movimento *punk*. Defende, então, que qualquer alternativa viável aos modelos de produção cultural dominantes na indústria da música não se baseia apenas em aspetos musicais ou políticos, alicerçando-se antes numa complexa interseção de diferentes dimensões. No centro da criação de uma alternativa à indústria musical surgem questões relativas à autonomia, autossuficiência e resistência. E estas não são se não questões institucionais. Além disso, a criação e promoção de uma alternativa pressupõe, igualmente, a manutenção de um conjunto de estratégias sociais e culturais de modo a contornar as lógicas e modos de ação convencionais. Em suma, o autor chama a atenção para as dimensões que não a musical que necessariamente têm de ser introduzidas nesta discussão. O *mainstream* não é um som. É um conjunto de processos e de modos de fazer, no âmbito de uma infraestrutura industrial e tecnológica. Logo, a mais completa compreensão da alternativa (ou do que é independente) face a este *mainstream* só pode ser alcançada indo para lá da reflexão e discussão unicamente da dimensão musical.

Assim, acerca do processo de assimilação de bandas e editoras independentes *punk* por parte das editoras *majors*, Fairchild considera não ser de todo possível a manutenção da independência, da autonomia e do carácter contra-hegemónico quando se estabelece uma relação, direta ou indireta, com uma grande editora. Dá, então, o exemplo da editora independente Dischord Records que, na altura da publicação do artigo que aqui estamos a considerar (Fairchild, 1995), tinha já uma história de 14 anos de uma total independência, constituindo por isso um exemplo internacionalmente

reconhecido e respeitado. A editora, que ainda hoje se mantém ativa¹³, conseguiu sobreviver e prosperar sem ligações à indústria musical, assumindo o total controlo da sua atividade e refutando as regras e os processos convencionais. No entender do autor, banda e editora representam os princípios de autonomia, de entreatura e cooperação e de formas de relacionamento não coercivas. Nas suas palavras, “escolheram a independência, recusando repetidamente o apoio de editoras *majors*” (Fairchild, 1995: 30).

Esta associação entre o *punk*, a independência e o DIY e a sua definição com base na construção de uma alteridade, portanto, de uma oposição face a outro está também presente na análise de Dave Laing (2015 [1985]). O autor fala de uma “hostilidade” do *punk* em relação ao *mainstream*, que se traduz a três níveis: a sua atitude DIY e consequente recusa em depender das instituições estabelecidas na indústria musical, sejam elas editoras ou imprensa escrita; em termos estilísticos, o desafio à ortodoxia da excelência artística; e a introdução de novos temas nas letras de canções populares, alguns dos quais contribuíram para quebrar tabus existentes. Mais concretamente, Laing defende que a tónica na independência, autonomia ou autossuficiência está desde logo presente no facto de o *punk* possuir as suas próprias “contra instituições”, por oposição à indústria musical – as fanzines e as editoras independentes. Nesta linha de raciocínio, e à semelhança da visão dos autores previamente referidos, facilmente se percebe a ligação entre a atitude DIY e a desconstrução, simplificação e desmistificação dos processos relativos à composição, produção, distribuição e promoção de um álbum. Diz Laing que se as fanzines desmistificaram o processo de produção e edição da palavra escrita, as primeiras editoras independentes do movimento *punk* demonstraram a simplicidade com que qualquer pessoa podia gravar um disco. O mesmo acontecendo ao nível da distribuição, através da organização de uma rede de pequenas lojas de discos e distribuidoras independentes. Por isso, também para Laing a independência pode ser interpretada como a criação de canais e processos de produção e distribuição diferentes daqueles que caracterizam as lógicas de atuação das grandes empresas da indústria musical. Esta diferenciação no *modus operandi* gera, por sua vez, a associação de um conjunto de expectativas específicas ao termo “independente”. Se a música *mainstream* é facilmente associada ao lazer e a uma atitude passiva, a música independente é associada a uma dimensão alternativa e à capacidade de experimentação.

No que concerne ao significado dos termos independente e DIY no contexto da emergência do *punk* e *pós-punk*, Pete Dale (2008, 2010) segue também uma linha de definição eminentemente ideológica e assente na construção de uma alteridade em relação ao *mainstream*. Dá o exemplo da banda de *punk* londrina Crass que, para além de criar a sua própria editora, controlando os processos

¹³ Para mais informações sobre a editora, a sua história, bandas associadas e atividades recentes, consultar a sua página oficial a partir do link <https://www.dischord.com/>.

de produção e distribuição de discos, era acérrima defensora da anarquia, procurando confrontar e desafiar qualquer forma de autoritarismo, fosse este promovido pela Igreja, pelas forças militares ou pelo governo. Apoiando-se, entre outros autores, em Stephen Duncombe e Gina Arnold, Dale (Arnold, 1997 e Duncombe, 1997 in Dale, 2010) aprofunda esta diferenciação, identificando diferenças no interior do próprio movimento *punk*. Estabelece, então, uma distinção entre o que chama *punk mainstream* e *punk underground*, sintetizada em cinco aspetos: i) o *punk mainstream* é divulgado por editoras *majors*, enquanto o *punk underground* tem sido promovido e mantido através de uma rede independente; ii) o *punk mainstream* é hierárquico, no sentido em que imita o tipo de competição da indústria musical, enquanto o *punk underground* não tem heróis ou líderes, organizando-se horizontalmente e de forma mais democrática; iii) as bandas de *punk mainstream* alcançaram já uma competência musical suficiente para atingirem níveis de venda que lhes permitem serem descritas como *mainstream*, enquanto as bandas de *punk underground* se orgulham por serem “pouco comerciais” devido à sua música “complicada” (pelo menos para um público *mainstream*); iv) por motivos comerciais a música das bandas *punk mainstream* segue conteúdos musicais padronizados, já as bandas de *punk underground* abalam essas convenções e introduzem inovações; v) as bandas de *punk mainstream* apenas simulam o seu radicalismo e a sua politização, enquanto as bandas de *punk underground* conciliam os seus ideais políticos com performances e ações concretas.

Porém, Dale (2008, 2010) não é indiferente à introdução de uma dimensão comercial nesta discussão, nomeadamente através das ligações estabelecidas entre editoras independentes e editoras *majors* e das movimentações de bandas entre o circuito *underground* e o circuito *mainstream*. O mesmo é dizer que o autor tem em conta a alteração de significado do conceito de independente ou, dito de outra forma, a conotação daquela que até então era simplesmente uma abreviatura – *indie* – a um género de música e não às circunstâncias da sua produção. Estes processos traduzem-se na passagem de bandas pertencentes a um circuito *underground* para editoras *majors*, assim como na compra ou assimilação de pequenas editoras independentes por parte de grandes editoras. Com feito, e indo ao encontro de Hesmondhalgh (1999), no final da década de 80 e início da década de 90 do século passado, Dale afirma que cada vez mais as editoras independentes viam a colaboração com as *majors* como uma necessidade de sobrevivência e não como opção, fazendo com que na visão de alguns a noção de *indie* perdesse o seu teor político e ideológico e assumisse um significado apenas musical.

Todavia, Dale (2008, 2010) defende que atualmente não só existem várias editoras independentes, como o desejo de separação do *mainstream* se mantém, sugerindo a procura de formas de distinção entre o significado inicial de independente e esta mais recente conotação do termo *indie*. Uma solução possível é a utilização do termo *indie* para designar um género musical ou sonoridade e a noção de independente para assinalar diferenças institucionais nos modos de

produção. Outra possibilidade é a utilização de termos como independente DIY ou micro-independente, como propõe Strachan (2003, 2007). Em suma, ainda que considerando que as linhas que separam o independente dos modos de produção das grandes editoras possam ser ténues e que a Internet e o processo de digitalização da música introduzem novas variáveis na equação, Dale defende que “a possibilidade de independência numa cena musical continua a ser uma trajetória de extensas possibilidades” (Dale, 2008: 191). E, no seu entender, a tónica que o DIY/*indie/punk* coloca nos discursos do local e da reciprocidade merecem continuar a ser considerados nas discussões em torno dos movimentos contra-hegemónicos.

No espectro do *rock*, Simon Frith (1998) é um dos autores que tem refletido sobre o conceito de música independente/*indie* ou música alternativa. Numa interpretação destes conceitos assente num modo de fazer, o autor define-os igualmente partindo de uma lógica de oposição. O *indie rock* ou *rock* alternativo é aquele que é produzido e editado por uma editora independente, à margem do *mainstream* e das grandes editoras da indústria musical.

Fora do contexto anglo-saxónico que temos aqui vindo a discutir, será interessante considerar o caso de países como Portugal e o Brasil. No caso português e no âmbito do movimento *punk*, Paula Guerra (2018a) demonstra como a independência e o DIY podem ser perspetivados tendo em consideração três níveis de análise – macro, meso e micro – que têm em si implícita uma lógica de oposição. A nível macro são vistos como uma forma de resistência à hegemonia do sistema capitalista e às lógicas de funcionamento da indústria musical. Num nível meso, relacionam-se com um modo de ação distinto, que surge como resposta à escassez de recursos ou à falta de acesso aos mesmos. Finalmente, a um nível micro, a independência e o DIY traduzem-se nas suas práticas quotidianas e nas formas de estes atores se manterem ativos na cena *punk*, fazendo fanzines, criando editoras, organizando concertos.

No caso brasileiro, autores como Herschmann (2011) inscrevem-se também nesta linha de definição da independência a partir da oposição à indústria musical. O autor defende que as cenas e circuitos musicais independentes são, atualmente, alternativas ao monopólio das grandes corporações de cultura e comunicação e à própria crise no setor. Ainda que reconheça a porosidade das relações entre o *mainstream* e o universo *indie* e que se afaste de uma visão romântica que prevê a autonomia e desvinculação absolutas entre estes campos, o autor considera a existência de linhas de fuga possíveis e sustentáveis para os artistas e para o próprio negócio da música.

Este tipo de discursos em torno da música independente, fortemente ancorados numa lógica de oposição, quer numa perspetiva ideológica, quer numa perspetiva processual, não deixa de ser alvo de algumas vozes críticas. Reportando-se sobretudo ao contexto anglo-saxónico, Bannister (2006) é um dos autores que chamam a atenção para aspetos destas análises que são importantes ter em consideração. Desde logo, salienta que para a discussão da noção de independente é essencial

compreender como estas definições são, muitas vezes, produto de autorrepresentações de atores eles próprios envolvidos na cultura DIY e, ao mesmo tempo, amplamente construídas pelos média. Simultaneamente, o autor sublinha que este tipo de discursos tende a celebrar o espírito de comunidade e as práticas coletivas e colaborativas promovidas pela ética DIY, sem, no entanto, considerar as relações de poder existentes no âmbito da cultura independente e DIY.

Como dizíamos anteriormente a respeito do carácter não consensual do seu significado, e atendendo também às constantes alterações do mundo da música e, conseqüentemente, das relações entre os seus diferentes intervenientes, há autores que têm contribuído para a reconceptualização da noção de independência, atendendo às complexas interligações entre dimensões ideológicas e políticas, mas também artísticas, culturais e socioeconómicas. Procuram rever a abordagem que opõe independentes a *majors*, rejeitando um modelo de autenticidade *versus* cooptação da atividade independente e focando-se nas diferentes interligações entre independentes e a indústria musical, bem como na contextualização destas relações.

Stephen Lee (1995) é um dos autores que se inscreve nesta linha de reinterpretação do significado de independência, considerando mais especificamente o conceito de editora independente e partindo da análise da editora americana Wax Trax! Records. No seguimento do que até aqui expusemos, reconhece haver um entendimento das editoras independentes (também designadas como *indies*) como sendo inovadoras e criativas, capazes de promover outro tipo de respostas para “músicos não convencionais”, à parte das lógicas de funcionamento da indústria da música, orientadas para o lucro. No âmbito desta visão, as editoras independentes definem-se pela sua diferenciação em relação às grandes editoras, quer do ponto de vista cultural e ideológico, quer do ponto de vista dos modos de ação. Mas, perante esta abordagem e no contexto da música contemporânea comercial, Lee questiona-se sobre o que significa realmente ser uma editora independente, defendendo a importância de a perspetivar como uma entidade em que as dimensões cultural e económica se entrecruzam. O autor salienta que ao longo da história da indústria da música, o conceito de independência foi, simultaneamente, usado como ferramenta ideológica e de *marketing*, pelo que a sua função simbólica deve ser repensada. Porém, alerta igualmente para o carácter dinâmico das interações entre editoras independentes e *majors*, não devendo estas relações ser percecionadas simplesmente como uma inevitável absorção das primeiras pelas segundas. Por outras palavras, a complexidade destas relações faz com que as atividades das *majors* não possam ser reduzidas a uma comodificação da música, enquanto as editoras independentes atuam apenas no sentido da preservação do seu significado cultural.

Assumindo estas como as suas premissas de partida e baseando-se no seu trabalho sobre a editora americana Wax Trax! Records, Lee dá conta de três dimensões sobre as quais assenta a sua reinterpretação do conceito de independência. Uma primeira dimensão relaciona-se com o carácter

frequente do estabelecimento de acordos de produção e distribuição entre editoras independentes e *majors*. Uma segunda dimensão passa pela crescente apropriação da linguagem e do “estilo” das editoras independentes, por parte das *majors*, enquanto estratégia de *marketing*. Uma última dimensão referida por Lee tem que ver com a insustentabilidade da alternativa económica e das práticas comerciais das editoras independentes. O autor descreve o processo de luta da Wax Trax! Records pela manutenção da sua ideologia de diferença e independência, concluindo que, apesar dos seus 12 anos de atividade totalmente independente, a editora não conseguiu mobilizar mecanismos concretos que garantissem a sua sustentabilidade nesse registo, acabando por assinar um contrato de produção e distribuição com uma grande editora. Perante esta incapacidade, e atendendo ao peso da ideologia capitalista nas nossas sociedades, a atratividade das suas lógicas de funcionamento revela-se constante, subtil e perversa, mesmo para aqueles que, como a Wax Trax! Records, inicialmente defendiam e adotavam outros modos de ação. Segundo Lee, a manutenção da independência é, pois, um espaço de constante negociação e navegação. Os termos de negociação não são estáticos, alterando-se a cada tentativa de articulação entre uma dimensão ideológica e cultural e uma dimensão mais pragmática e económica.

Os trabalhos de Keith Negus (1992, 1999) inserem-se, igualmente, na linha de reinterpretação da independência partindo das suas relações com a indústria musical. No seu entender, esta é composta por empresas grandes e empresas mais pequenas, sendo que as diferenças entre elas são essencialmente de dimensão e não em termos dos seus princípios éticos e das suas atitudes. O autor dá, então, conta das ligações entre editoras independentes e editoras *majors* e analisa as formas através das quais, durante a década de 1980, as últimas criaram editoras semi-independentes, no sentido em que estas, embora pertencendo a grandes editoras, editavam e distribuíam música classificada como independente. Indo ao encontro de Lee, Negus (1992, 1999) defende que as distinções entre *majors* e editoras independentes são de difícil manutenção, devido às frequentes interligações, seja através de acordos de licenciamento e distribuição, seja através de investimentos e mesmo de aquisições. Assim, as tensões existentes entre independentes e *majors* não pressupõem uma oposição entre arte *versus* comércio ou democracia *versus* oligopólio, como é, muitas vezes, evidenciado ou sugerido por autores que se posicionam na primeira linha de interpretação, anteriormente apresentada. Na perspetiva de Negus (1999) trata-se apenas de uma questão de distribuição e de acordos de licenciamento, sem assumir uma dimensão estética ou relativa a princípios éticos.

David Hesmondhalgh (1996, 1997, 1999) é outro dos autores que mais tem trabalhado esta temática, considerando simultaneamente as dimensões estéticas, culturais, ideológicas e económicas na análise da atuação das editoras independentes e, conseqüentemente, na interpretação do significado do termo independência. O autor procura compreender até que ponto as editoras

independentes associadas a dois dos mais importantes movimentos musicais britânicos (*punk/pós-punk* e música de dança) contribuíram para a democratização da indústria da música, ao basearem-se em valores de participação, cooperação e colaboração. Nesta linha de reinterpretação da independência, o autor tem em consideração as relações de colaboração entre editoras independentes e *majors*, procurando analisar, quer os motivos que explicam que editoras independentes se inscrevam em processos de profissionalização e de colaboração com *majors*, quer as consequências institucionais, políticas e estéticas dessas relações. Relativamente aos motivos, defende que as pressões no sentido da profissionalização e das parcerias não devem ser entendidas apenas como um abandono de posições idealistas anteriormente detidas e que os acordos com *majors* não são, necessariamente e em si mesmos, geradores de um compromisso estético. Ou seja, estão aqui em causa fatores discursivos, psicológicos, estéticos e pragmáticos, sendo que as relações com a indústria da música podem ser afetadas por alterações económicas, tecnológicas ou culturais. Mas, no que se refere às consequências destas relações, sugere que a colaboração com *majors* implica que as editoras independentes renunciem à sua autonomia (Hesmondhalgh, 1999).

É certo para Hesmondhalgh (1996, 1997, 1999) que as redes de produção e distribuição independentes no período *punk* e *pós-punk* possibilitaram um maior e mais generalizado acesso aos meios de gravação e venda dos *outputs* criativos e até certo ponto as editoras independentes, bem como as lojas de discos e distribuidoras a elas associadas, criaram uma alternativa às lógicas de funcionamento da indústria musical. Porém, as tentativas de os atores independentes do *pós-punk* britânico desafiarem a indústria da música foram “assombradas por conflitos, ineficiências e contradições” (Hesmondhalgh, 1997: 270). Na opinião de Hesmondhalgh, o legado *punk* foi apenas parcialmente bem-sucedido, já que falhou naquele que era o seu principal foco - a transformação das relações sociais de produção. Esta falha materializa-se no estabelecimento de ligações entre editoras independentes, como a Rough Trade, e *majors*, que inviabilizam a manutenção de um posicionamento à margem da indústria musical (até porque as condições da negociação são largamente estabelecidas pelas grandes editoras) e que permitem que esta apresente este processo como o inevitável fracasso de uma visão ideológica quando confrontada com a realidade do mercado. Todavia, o autor reconhece a importância da independência no período *pós-punk*, pois foi o meio através do qual aqueles que tinham uma postura contra a indústria da música *mainstream* e os seus métodos pudessem desafiá-la. Portanto, a independência também é aqui vista como um espaço de resistência, ainda que o seja apenas potencialmente e com margens de ação limitadas. No fundo, o principal argumento de Hesmondhalgh é que, se para muitas editoras independentes é difícil assegurar a sua sustentabilidade sem estabelecer alguma forma de ligação com editoras *majors*, tal sugere que a independência deve ser vista não como uma categoria absoluta, mas como um espectro. Como demonstraremos mais à frente neste capítulo, os resultados da nossa incursão no terreno apontam para uma mesma

interpretação do conceito de independência, definida não como uma categoria fechada e estanque, mas como tratando-se de um *continuum* relacional onde é possível negociar diferentes níveis ou diferentes possibilidades de independência.

Estas perspetivas em torno do conceito de independência têm também sido alvo de críticas. Autores como Strachan (2003) e Webb (2007) enfatizam sobretudo a escassa possibilidade do setor independente fornecer uma alternativa à indústria musical. Por outras palavras, os autores chamam a atenção para o facto de trabalhos como os de Lee (1995), Negus (1992, 1999) e Hesmondhalgh (1996, 1997, 1999) analisarem as relações entre independentes e *majors* sem ter em consideração os independentes que continuam efetivamente a sê-lo, mantendo uma estrutura de produção e distribuição à parte da indústria musical. No seu entender, este tipo de estudos percecionam os independentes como, naturalmente, envolvendo-se em relações económicas com as *majors*, no sentido de evitar a sua falência. Paralelamente, e tendo em conta meramente aspetos económicos, estas leituras acerca das relações entre independentes e *majors* parecem pressupor que as editoras independentes, que trabalham por isso numa escala mais pequena, são menos bem-sucedidas do que as grandes editoras, mas Strachan (2003) defende que tal como é errado considerar a música independente como sendo necessariamente independente da indústria musical, também é errado considerar que a música independente será incorporada pelo *mainstream* e pela indústria musical. Pelo contrário, estas relações envolvem processos mais complexos, que estão relacionados com uma compreensão mais abrangente dos circuitos de produção musical e mesmo de produção cultural. Tal teorização vai ao encontro de Toynbee (2000), que defende que a produção musical não é completamente incorporada pela indústria musical, existindo sempre um grau de autonomia institucional e de controlo por parte dos músicos. Em suma, estas propostas tornam possível um entendimento da independência e da autonomia como estando mutualmente interrelacionadas com a indústria musical, sendo necessária a análise das complexas relações que são estabelecidas.

Um outro aspeto que Strachan (2003) sublinha tem que ver com a importância dos discursos e representações sociais acerca da música independente e da cultura DIY. O autor sugere que as motivações e as expectativas relativas à manutenção da independência devem ser lidas em termos das ideologias que lhes estão subjacentes, isto é, considerando um conjunto de valores partilhados pelos membros da cena musical, que fazem com que os discursos de independência e de oposição face à cultura *mainstream* continuem a ser importantes mesmo quando as interações com a indústria musical são uma realidade. Indo ao encontro de Becker (1982), podemos dizer que estas narrativas são de extrema relevância, pois funcionam como convenções estabelecidas na cena de música independente, que permitem uma melhor coordenação da produção musical e um melhor funcionamento deste “mundo artístico”.

Podemos igualmente retornar a Pierre Bourdieu e à sua análise do campo de produção cultural (Bourdieu, 1993, 1996) para um entendimento mais aprofundado do significado da independência e dos discursos e representações sociais sobre a mesma. De acordo com o sociólogo francês, o campo de produção cultural (no nosso caso consideremos a música) é um campo de forças no âmbito do qual se estabelecem relações de poder e hierarquias, com o objetivo de conquistar uma legitimação simbólica de um dado posicionamento e prestígio dentro do campo. É, então, um espaço de luta entre dois princípios de hierarquização: o princípio da hierarquização hetero-determinada e o princípio da hierarquização endo-determinada. O primeiro é favorável àqueles que dominam o campo do ponto de vista económico e político, sendo neste caso a legitimidade e o prestígio medidos pelo sucesso económico atribuído pelo público e o prestígio atribuído pelas instituições. No segundo estamos perante o reconhecimento do valor da obra entre pares, “a arte pela arte”, sendo de sobremaneira relevante o capital simbólico. Bourdieu estabelece, igualmente, a distinção entre o campo de produção cultural alargada, orientado para o público em geral e dependente (mas não totalmente) de regras económicas e políticas, e o campo de produção cultural estrita, mais autónomo (ainda que não totalmente) e orientado para um público de produtores culturais. Tal diferenciação remete-nos precisamente para a distinção entre a indústria da música e o setor da música independente, respetivamente.

Na linha de raciocínio de Bourdieu, a autonomia (ou independência) é, pois, uma questão de consagração e legitimação simbólica no âmbito do campo de produção cultural. A dicotomia entre os dois princípios (um assente no sucesso económico e político e outro numa dimensão simbólica, alicerçada no prestígio cultural) pressupõe uma luta contínua pela legitimidade simbólica e por um bom posicionamento na hierarquia do campo. É precisamente essa luta que explica as tensões e contradições entre práticas e discursos/representações sociais com que nos deparamos no âmbito da cena musical independente. E é também esta luta por capital simbólico que justifica a relevância dos discursos e representações sobre a independência e diferenciação. Os movimentos de aproximação da indústria musical não só podem ser interpretados pelos membros do campo de produção cultural estrita como uma traição ou como uma renúncia aos princípios éticos, como também se traduz na perda de poder e de legitimidade simbólica dentro desse campo. Hesmondhalgh dá conta disso mesmo quando refere que “o perigo de um independente fazer um *cross over* é, em termos da própria cultura da música de dança, a perda de “credibilidade”: ganhar capital económico no curto prazo por ter um sucesso no *top de singles pop* nacional (ou mesmo ter exposição na imprensa *mainstream* ou de *rock*) pode levar a uma perda desastrosa de capital cultural de uma editora (ou artista) independente, afetando drasticamente as vendas a longo prazo” (Hesmondhalgh, 1998: 240).

Aplicando os pressupostos de análise bourdieusianos às relações entre música independente e indústria musical, compreendemos que o que está em causa é uma luta simbólica entre o capital

cultural e a legitimidade simbólica do setor da música independente e a tendência para a sua integração por parte da indústria musical *mainstream*. Indo ao encontro de Hesmondhalgh (1996), que vê a independência do ponto de vista relacional e não como uma categoria fechada e objetivamente definida, assumindo para nós as premissas de Bourdieu (1993, 1996), percebemos não existir uma representação subjetiva comum da independência. Pelo contrário, deparamo-nos com diferentes definições, consoante os diferenciados posicionamentos dos atores no campo e o seu nível de interação com a indústria musical. Simultaneamente, é reforçada a necessidade de interpretar o conceito de independência e de música independente não apenas a partir de uma perspectiva de oposição entre editoras independentes e indústria musical, mas antes interpretá-los tendo em consideração as tensões e lutas entre os campos cultural, económico e político. Se a independência é definida pelos discursos ideológicos em torno da diferenciação e da cultura DIY, ao mesmo tempo não pode ser completamente compreendida sem atender ao outro lado a partir do qual constrói a sua alteridade e às formas como com ele se inter-relaciona. Em suma, uma leitura profícua do atual significado de independência parece resultar de uma combinação das duas linhas de interpretação previamente identificadas, atendendo aos processos contínuos de negociação entre independência e interdependência, sem ignorar as narrativas construídas pelos diferentes atores do campo de produção musical, incluindo aqui também os média. Tal é sobretudo premente no caso português. Se no âmbito do movimento *punk* português, desde os seus primórdios até à atualidade, podemos entender a independência, o *ethos* e as práticas DIY, numa perspectiva de oposição aos objetivos e modos de funcionamento da indústria musical (Guerra, 2017, 2018b; Guerra & Bennett, 2015), o mesmo não acontece no espectro do *rock*. Como argumenta Guerra, “a não vinculação a editoras independentes não identifica de forma tão notória projectos não alternativos. Assim, a categorização de alternativo permanece para determinados projectos mesmo que sejam editados por *majors*” (Guerra, 2010: 297). Como defende a autora, estas fronteiras entre o que é ou não independente/alternativo e entre géneros musicais não estão completamente delimitadas. São antes conceitos abertos, categorias fluídas, resultado de intermináveis processos classificatórios e de negociação.

Desde o início da nossa investigação, assumimos o pressuposto de conciliar a conceptualização teórica da independência e da música *indie*, orientadora da nossa aproximação e incursão no terreno, com as representações daqueles que são os atuais protagonistas desta cena musical nas duas áreas metropolitanas. Consideramos, por isso, pertinente fazer agora incidir o nosso olhar justamente sobre os discursos e representações sociais dos atores que entrevistámos em relação às definições e delimitações dos conceitos de independência, música independente/*indie*, música alternativa. Afinal, estas representações e posicionamentos são eles próprios fontes de informação essenciais à delimitação do espaço social relacional da música independente, que abordaremos com maior detalhe

nos capítulos 5 e 6 da presente dissertação. Também nestas narrativas nos deparamos com a complexidade e dificuldade do exercício de definição e delimitação de fronteiras entre o que é ou não ser independente/alternativo. Por isso, para começar a clarificar interpretações, parece-nos ser útil voltar à proposta de Strachan (2003), de leitura tripartida da independência, com base numa dimensão estética, numa dimensão ideológica e numa dimensão mais pragmática e processual.

Nota metodológica 1. O enfoque nos discursos e representações dos atores sociais: entrevistas e análise de conteúdo

Como referimos na introdução, a nossa investigação seguiu um trilha metodológico essencialmente qualitativo, assente no *estudo de caso* da cena musical independente nas duas áreas metropolitanas. Mais concretamente a sua operacionalização alicerçou-se sobretudo na informação recolhida através da realização de entrevistas em profundidade, e de carácter semiestruturado. Ao eleger as entrevistas como principal fonte de informação baseamo-nos no princípio sociológico de que o conhecimento reflexivo dos atores sociais é, em si mesmo, um recurso para a reconstrução científica e contribui para uma melhor compreensão dos fenómenos e para o avanço da teoria social. Ao assumi-lo enquadramo-nos, pois, no espectro das metodologias compreensivas, cuja pertinência e eficácia assentam no seu enfoque analítico sobre as experiências dos atores sociais e os sentidos por eles conferidos às suas próprias ações. O mesmo é dizer que adotámos uma postura epistemológica indutiva, não procurando no terreno comprovar hipóteses formuladas *a priori* (método hipotético-dedutivo), mas antes confrontando as lógicas e racionalidades dos atores sociais com os modelos teóricos de referência. A realização das entrevistas permitiu-nos aceder aos universos de significação dos atores, apreendendo e compreendendo as suas representações, os seus conhecimentos e as suas vivências em termos da construção de carreiras na música, num plano sincrónico, mas também diacrónico.

Para além de entrevistavas com menor grau de profundidade junto de atores políticos da esfera cultural a nível autárquico (a que faremos referência mais detalhada no último capítulo), realizámos 71 entrevistas a diferentes intervenientes na cena musical independente: músicos, produtores, editores, promotores, agentes, programadores/curadores de espaços de concertos, críticos/jornalistas e radialistas, em diferentes fases das suas carreiras. Para tal identificámos um conjunto de questões comuns, a aplicar a todos os atores sociais entrevistados, bem como dois outros conjuntos de questões específicas: um referente à atividade enquanto músico e um outro relativo às atividades de edição, promoção e agenciamento. Neste sentido, elaborámos três guiões de entrevista, que podem ser consultados no Anexo A. Estas entrevistas foram realizadas entre maio de 2016 e março de 2018, sendo a amostra construída a partir da abordagem de “amostragem teórica” (Glaser & Strauss, 1967) e da técnica de bola de neve. Isto é, a nossa amostra foi construída com base na sua relevância para a abordagem e as categorias teóricas adotadas na investigação. Partimos de um conjunto de informantes privilegiados e atores-chave na cena musical independente portuguesa, previamente identificados, que facilitaram a entrada no terreno e

Nota metodológica 1. O enfoque nos discursos e representações dos atores sociais: entrevistas e análise de conteúdo (cont.)

permitiram a identificação de outros membros da cena musical a entrevistar. A cada novo entrevistado foi pedido que sugerisse outras pessoas a entrevistar, partindo também do pressuposto de que este exercício de nomeação providenciava desde logo informação relevante no que concerne às redes relacionais que consubstanciam a cena musical independente em Portugal. Na realização das entrevistas adotámos a abordagem de histórias de vida (Bertaux, 1997), no sentido de obter uma descrição tão detalhada quanto possível relativamente às trajetórias de vida dos entrevistados, à construção do seu gosto musical e da sua ligação à música, suas formas de pertença à cena musical em estudo e suas estratégias de atuação na mesma.

No que respeita à análise dos dados, numa primeira fase, as entrevistas foram integralmente transcritas, com recurso ao *software f4transkript*. Posteriormente, este corpo analítico foi sujeito a uma análise de conteúdo temática, vertical e horizontal (Bardin, 2011), com recurso ao *software NVivo*. A construção das categorias de análise foi fundamentada nas áreas temáticas que estruturavam os guiões de entrevista. O recurso a estas técnicas foi fundamental para a interpretação dos dados, tendo permitido gerar evidências decisivas para as inferências teóricas. Ao longo da dissertação utilizaremos excertos das entrevistas como forma de ilustração das ideias discutidas. Pautando a nossa investigação pelos princípios da privacidade e da confidencialidade defendidos pelo Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia, mantemos o anonimato dos entrevistados, substituindo os seus nomes verdadeiros por nomes fictícios.

Começando pela dimensão estética, verificamos ser relativamente diminuta a conotação da independência a um tipo de sonoridade ou de linguagem musical (20%). E quando tal associação é feita, o termo independente é substituído pela expressão *indie*, sendo feita referência ao processo descrito por Hesmondhalgh (1999), no âmbito do qual a abreviatura de um modo de fazer se transforma num género musical. Na ótica de grande parte dos nossos entrevistados (92%), falar de independência ou de música independente é, sobretudo, falar de um modo de fazer distinto daquelas que são as práticas de funcionamento das grandes editoras e dos músicos a elas associados, o que nos remete para a dimensão que Strachan (2003) designa como industrial. Os músicos independentes são, nesta forma de interpretação, aqueles que assumem o controlo dos meios de produção e das diferentes fases do processo, conciliando a componente criativa com todas as atividades mais pragmáticas ou de pendor administrativo associadas à produção, distribuição e promoção da música. Incluem-se aqui tarefas relativas à impressão dos discos, à sua distribuição direta junto de lojas de discos, distribuidoras independentes ou através de plataformas *online*, à sua divulgação e promoção junto da imprensa escrita, da rádio e de programadores ou à marcação de concertos, entre outras. Tal

implica uma polivalência e um assumir de diferentes papéis por parte dos músicos independentes, sendo essa multiplicação vista como um elemento diferenciador do independente. O excerto abaixo dá conta desta leitura.

Durante muito tempo, os supergrupos e as bandas que tinham destaque tinham uma equipa, uma pessoa que fazia os arranjos, uma pessoa que escrevia a letra. Havia uma coisa gigante atrás. Agora, quando se fala de música independente, há uma pessoa que toma controlo ou um grupo de pessoas que fazem tudo elas. Tem mais a ver com meios de produção, que estão no controlo de quem é o autor da música. Tem de haver uma polivalência ao nível do trabalho da banda.

Sebastião, 23 anos, licenciatura, músico e promotor, Lisboa.

Nos discursos e representações dos nossos entrevistados, a independência pressupõe também a utilização de outros canais de produção, promoção e distribuição, assentes numa maior proximidade e num contacto direto entre o músico/criador, a obra criada e os públicos. A posse das *masters* e dos direitos delas decorrentes é dos músicos. A gestão dos *timings* do processo fica também a cargo dos músicos, não havendo quaisquer compromissos com prazos impostos por terceiros. Todas as decisões, investimentos e potenciais riscos são da responsabilidade dos próprios músicos. E, por norma, no discurso dos entrevistados este modo de fazer independente está também associado à disponibilidade de menos recursos e a uma procura constante de formas de fazer diferentes das tradicionais. Simultaneamente, este modo de fazer independente é percecionado quase como uma inevitabilidade nos dias de hoje. As possibilidades trazidas pela Internet e pela digitalização da música fazem com que haja um maior número de pessoas a fazer música, facto a que se contrapõe a ausência de estruturas capazes de albergar todos os músicos. Face a esta realidade, os modos de produção e distribuição DIY tornam-se a única via possível.

Mantendo este olhar para a independência enquanto modo de fazer, verificamos a facilidade com que as narrativas dos nossos entrevistados cruzam uma conceptualização mais pragmática com leituras fortemente ancoradas numa componente ideológica, nas quais se evidencia uma mais nítida oposição entre, por um lado, editoras e músicos independentes e, por outro, as grandes editoras e os músicos apoiados por grandes estruturas. Indo ao encontro das conceptualizações da independência assentes numa dimensão ideológica, de que anteriormente demos alguns exemplos (Dale, 2008, 2010; Fairchild, 1995; Laing, 2015 [1985]; O'Connor, 2008), ser independente é para alguns dos nossos entrevistados (21%) não estar ligado, não estar dependente de uma *major*, das suas decisões e modos de funcionamento, seja qual for o género de música praticado. É também sinónimo de liberdade. Música independente é música livre. Livre da procura do mercado, dos propósitos comerciais e da

imposição de agradar a um público específico. É música que resulta de uma vontade meramente artística e de expressão individual.

Para mim, música independente tem a ver com a questão prática. São bandas que não são representadas por editoras. São músicos, tal como nós, que quiseram criar o seu caminho à parte da indústria das editoras. Para mim, isso é música independente, seja qual for o género.

Dália, 36 anos, licenciatura, música, Porto.

Neste momento falar de música independente em Portugal é falar de autores que gerem e suportam, pagam e lucram eles próprios, e só eles, com a sua carreira, com independência em relação a qualquer tipo de terceiros. Eu faço a minha música, escolho onde vou gravar, escolho quem vai produzir, quem vai promover, dou as minhas entrevistas, não tenho um contrato com nenhuma editora que me obriga a isto ou àquilo, sou responsável pelas minhas opções e terei os lucros e prejuízos dessas opções. Essa é definição de música independente hoje, em Portugal.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Há mesmo entrevistados que adotam uma interpretação mais extremada, colocando em causa a própria aplicabilidade da noção de independente às editoras. Defendem que a música independente é apenas aquela que não tem editora ou que tem uma editora fictícia, ou seja, um nome, uma espécie de carimbo que é colocado nos discos. Quando a editora tem uma estrutura e um conjunto de profissionais a trabalhar transforma-se numa empresa e deixa, por isso, de poder ser considerada independente. É apenas uma editora de menor escala, quando comparada com uma *major*.

Música independente tem de ser independente, não pode ter editora. Considera-se que existe uma noção de editoras independentes, mas em princípio uma editora independente, para mim, tem de ser uma espécie de selo fictício. Para ser uma verdadeira editora independente tem de ser pões a editora, porque arranjaste só um nome para pôr um carimbo nos discos que fazes com os teus amigos. A partir do momento em que tem uma estrutura, se tem pessoas profissionais a trabalhar, não pode ser considerada uma editora independente. Independente do quê? Independente só porque ainda não foi comprada pela Universal? Isso não é bem ser independente. Quer dizer que és pequeno. Para mim uma editora independente é uma editora que não existe. Só existe enquanto carimbo. Não pode ser uma empresa.

Cláudio, 33 anos, frequência universitária, músico e produtor, Oeiras.

É, aliás, interessante salientar que também nos discursos destes protagonistas da cena independente há uma percepção diacrónica das alterações do significado da independência e das constantes relações e tensões entre um conjunto de valores e de crenças associadas a um *ethos* DIY e as questões mais pragmáticas, relacionadas com as formas de organização do trabalho no sentido de assegurar a sustentabilidade deste *modus operandi*. Reconhece-se que hoje as estruturas independentes têm um maior nível de profissionalismo, o que as afasta daquele que era o significado da expressão independente há 15 ou 20 anos. Ou seja, a diferenciação mais vincada de então deu lugar a um processo de aproximação dos modos de atuação das editoras independentes em relação ao das grandes editoras. Independente e DIY são cada vez menos sinónimos de falta de qualidade e de formas de fazer artesanais. Para esta alteração muito contribuiu a Internet, ao facilitar os processos de aprendizagem e ao permitir que os diferentes atores do meio musical tivessem pontos de comparação relativos aos modelos de atuação noutros contextos, isto é, noutras cidades e noutros países. Neste sentido, o significado atual de independência continua a poder ser visto como baseando-se numa diferenciação em termos ideológicos (valores e princípios) entre editoras independentes e grandes editoras. Porém, em termos objetivos, de modos de ação, as diferenças tendem a esbater-se, como dá conta este entrevistado:

Acho que se no espírito ainda existe alguma coisa de independente (e existe!), do ponto de vista formal, acho que o que era indie tenta assemelhar-se cada vez mais àquilo que eram as grandes. De repente esse segredo foi "desmascarado".

Diogo, 40 anos, licenciatura, músico, produtor, promotor e editor, Barreiro.

Indo ao encontro da perspetiva que anteriormente apresentámos, da independência enquanto um *continuum* relacional onde é possível negociar diferentes níveis ou diferentes possibilidades de independência, verificamos que um dos elementos marcantes nas narrativas dos membros do campo de produção cultural em análise é justamente o entendimento da independência como um percurso, como um trajeto, referido por 83% dos entrevistados. No início da carreira, todos parecem começar de forma independente ou DIY. É a forma de ganhar visibilidade e de conquistar uma posição no campo. Durante a sua trajetória artística, para alguns músicos surge a possibilidade de estabelecer ligações com *majors*, seja por movimentos de aproximação encetados por estas, que manifestam interesse por bandas de nicho, reconhecendo-lhes potencial para chegar a um público mais alargado e, portanto, vendo-as como merecedoras do seu investimento, seja por tentativas das próprias bandas ou artistas, enquanto estratégia para garantir a sua sustentabilidade e a viabilidade económica dos seus projetos. Estamos perante o que Lee (1995) considera ser a apropriação da linguagem e do “estilo” das editoras independentes, por parte das *majors*. Ou, nas palavras de um dos entrevistados,

trata-se de uma coadoção de estéticas alternativas pela música *mainstream*. Como os trabalhos atrás mencionados descrevem, estas relações traduzem-se no estabelecimento de contratos com grandes editoras, que contemplam uma maior ou menor margem de ação dos músicos, consoante sejam contratos de distribuição, de licenciamento ou contratos de artista¹⁴. Independentemente das formas assumidas, para um conjunto de entrevistados (10%) este é claramente um processo de institucionalização do independente, um processo de incorporação ou absorção por parte da indústria musical (Hesmondhalgh, 1996, 1999; Lee, 1995; Negus, 1992, 1999), que pressupõe um afastamento em relação aos princípios iniciais de independência e que, como tal, é avaliado por alguns dos entrevistados de forma negativa, como significando a perda do estatuto de independente e, consequentemente de poder e de legitimidade simbólica dentro deste campo (Bourdieu, 1993).

É mais fácil para alguns artistas, que normalmente não teriam muita exposição, conseguirem vingar. Acho que é mais fácil agora do que antes. Por causa, sobretudo, da coadoção das estéticas alternativas pelo mainstream, que faz com que os artistas consigam mais facilmente fazer o crossover.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Rapidamente estas coisas, que começam por ser independentes, institucionalizam-se facilmente. Muito facilmente deturpam a ideia inicial que tinha, que era ser música de margens e de repente só editam cenas pop. Facilmente se vendem.

Leopoldo, 36 anos, licenciatura, músico e agente, Porto.

O indie pós Pitchfork gerou esta industrialização um bocado hipócrita, capitalista e imperialista do independente.

Ricardo, 34 anos, frequência universitária, promotor e músico, Lisboa.

Todavia, no entendimento de outros (23%), mesmo considerando-se que a criação de relações com editoras *majors* significa deixar de ser independente, tal não é visto necessariamente de forma negativa. A este nível é possível identificar dois tipos de narrativas que tentam justificar ou legitimar

¹⁴ Como o nome indica, os contratos de distribuição pressupõem o envolvimento da editora na distribuição física e *online* das obras musicais, sendo, no entanto, estas propriedade dos músicos. A intervenção da editora é apenas ao nível da distribuição, promoção e comunicação. No caso dos contratos de licenciamento, os músicos cedem as *masters* à editora que, em contrapartida, financia os custos de produção, edição e distribuição, intervindo também na fase promocional. Nos contratos de artista, também chamados de contratos 360 (M. King, 2009), como forma de fazer frente à perda de lucros devido à queda das vendas de discos, a editora é detentora de uma parcela de todas as fontes de retorno financeiro dos artistas, partilhando com eles todas as fontes de rendimento advindas de meios físicos ou digitais, incluindo também *merchandising* e *tournées*.

estes processos. Por um lado, deparamo-nos com um discurso que procura justamente desconstruir a conotação negativa da perda da independência, argumentando a existência de um estigma relativamente ao estabelecimento de acordos com editoras grandes, por estes implicarem uma perda de liberdade e de autonomia criativa, o que não corresponde necessariamente à realidade. Paralelamente, a simbiose entre música independente (ou inicialmente tida como tal) e a indústria musical é vista como uma estratégia que permite que haja um maior investimento e a possibilidade de desenvolver o trabalho com mais recursos. Nesta lógica de interpretação, as visões dicotómicas entre independente e não independente deixam de fazer sentido, aspirando-se até a mais interseções entre ambas, pelas consequências profícuas daí advindas.

A este nível, são várias vezes referidos os Capitão Fausto¹⁵ enquanto exemplo inteligente e bem-sucedido de simbiose entre o setor independente/*indie* e a música *mainstream*. Tendo começado de forma DIY, inicialmente como banda de *covers*, depois gravando os seus originais e editando por uma editora independente, assinaram mais tarde pela Sony Music Portugal. O estabelecimento desta relação permitiu-lhes direcionar o dinheiro avançado pela editora para a edição do disco para montarem o seu próprio estúdio, no bairro de Alvalade, em Lisboa. Desta forma, utilizaram o dinheiro investido pela editora na melhoria das condições para a criação artística dos seus projetos. Ao mesmo tempo, e ainda que possam ter abdicado da sua independência e renunciado a alguma da sua liberdade no que ao projeto Capitão Fausto diz respeito, o facto de o terem feito tornou viável a criação da sua própria editora – Cuca Monga¹⁶ – e o desdobramento dos seus membros por outros projetos musicais – Modernos, Bispo e El Salvador. No fundo, a perda de independência do projeto principal torna possível a manutenção de práticas de produção DIY no caso dos restantes projetos “satélite”, todos eles pertencentes à editora independente, fundada em 2014, pelos membros da banda. Simultaneamente, esta estratégia proporcionou a criação de duas estruturas que podem ser de extrema relevância no desenvolvimento das carreiras destes músicos. Com o investimento no estúdio e a criação da editora, os membros dos Capitão Fausto alargam as suas possibilidades de ação no mundo da música. Esta não se limita à criação musical, abrangendo também as atividades de edição e

¹⁵ Os Capitão Fausto são uma banda que cruza as influências do *rock* e do psicadelismo com a sonoridade da *pop*. Estrearam-se em 2011 com *Gazela*, o primeiro álbum de originais, editado pela editora independente Chifre. Em 2014, o segundo álbum, *Pesar o Sol*, sai já pela Sony Music Portugal. Em 2016 lançam o terceiro álbum, *Capitão Fausto Têm os Dias Contados*, editado pela editora que, entretanto, formaram – Cuca Monga – e distribuído pela Sony Music Portugal. Em 2019 é lançado o mais recente álbum, a *Invenção do Dia Claro*, editado pela Sony Music Portugal e gravado nos Red Bull Studios, em São Paulo, no Brasil. Desde o início foram bem recebidos pela crítica musical, surgindo em 2016 em 6º lugar na lista dos dez melhores discos *pop* do ano, segundo o suplemento cultural *Ípsilon*. Na mesma fonte pode ler-se a respeito do seu último álbum que “passaram de promissores a nome imprescindível, popular e muito respeitado do cenário musical português” (Lopes, 2019b: 6).

¹⁶ Para mais informação sobre a editora e o seu catálogo consultar o *link* <https://cucamongadiscos.bandcamp.com/>.

de produção, o que na linha de raciocínio de Bourdieu (1993) lhes permite consolidar uma posição privilegiada no campo de produção musical. Os dois excertos apresentados de seguida são exemplo deste tipo de narrativa que procura explicar e legitimar as ligações entre artistas e editoras independentes e grandes editoras.

Sim, deixa [de ser independente]. As pessoas parece que têm um bocado de medo da expressão "não independente". Mas só quer dizer que há alguém que investe em ti para tu fazeres as coisas melhor. É um estigma que as pessoas têm de que quando se vai para uma editora multinacional elas vão alterar o teu processo artístico e isso não é verdade. Isso só acontece quando o artista assim o permite.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Eles [Capitão Fausto] estão a tirar o melhor de dois mundos. É o mais inteligente. Têm um projeto que chegou àquele ponto, estão a tirar partido disso e também a conseguir desenvolver coisas que não conseguiram fazer no grande por causa das restrições. É uma manobra muito inteligente. Estás a perpetuar a capacidade de fazeres tu próprio. As pessoas tendem a pensar nas dicotomias, o independente e não independente. E às vezes essas coisas são dois lados da mesma moeda. As pessoas deviam criar mais promiscuidade entre os dois lados.

Oswaldo, 26 anos, a completar o mestrado, músico, responsável por editora e promotor, Porto.

Um segundo tipo de narrativa que justifica e legitima as relações entre independentes e as grandes editoras convoca motivos pragmáticos. Ou seja, num jogo de tensões entre valores e princípios ideológicos norteadores da ação, por um lado, e as exigências económicas e financeiras que a vivência quotidiana impõe, por outro, a renúncia à independência é interpretada como uma necessidade e como uma estratégia de sobrevivência no meio da música, tal como o excerto seguinte denota:

Ao mesmo tempo, há muitos artistas indie que a certa altura, e é natural, têm uma carreira, e começam a precisar de uma máquina maior. Acho importante ter princípios, mas é muito difícil não quebrar os princípios. Eu não acho que seja uma coisa posar, ou falsa, às vezes, por determinadas razões, por determinadas necessidades, compactuar com coisas que não são as que nós acreditamos. Só uma pessoa que vive noutra mundo, que vive numa utopia é que censura alguém que faz isso. Às vezes é impossível não aceitar determinadas coisas.

Sebastião, 23 anos, licenciatura, músico e promotor, Lisboa.

No extremo oposto em termos de interpretação das relações entre o setor independente e a indústria musical, verificamos a existência de um conjunto de discursos que defende que, pese embora os acordos estabelecidos com grandes editoras, é possível manter a independência (27%). Na senda de Becker (1982) e de Bourdieu (1993) são claramente narrativas que procuram legitimar as convenções estabelecidas no âmbito do funcionamento do mundo da música independente e, ao mesmo tempo, o capital simbólico valorizado neste campo de produção musical. O principal argumento é o da manutenção da liberdade criativa, prontamente diferenciada da liberdade financeira. O que está em causa na delimitação do que é ou não independente é a autonomia artística e não a autonomia financeira. Se a editora não impuser alterações à sonoridade, ao estilo, à linguagem artística do músico, este continua a ser independente e continua a ter controlo sobre a sua criação. Aliás, é salientado que o que gera o interesse das *majors* por este tipo de artistas é precisamente o seu estilo próprio, as suas propostas estéticas, a *persona* criada. Por essa razão é, pois, expectável que as editoras não pretendam modificar a linguagem musical destes músicos.

Para mim, há aqui uma distinção que não é financeira. Tem a ver com liberdade criativa e de execução. Ou seja, um artista que possa tocar porque lhe apetece o que lhe apetece, criar o que lhe apetece e quando lhe apetece é um artista independente, independentemente de assinar com uma major. Um artista que está agarrado a um contrato discográfico a três discos, que tenha de obedecer a determinado tipo de barreiras estéticas, isso não é um artista independente. É um artista agrilhado a determinadas barreiras. Podes ser um artista que recebe 200 mil dólares anuais para fazer aquilo que tu fazes e ser absolutamente independente em termos criativos naquilo que tu fazes.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

O independente está mais associado à forma de trabalhar, de fazer, mais do que uma questão de género. O independente anda de mãos dadas com o DIY. Se estiveres numa editora grande, mas continuares a ter controlo sobre aquilo que estás a fazer, continuas a ser independente. O problema está quando não tens e quando tu dás essa liberdade. Isso acontece muitas vezes, talvez não em Portugal. The Legendary Tigerman tem liberdade para fazer as coisas como quer, até porque ele foi contratado pela persona que criou e por ser assim.

Lúcio, 34 anos, bacharelato, responsável por editora e promotor, Porto.

Como dizíamos no início da análise dos discursos destes protagonistas da cena independente, ficam claras as dificuldades e as dúvidas quanto à definição do conceito de independência. As constantes alterações do meio da música, a complexificação do seu modo de funcionamento e das

formas de relação entre os diferentes intervenientes tornam a delimitação de fronteiras uma tarefa confusa e, eventualmente, sem sentido, na medida em que o próprio conceito de independência é posto em causa. Esse descrédito é evidenciado pelos discursos dos entrevistados que sublinham a perda de significado da noção de independência (28%). No seu entender, e indo ao encontro da ideia defendida por Hesmondhalgh (1999), *indie*, independente e alternativo são termos que se banalizaram ao ponto de se tornarem conceitos vazios. Tornaram-se categorias demasiado vastas, abarcando uma imensa diversidade de artistas, de editoras e de atores do mundo da música. São por isso conceitos pouco operativos e desadequados à realidade musical contemporânea. São conceitos herdados de um tempo que não é o de hoje, transformados numa espécie de marca para vender um determinado tipo de música e alcançar um público específico. E são também conceitos construídos a partir do ponto de vista e do posicionamento privilegiado de um conjunto de atores do mundo da música: maioritariamente homens, brancos, de classe média ou média-alta e atuando a partir de um contexto urbano.

[A música independente] no fundo é um rótulo para os weird brancos organizarem a sua música weird branca. Ou seja, o fado era música independente, o blues era música independente. A ideia de música independente é mais um rótulo do autismo branco. Música independente sempre houve! Do autismo branco de classe média para cima. Os primeiros punks, que não se chamava punk, os que inventaram o punk sozinhos, não diziam que eram músicos independentes. A música independente, tal como a ideia de cultura, é uma invenção de brancos com "pasta" para criar riqueza. Tu não dizes que és independente ou que vives num bairro de pessoas independentes. É a mesma coisa. Para quê chamar música independente?

Ricardo, 34 anos, frequência universitária, promotor e músico, Lisboa.

O que eu acho é que os termos independente e alternativo são já um engodo para apanhar público. Muitas vezes, sob o lema do independente ou alternativo, aparecem sucedâneos completamente desinteressantes. (...) Quando alguma coisa aparece a dizer "alternativo" ou "indie", eu desconfio, é o novo gourmet. São esses packshot de usar e deitar fora. Colam-se em qualquer lado.

Joana, 48 anos, licenciatura, radialista, Lisboa.

Acho que cada vez menos querem dizer alguma coisa. São rótulos herdados de um tempo que já não é o nosso. São balizas que já não são deste campo de futebol. (...) Acho que a grande maioria desses rótulos já não faz sentido.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

Após esta viagem diacrônica por gêneros musicais, conceitos e suas interpretações, finalizamos o presente capítulo fazendo a ressalva de que com ele não era nosso objetivo propor outras nomenclaturas ou designações que pudessem substituir os conceitos aqui analisados. Acreditamos que tal exercício seria dar continuidade a um processo de multiplicação de noções que, ainda que possam ter na sua gênese um intento de simplificação, não deixam de contribuir para a complexificação da discussão. Quisemos sim dar conta de diferentes conceptualizações e teorizações a respeito de conceitos-chave na nossa investigação, atendendo aos contextos históricos, socioeconômicos e culturais em que estão ancoradas. Ao fazê-lo pretendemos clarificar aquele que é o nosso objeto de estudo: a construção de carreiras na música independente, entendendo o independente enquanto espaço de interseção entre um modo de fazer (DIY ou associado a pequenas editoras) e uma sonoridade ou linguagem estética, situada no âmbito do *indie rock* ou *rock* alternativo, por sua vez, notória herdeira do *pós-punk*. Ou seja, tendo como elementos característicos o som da guitarra, do baixo e da bateria, mas, e porque o *indie rock/rock* alternativo é, em si mesmo, sinônimo de cruzamentos e hibridismo, combinando-os com outros elementos sonoros, como sintetizadores e *samplers*. O mesmo é dizer que partimos desta base matricial do *indie rock/rock* alternativo, combinando-a com sonoridades mais eletrônicas e exploratórias, sem esquecer a *pop*, até porque, segundo Paula Guerra, “poucos foram os grupos *indie* que voltaram por completo as costas à *pop*, ainda que procurassem conscientemente distanciar-se dessas sonoridades” (Guerra, 2010: 169). Pese embora o nosso foco incidir sobre artistas e bandas sem editora ou ligados a pequenas editoras, contemplamos, igualmente, na nossa investigação casos que, em algum momento da sua carreira, estabeleceram relações com grandes editoras. Tal opção tem como objetivo uma mais profunda e completa compreensão das trajetórias destes músicos e das suas estratégias de gestão de carreira, mas também dos processos de constante negociação que o conceito de independência pressupõe.

A figura 1.2 sintetiza as leituras sobre a independência aqui discutidas, com base na discursividade dos nossos entrevistados e das análises teóricas convocadas.

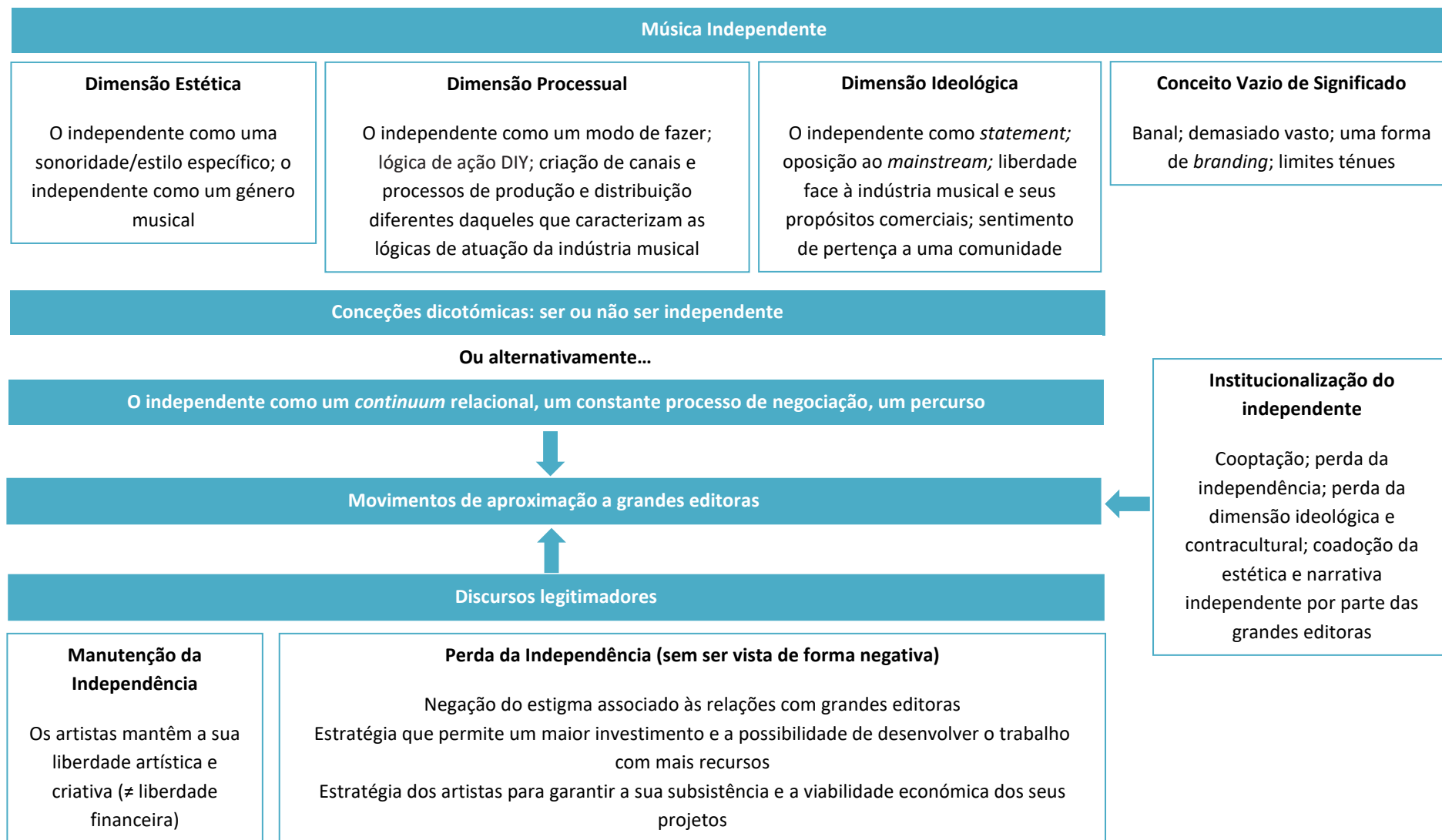


Figura 1.4: Esquema síntese de leituras sobre a independência

Fonte: Elaboração própria, com base nas conceptualizações teóricas e da informação recolhida através das entrevistas.

1.3. Sinopse

Deste capítulo, em que foram abordadas diferentes leituras possíveis do conceito de independência, salientamos as seguintes ideias:

- Uma primeira paragem pela viagem diacrónica pelo conceito de independência leva-nos a recuar à década de 50 do século XX e a considerar o surgimento do *rock'n'roll*. Género musical que tem na sua matriz a ideia de rotura e de mudança, mas também o hibridismo, diversificou-se em vários géneros e subgéneros, consolidando-se como uma nova manifestação musical e cultural. É neste contexto, e na sequência de inovações tecnológicas, que as pequenas editoras independentes têm pela primeira vez a possibilidade de desafiar o monopólio detido pelas grandes corporações do setor musical, questionando a configuração tradicional da indústria musical e o jogo de forças entre grandes editoras e editoras independentes.
- Uma segunda paragem faz-nos recuar à década de 70 do século passado, período em que emerge, para lá de um género musical, o movimento *punk*, que assume um carácter de contestação económica, social e artística e como uma forma de resistência à cultura hegemónica. Em termos musicais, tal traduz-se na rejeição da indústria da música, das suas lógicas de funcionamento, dos seus procedimentos e das suas modalidades de divulgação tradicionais, criando plataformas e circuitos alternativos para a produção, edição e distribuição de música. Está, por isso, associado a um *ethos* DIY e a uma lógica de independência em relação às grandes editoras.
- Uma terceira paragem leva-nos ao final da década de 1980 e início da década de 1990, altura em que, no âmbito do processo de divisão do *rock* em múltiplas categorias e subgéneros, surgem termos como *indie rock/rock alternativo* e *pós-rock*, que fazem ancorar a sua definição e delimitação na noção de independência, uma vez que nos seus moldes iniciais assentam em lógicas e modos de ação à margem da indústria musical. É também neste momento que se assiste a processos de absorção de artistas e editoras independentes por parte de grandes editoras, numa lógica de transformação da conotação do termo *indie* - inicialmente assumido como a abreviatura de *independente* e associado a uma dimensão ideológica e a um *modus operandi* e posteriormente interpretado no sentido estético.
- Sendo o conceito de independência de difícil definição, Strachan (2003) propõe uma interpretação do mesmo partindo de três dimensões, nas quais nos apoiamos para o desenvolvimento da nossa análise: uma dimensão ideológica referente a um conjunto de valores, crenças, *ethos* e discursos; uma dimensão industrial, ou processual, relacionada com os processos e práticas de produção, distribuição e consumo; e uma dimensão estética assente em características estilísticas.

- Tendo por base estas dimensões, e enfatizando sobretudo a dimensão ideológica e a dimensão industrial, é possível elencar um conjunto de autores que propõem leituras do conceito de independência assentes em concepções dicotômicas do mesmo, ou seja, opondo claramente aqueles que são independentes àqueles que seguem as lógicas e modos de ação da indústria musical.
- Atendendo à complexidade de definição do conceito e às constantes alterações do mundo da música e das relações entre os seus diferentes intervenientes, há autores que têm contribuído para a reconceptualização da noção de independência. Rejeitando a sua interpretação enquanto categoria absoluta, propõem o seu entendimento enquanto um *continuum* relacional no âmbito do qual é possível negociar diferentes níveis ou diferentes possibilidades de independência.
- Assumindo as premissas de Bourdieu (1993, 1996) sobre as lutas pela legitimidade simbólica no interior dos campos, percebemos não existir uma representação subjetiva comum da independência. Deparamo-nos antes com diferentes definições, consoante os diferenciados posicionamentos dos atores no campo e o seu nível de interação com a indústria musical. Por essa razão, uma leitura profícua do atual significado de independência parece resultar de uma combinação das duas linhas de interpretação, atendendo aos processos contínuos de negociação entre independência e interdependência, sem ignorar as narrativas construídas pelos diferentes atores do campo de produção musical, incluindo aqui também os média.
- Os resultados da nossa incursão no terreno apontam também para diferentes leituras da independência que, no entanto, têm em comum a sua interpretação essencialmente enquanto um modo de fazer.
- 21% dos entrevistados evidencia uma forma de interpretação da independência assente numa dimensão eminentemente ideológica e numa mais nítida oposição entre, por um lado, editoras e músicos independentes e, por outro, as grandes editoras e os músicos apoiados por grandes estruturas.
- 83% dos atores sociais em análise entendem a independência como um trajeto, um percurso ao longo do qual podem acontecer movimentos de aproximação a grandes editoras, interpretados de formas distintas: i) como uma institucionalização ou cooptação do independente e a perda da sua dimensão ideológica e contracultural; ii) como a perda da independência sem que tal seja visto de forma negativa, mas antes como uma estratégia que permite aos artistas garantir a sua subsistência e a viabilidade económica dos seus projetos; iii) como existindo a possibilidade de manutenção da independência, distinguindo-se aqui entre independência artística e criativa e independência financeira.

- Por outro lado, as dificuldades e as dúvidas, quanto à definição do conceito de independência, levam a que 28% dos entrevistados considere que esta é hoje uma noção vazia de significado.
- Tendo em conta estas diferentes conceptualizações da independência, definimos como nosso objeto de estudo a construção de carreiras na música *indie*/independente, entendendo o independente enquanto espaço de interseção entre um modo de fazer (DIY ou associado a pequenas editoras) e uma sonoridade ou linguagem estética, situada no âmbito do *indie rock* ou *rock* alternativo, por sua vez, notória herdeira do *pós-punk*, e considerando os constantes processos de negociação da sua definição.

Capítulo 2. Carreiras artísticas e criativas: uma visão panorâmica

2.1. Introdução

Depois de no capítulo anterior termos clarificado o nosso objeto de estudo, através de uma reflexão em torno dos significados da independência e do seu carácter iminentemente relacional (porque é definida a partir de uma distinção e da construção de uma alteridade), avançamos agora para uma dimensão central da nossa investigação: a construção de carreiras no trabalho artístico e criativo e, em específico, na música. Ao longo do tempo, têm sido vários os cientistas sociais – sociólogos, economistas, historiadores, geógrafos – a debruçar-se sobre os mercados de trabalho e as carreiras artísticas e criativas e, portanto, e de forma mais abrangente, sobre as relações entre a arte, criatividade e economia. Neste capítulo propomo-nos, então, a apresentar e a discutir alguns dos mais recentes contributos para a análise da construção de carreiras no trabalho artístico e criativo, vindos sobretudo da sociologia, deixando para o capítulo seguinte um enfoque mais direcionado para os trabalhos sobre as carreiras na música e sobre a realidade por nós estudada – carreiras na música independente no Portugal contemporâneo. Em ambos os casos, interessa-nos sobretudo salientar e refletir sobre as especificidades destas trajetórias profissionais, principais lógicas de funcionamento e de organização do trabalho, bem como as suas implicações para as condições de vida dos artistas e trabalhadores criativos na contemporaneidade.

A premissa basilar deste exercício, e denominador comum das perspetivas aqui convocadas para a análise das carreiras artísticas e criativas, é a recusa de visões dicotómicas, que as opõem ao mundo e às lógicas empresariais e comerciais, separando o exercício de uma atividade criadora de qualquer presunção de racionalidade substancial. Ficam, pois, de parte representações binárias, que opõem o idealismo do artista ao materialismo do trabalho, a figura do criativo subversivo e boémio à do burguês trabalhador e preocupado com as normas sociais, ou ainda a “arte pela arte” ao mundo dos negócios e do comércio. Ao invés de os considerarmos distantes, assumimos que arte, criatividade e economia se intersejam num complexo espaço de tensões, negociação, conflito e luta (Hesmondhalgh, 2019; Menger, 2005; Negus, 1995).

Com efeito, a nossa investigação parte precisamente do entendimento das atividades artísticas e criativas, e mais especificamente do conjunto de atividades desenvolvidas na área da música, enquanto profissão, trabalho, emprego. Vamos, por isso, ao encontro de autores como Angela McRobbie (2016), para quem os artistas e criativos antecipam o futuro do trabalho e as formas em que se consubstanciam as carreiras, num contexto neoliberal e sob a égide da “economia do talento”; ou Pierre-Michel Menger quando este refere que “não só as actividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão

mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo” (Menger, 2005: 44). Pelos modos e ritmos de organização do trabalho que os caracterizam, pela combinação de comportamentos individualistas com comportamentos colaborativos por parte dos seus atores, pela presença dos mecanismos e lógicas da economia de mercado, com as suas dinâmicas concorrenciais e vantagens em termos reputacionais, para os autores que se inscrevem nesta linha de raciocínio, é notório que “os mundos artísticos aprenderam a conviver com as pressões de eficácia económica e os critérios de aproveitamento, não para deles se exonerarem, mas para os acomodar aos seus princípios orientadores” (Menger, 2005: 61). Assim, à luz dos sistemas de emprego e valores fundamentais que regem a atividade artística e criativa (autonomia, responsabilidade, autocontrolo no trabalho em equipa, ampla gama de competências, iniciativa individual) podem ser lidas algumas das transformações do mercado de trabalho e, de uma forma mais abrangente, das sociedades contemporâneas.

Por essa razão, são para nós prementes não apenas os trabalhos científicos que buscam o carácter profícuo da articulação das lentes de análise da sociologia da arte e da cultura com as abordagens da sociologia do trabalho e das organizações, como também aquilo que Marc Perrenoud e Géraldine Bois (2017) designam como uma “sociologia do banal” ou, por outras palavras, de uma análise científica dos aspetos mais pragmáticos do trabalho artístico que, no seu entender, até aqui têm merecido pouca atenção. Estes autores referem-se à importância de não limitar o foco de análise aos artistas de sucesso, altamente conhecidos e reconhecidos, mas considerar também as formas e condições de trabalho dos “artistas comuns” (do original *artistes ordinaires*)¹⁷. No primeiro caso trabalhando na área da música e no segundo na literatura, os autores focam-se, então, naquela que é a situação vivida pela maioria dos artistas, aqueles que não são nem ricos nem famosos, no mercado profissional em que trabalham, mas que constituem grande parte do mesmo. E, na senda de Becker (1982), acrescentamos nós a importância de não limitar a análise às condições de trabalho e de vida dos artistas, considerando igualmente a realidade de um extenso conjunto de profissionais que, apesar de por norma serem menos visíveis, não são por isso menos importantes para a constituição e manutenção de qualquer mundo da arte – o pessoal de apoio (do original *support personnel*), incluindo-se aqui os atores envolvidos nos processos de mediação.

2.2. Formas de organização do trabalho

No âmbito de uma linha de pesquisa francófona, Menger é um dos autores que mais tem contribuído para a problematização das atividades artísticas e criativas enquanto profissão (Menger, 1983, 1999,

¹⁷ Termo cunhado por Marc Perrenoud no seu trabalho *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires* (Perrenoud, 2007). No capítulo seguinte, dedicado especificamente às carreiras na música, voltaremos e aprofundaremos os contributos do autor.

2003, 2005, 2006, 2007, 2014). Partindo de uma revisão de vários estudos sobre os mercados de trabalho artísticos, traça um breve perfil do grupo profissional dos artistas nas sociedades contemporâneas: no âmbito da população ativa, são mais jovens e mais instruídos; tendem a concentrar-se em áreas metropolitanas; apresentam taxas mais altas de trabalho independente, mas também de desemprego e de diferentes formas de subemprego (trabalho em *part-time* não voluntário, trabalho “intermitente”, menos horas de trabalho); frequentemente têm vários empregos em simultâneo; apresentam uma grande variabilidade de retornos financeiros e reputacionais ao longo da sua carreira e desigualdades inter-individuais de rendimento também elas elevadas, sendo que, de uma forma geral, os seus ganhos são em média inferiores aos dos ativos da mesma classe social – especialistas das profissões intelectuais e científicas (Menger, 1999, 2005). Numa linha de investigação anglo-saxónica, são incontornáveis os trabalhos de Angela McRobbie (1999, 2002, 2004, 2016) sobre as formas, práticas e condições de trabalho no setor cultural e criativo (SCC)¹⁸, sobretudo no caso da realidade britânica e no que à população mais jovem diz respeito. Oferecendo também um brevíssimo retrato, que evidencia igualmente a especificidade deste setor, McRobbie salienta que, no caso de Londres e com exceção da rádio e da televisão, ele é essencialmente composto por empresas de pequena dimensão e, em grande proporção, por profissionais altamente qualificados (McRobbie, 2004).

Indo ao encontro do que dissemos na introdução deste capítulo, a definição da profissão de artista e de trabalhador criativo e a análise das suas carreiras devem ser lidas à luz das formas de funcionamento e da evolução dos mercados de trabalho (Menger, 1999, 2003, 2006). Nesse sentido, uma das temáticas sobre a qual tem incidido a atenção de diversos autores são precisamente as formas de organização do trabalho nas atividades artísticas e criativas e as especificidades das carreiras nestas áreas. Ainda que existam possibilidades de trabalho estável, através de contratos de longo-prazo, estes são quase exclusivos de grandes organizações, que funcionam numa base plurianual, como por exemplo as orquestras sinfónicas, as companhias teatrais ou de bailado. De uma maneira geral, são os contratos por curtos períodos ou mesmo as relações subcontratadas que predominam nos mercados de trabalho artísticos e criativos.

Uma das especificidades e características centrais deste tipo de trabalho é precisamente a sua estruturação de modo *intermitente*¹⁹ (Menger, 2003) e uma lógica de funcionamento assente na

¹⁸ A autora delimita o SCC com base na versão de 1998 do Documento de Mapeamento das Indústrias Criativas, elaborado pelo Departamento da Cultura, Media e Desporto (DCMS), do governo do Reino Unido. O setor abarca, então, as áreas da música, artes performativas, edição, televisão e rádio, cinema e vídeo, moda, publicidade, artes e antiguidades, artesanato, design, arquitetura, *software* e videojogos. Nas versões mais recentes as áreas mantêm-se as mesmas (<https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>).

¹⁹ No caso da realidade francesa e dos trabalhos de Menger, o uso da expressão *intermitente* relaciona-se com o estatuto especial dos trabalhadores do espetáculo, no âmbito do regime laboral francês. No caso do Código

flexibilidade, ou mesmo na híper-flexibilidade, no âmbito da qual o *projeto* substitui o *emprego*, no seu modelo tradicional (McRobbie 2002, 2004, 2016; Menger, 1999, 2003). Os artistas e criativos trabalham, então, por projeto enquanto acumulam experiência e adquirem competências no exercício da sua prática profissional. As carreiras lineares tradicionais dão lugar a uma sucessão de projetos e experiências, consubstanciando-se num formato *portfólio*, num contexto em que a flexibilidade, a iniciativa individual e o trabalho para diversos clientes se tornaram princípios fundamentais. Espera-se que os trabalhadores sejam cada vez mais polivalentes em termos daqueles que são os seus conhecimentos e as suas competências, de modo a adaptar-se fácil e rapidamente a novos projetos ou novas tarefas. Esta lógica de estruturação assente na flexibilidade acontece, essencialmente, devido à conjugação de um conjunto de fatores: o valor de mercado dos produtos artísticos depende da sua originalidade e da sua capacidade de diferenciação; a combinação de atividades necessárias para a produção de bens artísticos envolve diferentes ocupações artísticas e cada participante muda de projeto rapidamente (com novos requisitos e desafios); o gosto dos consumidores sofre mudanças imprevisíveis; e por fim, a incerteza que caracteriza o processo criativo (Menger, 1999).

A empresa de pequena dimensão (de talvez duas ou três pessoas) e o trabalho independente, ou como *freelancer*, são as formas de trabalho mais frequentes no setor artístico e criativo, comportando-se os indivíduos como empresários das suas próprias carreiras, mediante a gestão dos seus diversos capitais (tempo, esforço, competências, empregabilidade, reputação), o que implica práticas intensivas e constantes de auto-monitorização, reflexividade e de atualização de conhecimentos e competências, bem como planeamento e autopromoção do seu trabalho (McRobbie, 2002, 2016; Menger, 1999, 2003). O seu mercado de trabalho pode ser comparado a uma rede composta por outros artistas, criativos e instituições com os quais se relacionam consoante as necessidades de cada

do Trabalho português, pese embora exista a figura do contrato de trabalho intermitente, esta é aplicada a empresas (e não a trabalhadores individuais) que exerçam atividade com descontinuidade ou intensidade variável. Nestes casos podem acordar com os trabalhadores que a prestação de trabalho seja intercalada por um ou mais períodos de inatividade. Durante esses períodos, ou seja, quando a entidade empregadora não tem trabalho para oferecer a esses trabalhadores, estes têm direito a uma compensação retributiva de valor estabelecido em instrumento de regulamentação coletiva de trabalho ou, na sua ausência, de 20 % da retribuição (a pagar pelo empregador, com periodicidade igual à da retribuição), podendo ainda exercer outra atividade. Relativamente ao período de prestação de trabalho, este não pode ser inferior a seis meses a tempo completo, por ano, dos quais pelo menos quatro meses devem ser consecutivos (Artigos 157º-160º do Código do Trabalho – versão atualizada de março de 2018). Porém, tendo parte da escrita da dissertação decorrido no contexto da pandemia COVID-19, importa salientar uma importante alteração. Com efeito, o forte impacto da pandemia no setor artístico e cultural e as medidas de confinamento adotadas tornaram mais visíveis fragilidades há muito presentes, nomeadamente no que respeita aos mecanismos de proteção laboral e social destes trabalhadores. Uma das antigas reivindicações destes profissionais e seus sindicatos, associações e movimentos profissionais – a definição do estatuto de intermitência, que assegure a proteção laboral e social destes trabalhadores, permitindo-lhes a construção de uma carreira contributiva regular e permanente – foi mais uma vez trazida para a discussão pública, tendo a Ministra da Cultura se comprometido com a apresentação do estatuto do trabalhador intermitente até ao final do ano de 2020, fruto de um trabalho articulado com o Ministério do Trabalho e da Segurança Social (Cotrim, 2020).

projeto. Caracteriza-se por uma “mistura do individualismo boémio dos artistas e do *ethos* empresarial do diretor de arte comercial” (McRobbie, 2004: 133). No fundo, estas carreiras pautam-se pelas mesmas características atribuídas a uma “carreira empreendedora”: capacidade de criar valor através da produção de produtos ou serviços para venda; elevado grau de comprometimento e envolvimento em diferentes fases do processo criativo; um forte sentimento de realização pessoal; e o elevado risco.

Adotando um olhar crítico em relação a estas interseções entre arte, criatividade e empreendedorismo, há autores (Banks & Hesmondhalgh, 2009; McRobbie, 2002, 2004) que defendem que, a par da transformação da sociedade no sentido de uma intensificação da individualização, o mercado de trabalho artístico e criativo torna-se também cada vez mais individualizado. No seu entender, este segue cada vez mais um modelo neoliberal, regido pelos valores do empreendedorismo, da individualização, pelas virtudes da auto-suficiência e pelas lógicas de mercado, consequentemente havendo uma menor margem para a intervenção do Estado e, por isso, um declínio da democracia na esfera laboral. McRobbie fala mesmo de um “descrédito do vocabulário político associado à esquerda e ao feminismo (incluindo igualdade de oportunidades, antidiscriminação, democracia no local de trabalho, sindicalismo, representação, etc.)” (McRobbie, 2002: 522). A aceleração da natureza e do ritmo de trabalho no setor cultural e criativo e, frequentemente, a inexistência de um espaço físico enquanto local de trabalho permanente fazem com que haja pouco tempo e poucos mecanismos promotores de um certo engajamento coletivo, pelo que, muitas vezes a organização sindical, pelo menos nas suas linhas tradicionais, é vista como irrelevante ou simplesmente ignorada. A interface do poder como que se dilui. Os trabalhadores são instigados a ser responsáveis e gestores do seu próprio trabalho e a figura do chefe, do patrão, representativa do poder e das hierarquias, desaparece, mas nem por isso as desigualdades no mercado de trabalho criativo se desvanecem. A este respeito, vários autores (Abreu *et al.*, 2017; Brook, 2013; Buscatto, 2018; Friedman, O’Brien, & Laurison, 2016; Guerra, 2010; McRobbie, 2002; Perrenoud & Bataille, 2018; Reddington, 2012; Sinigaglia, 2017) salientam que, não obstante a ênfase que o setor cultural coloca na criatividade e na expressão individual poder sugerir que membros de classes sociais mais baixas, mulheres e minorias étnicas teriam iguais possibilidades de participação e de sucesso nesta área, a realidade dá conta de práticas laborais que reproduzem padrões mais antigos de marginalização.

Paralelamente, McRobbie (2016) realça a relevância de analisar as atuais transformações no mercado de trabalho em estreita ligação com a proliferação de uma retórica e agenda neoliberais e com a promoção da economia criativa, a que se tem assistido nas últimas décadas. No entender da autora, esta ênfase no indivíduo, criativo e empreendedor, baseia-se no que designa como “dispositivo de criatividade” que consiste num conjunto de narrativas, políticas, práticas pessoais e institucionais, visões do mundo e aspirações, que tem contribuído para a precarização das condições de trabalho de toda a população. Focando-se na realidade do Reino Unido, a autora dá conta da construção e

consolidação de toda uma retórica e de formas de governação neoliberais, em torno da criatividade, do empreendedorismo, do indivíduo, das suas capacidades e portfólio de competências e saberes. Tal como outros autores corroboram (Banks & Hesmondhalgh, 2009; David Hesmondhalgh, 2019; David Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011), trata-se de um processo iniciado no final da década de 1990, que tem promovido uma espécie de “miopia” em relação às condições reais de trabalho. Há uma relutância em reconhecer as análises do mercado de trabalho que se afastam da visão utópica do trabalho artístico e criativo e uma tendência para que os problemas estruturais dos mercados de trabalho sejam considerados como problemas de origem ou conceção individual. Do ponto de vista dos autores, tal levanta sérias questões sobre até que ponto esta agenda política, economicamente orientada, é compatível com a qualidade da vida profissional e com o bem-estar dos trabalhadores. É como se o trabalho e as condições laborais (e, conseqüentemente, os direitos dos trabalhadores) desaparecessem deste vocabulário. A figura central é aqui o “artista”, o “criativo”, o “empreendedor”. Este “dispositivo de criatividade” encoraja, então, os indivíduos a serem criativos. Atua de forma aliciante e não coerciva, como que fazendo um convite à autodescoberta, à descoberta das capacidades individuais; o risco e a insegurança são vistos como fazendo parte da aventura. Neste contexto, e como já referimos, é reservado ao Estado um papel minoritário. Aliás, fator-chave neste cenário é a redução de custos associados ao emprego, tanto para o Estado, como para o empregador. Os artistas e criativos devem ser responsáveis por si mesmos, o que implica arcar com as conseqüências do risco de ficar sem emprego, de adoecer, de ter filhos e de envelhecer, com tradução prática nas restrições de acesso a mecanismos de proteção social em situações de desemprego, doença e reforma.

Menger tem também em consideração a individualização das carreiras artísticas e as desigualdades a elas associadas, sobretudo quando reflete sobre o excesso de oferta de artistas ou sobre um desequilíbrio entre oferta e procura nos mercados artísticos, que o autor caracteriza como sendo uma “situação crítica permanente” (1999: 566). Com efeito, tem sido dada atenção ao impacto na oferta de trabalho gerado pelas inovações ao nível da produção artística, resultantes da introdução de novas tecnologias, mudanças estéticas e transformações de mercado. Algumas destas inovações (pensemos, por exemplo, nas transformações no âmbito da produção musical) tendem a diminuir ou simplificar as competências ou requisitos necessários ao envolvimento no processo de produção artística, pelo que mais artistas são induzidos a entrar no mercado de trabalho. Inovações tecnológicas e custos mais baixos representam menos barreiras à entrada, mas uma parte substancial dos riscos de uma carreira artística é transferida para os artistas que enfrentam uma concorrência acrescida e perspectivas de carreira mais incertas. De acordo com Menger (1999), através dos vínculos contratuais de curto prazo, os empregadores não se responsabilizam pela maioria dos elementos constitutivos de uma carreira artística, pelo que os custos sociais e humanos do excesso de oferta estrutural dos

trabalhadores recaem, em maior ou menor escala e consoante o compromisso de cada Estado, na política cultural pública e, sobretudo, nos meios individuais mobilizados pelos artistas para gerir o risco e a incerteza, presença constante neste tipo de trajetórias profissionais. Nas palavras de Menger, a forma de organização do trabalho artístico assente na intermitência e na descontinuidade é, pois, uma “formidável máquina geradora de desigualdades” (Menger, 2003: 63). Desigualdades de rendimentos, mas também de reputação e reconhecimento, existindo uma acentuada clivagem entre um pequeno grupo de “estrelas”, amplamente reconhecidas em termos materiais e sociais, e a maioria dos artistas, mal remunerados, com menor reconhecimento e, por vezes, vivenciando situações de pobreza (Benhamou, 1999; Menger, 1999, 2005; Perrenoud & Bois, 2017; Throsby, 2012; Towse, 1992).

Paralelamente, esta forma de organização do trabalho intermitente introduz nas trajetórias individuais a descontinuidade, ou seja, a alternância entre períodos de trabalho, de desemprego indemnizado, de desemprego não indemnizado, de procura de emprego, de preparação para o desempenho de novos papéis/tarefas ou modos de criação, de investimento em novos conhecimentos e competências, de gestão de redes de interconhecimento e sociabilidade provedoras de informação e de eventuais oportunidades de trabalho e de multiactividade dentro e fora da esfera artística. Em suma, e em termos binários, trata-se de uma alternância entre trabalho remunerado (seja ele na atividade artística, seja no desempenho de empregos secundários, combinados numa espécie de portfólio mais ou menos coerente) e o tempo não remunerado, equiparado a uma inatividade e, em determinadas condições²⁰, elegível para a atribuição de subsídios de desemprego (Menger, 2003).

Apesar desta tónica no indivíduo e nas suas capacidades de autogestão e, por isso, numa ideia de independência e autonomia, as redes em que se inserem os artistas e trabalhadores criativos são essenciais à construção da sua reputação e à manutenção da sua carreira. No quadro de um mercado de trabalho altamente competitivo e marcado pela incerteza e pela necessidade dos artistas constantemente se autopromoverem, a construção e consolidação de reputações é fulcral. Sendo frequente o desdobramento por múltiplos projetos, os artistas esforçam-se por aumentar a sua visibilidade, notoriedade e reconhecimento no “campo”. O investimento na aquisição e consolidação de capital social (Bourdieu, 1993, 1996) é uma importante estratégia para assegurar a viabilidade das trajetórias artísticas e criativas. Elas são fulcrais no potenciar de oportunidades de trabalho, o que pode assumir especial relevo nos casos de pluriatividade, facilitando a conciliação da atividade

²⁰ No caso francês, no qual recai a análise de Menger, estas condições dizem respeito à acumulação de 507 horas de trabalho, durante os 319 dias anteriores à data do desemprego, no caso dos artistas, e durante os 304 dias anteriores, no caso dos técnicos. Em Portugal são exigidos aos trabalhadores das artes do espetáculo e do audiovisual 450 dias de trabalho por conta de outrem com registo de remunerações nos 36 meses anteriores à data do desemprego (Artigo 21.º-A, da lei 28/2011, de 16 de junho, onde se aprova o regime dos contratos de trabalho dos profissionais de espetáculos e estabelece o regime de segurança social aplicável a estes profissionais).

principal com outras atividades secundárias na esfera artística e criativa, por exemplo, através do desempenho de papéis de intermediação. O mesmo acontece nos casos de mudança de carreiras, em que os processos de transferência de competências e de aspirações de uma carreira para outra são facilitados pela integração em densas redes profissionais (McRobbie, 2004; Menger, 1999; Sinigaglia, 2017). No caso dos artistas comuns, ainda que estes não sejam reconhecidos (e famosos) numa escala global ou de maior dimensão, podem beneficiar de um amplo e relevante reconhecimento a nível local. Nesta perspetiva, Perrenoud e Bois (2017) chamam a atenção para a importância das redes locais para a prossecução das carreiras deste tipo de artistas, que atuam enquanto espaços de legitimação e reconhecimento relativos. Tomando a música como exemplo, referem que “muitos músicos comuns têm assim desenvolvido uma carreira local, alcançando um certo nível de celebridade na sua cidade, aparecendo durante todo o ano em bares e festivais regionais, tornando-se autoridades na cena local, tendo o poder de ajudar os jovens músicos a tocar” (Perrenoud & Bois, 2017: 20). Em suma, os processos de *networking* e de *gatekeeping* são preponderantes no acesso a oportunidades de trabalho e, portanto, na construção e manutenção de carreiras artísticas e criativas.

Para além deste esforço relacional e de criação de reputações, o desenvolvimento das carreiras artísticas e criativas parece requerer uma constante procura de equilíbrio perante um conjunto de tensões várias. Focando-se nos artistas comuns, Perrenoud e Bois (2017) falam mesmo do carácter paradoxal da banalidade no âmbito da qual estes artistas desenvolvem as suas carreiras: a banalidade da situação dos artistas comuns contraria a representação dos mundos da arte enquanto espaços, por excelência, para a revelação de "talentos" excecionais e de uma grande originalidade. A sua situação é banal precisamente porque é a predominante nos mundos da arte. Como argumentado por Menger (2003), estes são lugares de profundas desigualdades, por isso, mesmo que não sejam os mais visíveis, os artistas comuns são os mais numerosos. Desenvolvem as suas trajetórias procurando distinguir-se dos seus pares, procurando personificar a noção de excecionalidade, mas, no quotidiano, as suas carreiras são vivenciadas dentro das condições banais de uma ocupação profissional. Paralelamente, evidencia-se uma ambivalência entre a realidade objetiva e a experiência subjetiva vivida no trabalho artístico. Por outras palavras, os artistas comuns experienciam uma contradição entre a suposta natureza excecional da sua "identidade artística" e a banalidade da sua condição, entre a liberdade e independência criativas e os constrangimentos da produção, entre o ideal da "arte pela arte" e a realidade da instrumentalização e comercialização das suas obras. Neste sentido, os artistas comuns podem desenvolver uma diversidade de estratégias para lidar com esta tensão contínua: seja transformando a sua condição de anonimato numa marca representativa da sua autonomia; seja desenvolvendo uma racionalidade através de narrativas que denotam uma certa conformação com um posicionamento nos níveis mais baixos da pirâmide profissional do meio artístico em que se inserem; seja mantendo a *illusio* de que nos fala Bourdieu (1996), continuando a acreditar e a

ambicionar a possibilidade de sucesso; seja diversificando as suas atividades e atuando em áreas de interseção do mundo da arte com a produção industrial ou comercial; seja criando o seu emprego e procurando novos mercados e áreas de atuação (Perrenoud & Bois, 2017).

2.3. Estratégias de construção e manutenção de carreiras

Face às especificidades dos modos de organização do trabalho artístico e criativo, assentes num padrão irregular e intermitente, no trabalho independente, por projeto, para diferentes empregadores, muitas vezes em regime *part-time* e com vínculos temporários e precários, facilmente se percebe que o estatuto profissional e a obtenção de um salário que permita a subsistência destes trabalhadores não advêm, necessária e maioritariamente, das mesmas fontes das profissões “clássicas” ou convencionais, onde a norma é o trabalho a tempo inteiro e, frequentemente, para um único empregador. Consequentemente, os artistas e trabalhadores criativos desenvolvem um conjunto mais ou menos diversificado de estratégias de modo a assegurar a sua sustentabilidade económica e artística, promovendo simultaneamente satisfação e realização pessoal, e permitindo lidar com a incerteza e com o risco, presenças constantes ao longo de toda a carreira artística e criativa.

Com base na investigação pioneira de Baumol e Bowen (Baumol & Bowen, 1966 in Menger, 1999, 2006), Menger destaca três principais formas que podem ser combinadas e através das quais os indivíduos podem melhorar a sua situação económica e contornar o risco associado à sua atividade artística. Uma forma passa por receber apoios de fontes privadas, como a família e os amigos, ou de fontes públicas, através de subsídios, bolsas, residências artísticas ou programas de financiamento e também através de proteções sociais para situações de desemprego. Neste último caso, as situações variam muito de acordo com a atividade artística em causa e o seu enquadramento institucional, de acordo com a legislação relativa ao trabalho e de acordo com as formas de compromisso público para com as artes nos diferentes países (Menger, 2003). Os artistas podem, igualmente, trabalhar num regime cooperativo/associativo, partilhando rendimentos com os pares e esboçando uma espécie de esquema de proteção com base na ajuda mútua (Sinigaglia, 2013). Por fim, podem multiplicar as ocupações profissionais, acumulando vários empregos num mesmo período, num exercício de multi e pluriatividade, consoante as ocupações secundárias estejam ou não relacionadas com a atividade artística ou criativa principal. Com efeito, este exercício de multiplicação em termos ocupacionais e também de fontes de rendimento não se limita apenas ao desempenho de outras atividades fora do espectro artístico. É frequente os artistas dividirem o seu tempo de trabalho com tarefas relacionadas com a esfera artística, mas que vão para além do ato de criação ou de preparação do produto artístico em si. São atividades que não contribuem diretamente para o *output* artístico criado, mas que dependem igualmente das competências artísticas. Inserem-se aqui, por exemplo, atividades de ensino, bem como tarefas de gestão em organizações artísticas.

No fundo, esta estratégia de multiplicação, desdobramento ou polivalência, referenciada em diversos estudos sobre as carreiras artísticas e criativas (Alper & Wassall, 2000, 2006; Banks, 2007; Banks & Hesmondhalgh, 2009; Bureau, Perrenoud, & Shapiro, 2009; Campbell, 2013; Caves, 2000; Heilbrun & Gray, 2004; Hesmondhalgh, 2019; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; Hesters, 2019; McRobbie, 2016, 2002, 2004; Menger, 1999, 2005, 2007, 2014; Perrenoud & Bataille, 2017; Perrenoud & Bois, 2017; Sinigaglia, 2017; Tarassi, 2018; Throsby, 1992; Throsby & Petetskaya, 2017; Throsby & Zednik, 2011, 2012) traduz-se na estruturação de um portfólio de empregos, ocupações, tarefas, projetos, prefigurando um modelo de vida profissional em que vários empregos a tempo parcial e/ou temporários e empregos pontuais substituem um emprego a tempo inteiro e permanente. Os trabalhadores geram rendimentos a partir de uma combinação de empregadores e de atividades profissionais, como alternativa a um emprego a tempo inteiro para um único empregador. Aperfeiçoar a tarefa de equilibrar esses múltiplos elementos de uma carreira em formato portfólio aumenta as oportunidades de sucesso profissional e de retorno económico. Na verdade, as fontes de rendimento dos artistas são muito mais dispersas no início da sua carreira, ficando sob maior controle à medida que aumenta a sua reputação e que a sua capacidade de selecionar entre diferentes oportunidades lhes permite um maior equilíbrio entre constrangimentos e cumprimento de compromissos (Menger, 1999).

A par da instabilidade, este exercício de desdobramento, que, como veremos no capítulo seguinte, é uma das principais estratégias utilizadas pelos nossos entrevistados, parece ser um dos principais elementos definidores das carreiras no trabalho artístico e criativo, como forma de contornar a incerteza e o risco que lhes estão associados e como garante da sua viabilidade e sustentabilidade. De modo a garantir a sua subsistência económica, Perrenoud e Bois (2017) evidenciam a necessidade dos artistas comuns diversificarem a sua atividade profissional, seja dando aulas, seja desempenhando outros papéis no meio artístico, atuando portanto como intermediários, seja dedicando-se a outras tarefas à margem do mundo das artes. Nos dois primeiros casos, o facto de as ocupações paralelas à atividade artística serem próximas desta pode facilitar este entrosamento, até numa lógica de complementaridade. No último caso, quando as atividades secundárias são fora do espectro artístico, isso pode dificultar a sua conciliação. Mas, por outro lado, e como salientam os autores, este distanciamento não só pode funcionar como fonte de inspiração, como pode ser justamente o que permite aos artistas manterem um certo nível de independência e de liberdade em termos das suas linguagens e propostas criativas, tal como vimos no capítulo anterior.

A análise de McRobbie (2002, 2004, 2016) aponta na mesma direção. O trabalhador do setor artístico e criativo pauta-se pela versatilidade e pela polivalência, o que se traduz no número de projetos em que está envolvido e no número de empregos que acumula num dado momento da sua carreira. Isto porque se assume como adquirida a impossibilidade do trabalho artístico ou criativo, por

si só, proporcionar os meios necessários à subsistência. Assim, a conciliação da atividade no setor artístico e cultural com atividades secundárias é muito frequente. Este é o caso do desenvolvimento de atividades de ensino, mas também de outras tarefas na esfera artística e cultural ou ainda o desempenho de outras profissões em nada relacionadas com o setor. O importante é garantir que se trata de atividades remuneradas, de modo a fornecer a base financeira necessária para a manutenção da atividade principal, a fonte primária de definição identitária destes trabalhadores.

Miranda Campbell (2013) dá-nos igualmente conta da importância deste exercício de multiplicação de profissões e de tarefas e da constante construção e negociação de um portfólio de competências e atividades profissionais nos percursos de jovens canadianos que trabalham no setor cultural e criativo. Evidenciando lacunas no modo como as políticas públicas - sobretudo nos domínios da cultura, educação e juventude - têm respondido aos desafios colocados por um cada vez maior número de jovens construir um trajeto profissional no setor cultural e criativo, a autora debruça-se sobre as várias estratégias que compõem os percursos juvenis em transição para a idade adulta, centrando a sua análise em carreiras e projetos culturais que assumem um perfil marcadamente pessoal ou que assentam numa base comunitária, de pequena escala, frequentemente desenvolvidos de um modo independente, baseados em abordagens artesanais e DIY (ou, como prefere a autora, dando conta da dimensão coletiva destas trajetórias, *do-it-with-others*).

No âmbito de uma abordagem económica desta estratégia de multiplicação de atividades profissionais, parece-nos interessante fazer referência aos trabalhos de Throsby e Zednik (2011, 2012) sobre os padrões de trabalho dos artistas em áreas não artísticas. Reportando-se à realidade australiana, os autores dão conta que, de uma forma geral, esta é uma segunda opção, surgindo por necessidade e sobretudo devido a fatores económicos, como são a falta de trabalho disponível na área artística, o retorno financeiro inadequado, ou seja, que não permite obter os “requisitos mínimos de rendimento” (Throsby & Zednik, 2012) ou, em menor medida, mercados insuficientes. Todavia, sobretudo para aqueles que nas suas ocupações secundárias conseguem aplicar as suas competências criativas (por exemplo, escritores que trabalham como *copywriters*, editores ou jornalistas), estes trabalhos podem ser deliberadamente escolhidos pelos artistas, como uma forma nova e estimulante de expressão da sua criatividade e como um interessante contributo para a sua carreira em formato portfólio. Independentemente dos motivos que os levam a tal situação, a investigação dos autores sugere que são, principalmente, artistas emergentes, mais jovens e que trabalham como *freelancers* aqueles que mais tendem a aplicar as suas competências em atividades que escapam ao meio artístico.

Ressalve-se que este desdobramento ocupacional não promove apenas a redução do risco financeiro, através da multiplicação de fontes de rendimento. Através do desempenho de diferentes tarefas/papéis inerentes ao processo criativo (que vão para além da criação em si), o artista aumenta também o seu controlo sobre o mesmo e pode ainda potenciar o seu prestígio entre os pares. Neste

conjunto de papéis vários que o artista pode assumir, o papel de professor ocupa um lugar central. O que é interessante se considerarmos que, como White (White, 1993 in Menger, 1999, 2006) sugere, o artista professor combina duas formas opostas de carreira: a de professor, que representa a imagem de uma carreira tradicional com uma trajetória ordenada; e a de artista, que assenta na originalidade e transmite uma sensação de criação destrutiva.

2.4. *No matter what*. A opção por uma carreira artística ou criativa

Um dos elementos que diferencia as carreiras artísticas e criativas em relação a outras formas de trabalho é precisamente a incerteza que lhes está associada e que se manifesta de uma forma ambígua. Se ela é condição da originalidade, da inovação e da satisfação e realização pessoal com o ato criativo, ao mesmo tempo, tem também uma dimensão negativa, advinda do desconhecimento da reação do público, dos pares e dos críticos e das consequentes desigualdades em termos de sucesso, reputação e rendimentos. Com efeito, a instabilidade das carreiras dos artistas e dos trabalhadores criativos é um dos principais elementos que caracterizam e diferenciam o trabalho nestas áreas (Perrenoud & Bois, 2017), gerando uma acentuada variabilidade em termos dos rendimentos auferidos pelos trabalhadores. Mas, sendo as carreiras artísticas marcadas pela incerteza e pelo risco, o que justifica uma tal opção?

Menger (1999, 2006, 2014) destaca, essencialmente, quatro linhas argumentativas que podem explicar a decisão de enveredar por uma carreira artística, apesar da insegurança e do risco que lhes estão associados. Uma linha de justificação incide na ideia da paixão pelo trabalho ou na possibilidade de exercer um trabalho apaixonante, o que desvincula esta opção das implicações monetárias de uma economia de mercado. O racional no qual assenta a escolha de uma carreira artística reside aqui na possibilidade de exercer atividades qualificadas, às quais os indivíduos atribuem importância e valor social. Trata-se de uma linha de raciocínio herdeira da visão da “arte pela arte”, que Bourdieu (1993, 1996) considerava ser característica do campo de produção cultural restrito, e no âmbito da qual o envolvimento em atividades artísticas ocorre independentemente do grau de sucesso obtido e do seu retorno financeiro.

Uma segunda linha de argumentação sustenta-se no gosto pelo risco e pela incerteza (na expectativa de ganhos elevados), perspetivando as carreiras nas atividades artísticas quase como se de um jogo de sorte ou azar se tratasse e, por sua vez, como que sugerindo que o sucesso é aleatório, nada tendo a ver com as competências dos artistas e com as características do seu trabalho.

Uma terceira linha de explicação baseia-se na interpretação da assunção de riscos a partir da teoria da correspondência de empregos. Os empregos em que o sucesso é altamente incerto são também aqueles que, *a posteriori*, fornecem ao indivíduo mais informações sobre as suas capacidades. Assumir riscos é, por isso, uma busca de informação e a alta taxa de variação de rendimentos nas

profissões artísticas pode ser considerada, em parte, a consequência de o mercado mostrar ao indivíduo o que ele vale.

Finalmente, uma quarta linha de explicação baseia-se nas recompensas não monetárias advindas das atividades artísticas, que compensam provisoriamente ou de forma duradoura a perda e a variabilidade de rendimentos. Mais concretamente, esta linha de raciocínio baseia-se em algumas das principais características das atividades artísticas que as tornam atrativas e promotoras de satisfação pessoal. Consideram-se aqui aspetos como a variedade do trabalho, um alto nível de autonomia, as oportunidades de usar uma ampla gama de competências e, ao mesmo tempo, de experienciar um processo de constante “auto-atualização”, um elevado grau de reconhecimento social para os artistas de sucesso ou o carácter não rotineiro do trabalho nas atividades artísticas. A estes fatores pode ainda acrescentar-se a subestimação dos riscos envolvidos e das reais hipóteses de sucesso para aqueles que se encontram na base da pirâmide reputacional.

Indo precisamente ao encontro deste argumento das recompensas não monetárias enquanto racional para a prossecução de carreiras artísticas e criativas, consideramos pertinente atender aos contributos de Jérémy Sinigaglia (2013, 2017) para a análise das trajetórias dos artistas comuns e mais especificamente no que concerne aos processos de ajustamento, redução e conversão, quer de competências e conhecimentos, quer de aspirações. Com base na sua pesquisa no âmbito das artes performativas, Sinigaglia (2013) procura desconstruir a tradicional representação da felicidade associada ao trabalho artístico (por se tratar de uma atividade de prestígio, que permite a auto-realização em condições livremente escolhidas), mostrando de que forma e em que condições específicas ela pode funcionar, num plano simbólico, como remuneração pelo trabalho dos artistas comuns, compensando a precariedade do trabalho, o rendimento imprevisível e a frágil proteção social que caracterizam o emprego nas artes.

Parece estarmos perante um novo paradoxo. Apesar da indução de uma sensação de felicidade aquando do envolvimento em carreiras artísticas, como já o dissemos elas estão continuamente expostas a riscos. Desde logo, e sobretudo premente para estes artistas comuns, há a possibilidade de nunca alcançar o sucesso (Sinigaglia, 2017). Menger (1999, 2014) refere que a incerteza das atividades artísticas e o seu carácter não rotineiro podem ser fatores promotores de satisfação. Porém, a ausência prolongada de reconhecimento e a repetição de situações de insucesso tendem a gerar sofrimento. Um outro tipo de risco reside nas condições materiais precárias vivenciadas por vários artistas, ou seja, na insegurança no emprego, na incerteza quanto aos meios de subsistência, nos rendimentos irregulares ou na dificuldade de garantir o número de horas de trabalho que permitem aceder ao subsídio de desemprego. Todos estes são fatores suscetíveis de degradar o sentimento de satisfação no trabalho, especialmente se combinados com a referida falta de sucesso.

Sinigaglia (2013, 2017) defende, então, que a auto-realização dos artistas depende da sua capacidade para, ao longo das suas carreiras, ajustar as suas aspirações às suas condições objetivas e, conseqüentemente, às probabilidades da sua concretização. Na sua perspectiva, esse é o primeiro passo para a felicidade no trabalho artístico. Trata-se de entender a felicidade enquanto o exercício de aprender a apreciar aquilo que se tem, a posição que se ocupa, ou aquilo que se pode realisticamente obter, rejeitando subjetivamente o que é objetivamente inacessível e diminuindo as situações potencialmente geradoras de frustração. Por outras palavras, a satisfação com as carreiras artísticas advém do processo de aprendizagem das regras que estruturam o espaço profissional, por tentativa e erro e através das relações com os pares. Tal pode traduzir-se em mecanismos de redução ou ajustamento das aspirações, mas também em processos de conversão de competências e conhecimentos para o desempenho de outros papéis. A este nível o autor realça que uma das formas encontradas por vários artistas (nomeadamente artistas comuns) para não abandonar a carreira artística passa precisamente pela aposta na transmissão dos seus conhecimentos a outros, através de atividades de ensino. Deste modo é favorecido um sentido de continuidade dos percursos profissionais e de conversão dos capitais adquiridos ao longo do tempo. Como já referimos, semelhante processo ocorre quando o artista acumula ou passa a desempenhar um papel de intermediário no meio artístico em que se move, seja através de atividades técnicas ou de gestão organizacional.

Seguindo esta ordem de ideias, os artistas mais felizes parecem ser aqueles que ocupam aproximadamente a posição que desejam ocupar no espaço profissional das práticas artísticas onde se inserem. Com efeito, Sinigaglia (2013) demonstra que é ajustando as aspirações às possibilidades objetivas que a maioria dos artistas, depois de algum tempo, chega à percepção de estar no lugar certo e desejado, daí advindo um certo nível de satisfação e o estímulo necessário para a manutenção da carreira artística. Se a expressão de qualquer sofrimento por parte dos artistas é vista como ilegítima quando comparada com as situações de trabalhadores de outros setores económicos e, ao mesmo tempo, como sendo em causa a *illusio* (Bourdieu, 1996) na qual se baseia o compromisso com essas trajetórias profissionais, são estes mecanismos de ajustamento, de “afinação” das carreiras, que tornam mais forte a crença no “jogo e na capacidade de jogar”. Por outras palavras, são as estratégias de ajustamento e conversão de competências, conhecimentos e aspirações que permitem a manutenção das carreiras artísticas. Todavia, fazem-no reforçando e reproduzindo a configuração do campo artístico em questão e as suas desigualdades. Assumir que todos os artistas podem ser felizes adaptando-se e ficando "no seu lugar" é sugerir que é inútil questionar a hierarquia. No campo artístico, a aclamação, o sucesso e a reputação reservados a poucos dos seus membros fortalece a crença de que a ascensão é possível para aqueles com o maior talento. Neste sentido, a indução da felicidade pode ser percebida, simultaneamente, enquanto explicação da opção por uma carreira

artística, mas também como uma forma de reprodução das posições e da hierarquia de poder no campo artístico.

2.5. Condições de vida dos artistas e trabalhadores criativos

Aqui chegados, iniciamos este ponto com uma ressalva. Não ignoramos as componentes positivas das carreiras artísticas e criativas. Para além do já referido carácter não rotineiro deste tipo de trabalho e da liberdade e flexibilidade a ele associadas, reconhecemos que, de uma forma geral, raramente envolve exigências físicas muito duras ou põe em perigo a pessoa que o realiza. Ao mesmo tempo, e como acabámos de sugerir no ponto anterior, não somos alheios ao facto de as carreiras artísticas e criativas serem, frequentemente, consideradas atraentes e até mesmo glamorosas. De igual forma, não descuramos a sua aptidão para a promoção da criatividade e expressividade dos que abraçam este tipo de profissões. O mesmo é dizer que consideramos também que estas carreiras são capazes de gerar sentimentos de auto-realização e satisfação para aqueles que as experienciam. Porém, reconhecemos igualmente existir uma tendência no discurso político sobre as artes e as indústrias culturais e criativas que celebra o trabalho artístico e criativo ignorando as suas contradições e aspetos menos positivos. Indo ao encontro dos esforços de desconstrução e análise crítica deste discurso, muitos deles vindos dos estudos culturais (Banks, 2007; Banks & Hesmondhalgh, 2009; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2002, 2004, 2016; Sinigaglia, 2013), julgamos ser pertinente complementar a nossa análise com um olhar sobre a dimensão menos positiva destas carreiras, nomeadamente, traduzida nas condições de trabalho dos artistas e trabalhadores criativos e, conseqüentemente, nas suas condições de vida. Falamos, por exemplo, do grande investimento em termos de tempo, do esforço físico e mental, das perdas ou custos reais relativos ao lazer e à vida pessoal e familiar, assim como da tensão entre a necessidade e o desejo internos de criar e as necessidades externas de gerar rendimento, traduzida na dificuldade de conciliar a arte ou o trabalho criativo com uma carreira profissional noutra área (Caves, 2000).

Como temos visto, vários estudos sobre o trabalho artístico e criativo revelam dados claros e, essencialmente provenientes de análises quantitativas, sobre as formas de trabalho nesta área: a necessidade de ter vários empregos, a predominância do trabalho independente, o carácter irregular do trabalho, a curta duração dos contratos (quando existem), a reduzida proteção do emprego, a incerteza quanto às perspetivas de carreira ou a desigualdade e instabilidade dos rendimentos obtidos. Parece haver, contudo, uma lacuna para a qual David Hesmondhalgh e Sarah Baker (2010, 2011) chamam a atenção e procuram colmatar – a escassez de abordagens sobre as condições de trabalho e as experiências vivenciadas pelos artistas e trabalhadores criativos, bem como as suas respostas emocionais às mesmas. Com base na sua investigação, iminentemente qualitativa, em torno de três indústrias culturais – a indústria da televisão, a indústria da música e a indústria da imprensa escrita

(jornais e revistas) – os autores demonstram que a autonomia, a liberdade e flexibilidade associadas ao trabalho artístico e criativo são contrabalançadas com duras condições de trabalho, vivências quotidianas precárias e várias formas de auto-exploração²¹. McRobbie vai no mesmo sentido ao realçar que a procura de equilíbrio entre prazer e dor, ou sofrimento, é uma característica central neste tipo de trabalho e de carreiras. É precisamente o papel da dimensão afetiva e da indução da felicidade no trabalho artístico e criativo (Sinigaglia, 2013) que fornecem um argumento convincente para suportar a incerteza e as formas de auto-exploração, contribuindo para a permanência (mesmo sem lucro e reconhecimento) no setor artístico e criativo, sem o abandonar completamente (McRobbie, 2004).

Concentramo-nos, então, num conjunto de dimensões referentes às condições de trabalho nestas áreas, predominantemente de carácter negativo, para as quais diversos estudos têm chamado a atenção e que, como veremos no capítulo seguinte, encontram também eco nas situações vivenciadas pelos atores da cena musical independente que entrevistámos.

Sobretudo quando são mais jovens e estão numa fase inicial da sua carreira e, por isso, procurando posicionar-se no campo (Bourdieu, 1993, 1996), é frequente os artistas e trabalhadores criativos estarem dispostos a trabalhar longas horas, gratuitamente ou em troca de um salário reduzido, trocando o retorno financeiro e a segurança pela autonomia criativa (Banks, 2007; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2002, 2004, 2014). Hesmondhalgh e Baker (2010, 2011) demonstram que esta realidade é geradora de sentimentos de desconforto. Atendendo a que, por norma e como vimos, há um excesso de trabalhadores disponíveis, estes sentem-se numa posição vulnerável, facilmente dispensáveis e sob grande pressão, na medida em que tendem a acreditar que há sempre alguém capaz de os substituir. Ao mesmo tempo, o "mito do artista faminto" (Filer, 1986) pode levar os trabalhadores a assumir que os sacrifícios fazem parte do percurso em direção ao reconhecimento e ao sucesso. No mesmo sentido, McRobbie (2004) salienta que esta cultura de longas horas de trabalho, imposta pela exigência de ser flexível, muitas vezes, é incompatível com o projeto de constituir família e de ter filhos, sendo frequente os trabalhadores destas áreas adiarem ou simplesmente abdicarem de tal projeto de vida. Reportando-se à indústria televisiva, Willis e Dex (2003) dão conta de que as mulheres tendem a adiar o nascimento de filhos até depois dos trinta anos, após um período de estabelecimento da sua carreira. Aquelas que optam por ter filhos mais cedo têm mais dificuldades em progredir nas suas carreiras quando regressam ao trabalho e reportam sentimentos de ansiedade advindos das pressões sentidas e do difícil equilíbrio entre vida familiar e trajetória profissional. Esta questão levanta uma outra, mais abrangente, que tem que ver com uma

²¹ Apesar da utilização do termo auto-exploração, os autores acabam por admitir que o consideram ser um conceito erróneo, uma vez que as decisões, aparentemente individuais, tomadas pelos trabalhadores são, em parte, resultado de forças estruturais que influenciam os seus valores e representações sobre as suas condições de trabalho e de vida.

eventual excessiva ênfase no contributo da dimensão profissional para a auto-realização. Hesmondhalgh e Baker realçam ainda as consequências que as longas jornadas de trabalho podem ter a nível físico e em termos do estado de saúde dos trabalhadores.

Perante este contexto, a ação coletiva, nomeadamente através da atuação de sindicatos pode surgir como uma importante ferramenta de proteção face à insegurança e de luta por melhores condições de trabalho para aqueles que trabalham como *freelancers*. Porém, o carácter incerto do trabalho independente, as preocupações sobre de onde virá o próximo contrato de curto prazo e a necessidade de ter mais do que um trabalho em simultâneo significam que os sindicatos dificilmente integram o leque de opções de muitos trabalhadores artísticos e culturais. Além disso, os trabalhadores podem ser mesmo dissuadidos a aderir a sindicatos através das dificuldades acrescidas que tal associação pode implicar em termos de acesso a futuras oportunidades de trabalho. Na sua investigação, Hesmondhalgh e Backer (2010, 2011) chegam precisamente a esta conclusão, sobretudo evidente no caso da indústria da música, no âmbito da qual não é feita qualquer referência ao papel dos sindicatos na organização, condições ou experiência do trabalho.

Como dissemos anteriormente, a incerteza é um elemento característico das carreiras artísticas e criativas e pode mesmo funcionar como motor de criatividade e inspiração. É de tal modo permanente neste tipo de atividades, que muitos a tomam como um dado adquirido e até mesmo desejável. Por outro lado, ela é também fonte de nervosismo, ansiedade, frustração e, em casos mais extremos, de pânico. Para além das repercussões que tal pode ter nos estados mentais e emocionais dos artistas e trabalhadores criativos, neste tipo de atividades em que a confiança pode ser, por si só, um fator de competitividade extremamente relevante, as dúvidas, inseguranças e quebras na autoestima geradas pela incerteza quanto ao futuro e pela curta duração das relações de trabalho podem atuar como fortes entraves à manutenção de carreiras nestas áreas. Como vimos, uma das principais formas de atenuar estes efeitos e contornar a fragilidade destas carreiras é diversificar as fontes de rendimento, tendo mais do que um emprego em simultâneo e/ou recorrendo ao apoio de familiares e amigos, que atuam nestes casos como uma rede de segurança (Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011).

A polivalência, flexibilidade e capacidade de adaptação que se esperam dos artistas e trabalhadores criativos, por norma, andam de mão dada com uma outra expectativa: a da sua capacidade e predisposição para a socialização e estabelecimento de *networking*. A dimensão relacional é tida como essencial na busca de novas oportunidades de trabalho ou mesmo para a manutenção do emprego atual e de um bom posicionamento na estrutura de relações deste (Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2002, 2004, 2016; Nixon & Crewe, 2004). Na sua investigação sobre a indústria da imprensa escrita e da publicidade, Nixon e Crewe (2004) descrevem mesmo a existência de uma cultura de hedonismo. Ora, esta pode ser mais uma fonte de *stress* e de ansiedade para aqueles que são mais tímidos ou têm menor predisposição para a criação ou

envolvimento em momentos de sociabilidade ou, pelo menos, para este tipo de sociabilidade que pressupõe saídas com os colegas ou possíveis promotores de oportunidades de trabalho. No caso da indústria da música, Hesmondhalgh e Baker (2010, 2011) acentuam o carácter quase obrigatório deste tipo de socialização, uma vez que se trata de uma área com especial enfoque na experiência coletiva e na fruição musical noturna, associada aos concertos e aos lançamentos de discos. Assim, referem que uma das consequências da não participação neste tipo de cultura pode ser uma posição mais ou menos marginal no meio. Como veremos no capítulo seguinte, as experiências vivenciadas pelos nossos entrevistados demonstram precisamente o seu reconhecimento da importância de sair à noite, socializar e ser visto enquanto potencial fonte de novas oportunidades de trabalho e/ou de promoção.

A importância desta componente relacional, muitas vezes, traduzida numa cultura de saídas noturnas leva-nos a um outro ponto, frequentemente, apontado como um aspeto menos positivo das condições de trabalho no âmbito das carreiras artísticas e criativas – o *continuum* entre trabalho e lazer, um dos traços característicos dos circuitos de produção cultural, sobretudo de pequena escala (Campbell, 2013; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2002, 2004, 2016; Tarassi, 2018). Qualquer conversa, qualquer saída, qualquer evento, qualquer ocasião social, por mais informal que seja, pode transformar-se numa oportunidade para manter, estreitar ou alargar contactos, para trabalhar a reputação, para estar a par do que está a acontecer, para aparecer, ser visto e evitar cair no esquecimento dos pares, intermediários e críticos. É como se o horário de trabalho se alargasse, não havendo fronteiras claras entre o que é puro lazer e relaxamento e o que é *networking*, essencial à manutenção das carreiras artísticas e criativas. Por sua vez, tal pode também gerar ansiedade, nomeadamente em relação à autenticidade das amizades neste mundo do trabalho. Não obstante, e atestando a ambivalência que caracteriza as experiências e respostas emocionais dos artistas e trabalhadores criativos às suas condições de trabalho, as dificuldades com que se deparam no seu dia-a-dia podem, igualmente, conduzir ao desenvolvimento de amizades que permitam aos trabalhadores enfrentar a insegurança e a precariedade do seu trabalho (Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011).

Por outro lado, o trabalho independente e a tendência para a individualização anteriormente descrita podem gerar sentimentos de isolamento. Hesmondhalgh e Baker (2010, 2011) concluem que as várias formas de isolamento continuam a ser um perigo para a maioria dos trabalhadores culturais independentes. Banks (2007) e McRobbie (2004) complementam esta visão chamando a atenção para a forma como as exigências do trabalho artístico e criativo em termos de autodisciplina, autopromoção e autoavaliação conduzem facilmente à privatização do desapontamento e à auto-culpabilização pelas falhas. Ou seja, as aspirações e expectativas de autonomia podem levar à decepção, à desilusão e ao que a autora chama internalização das queixas. Por outras palavras, as formas de organização do trabalho e as lógicas de funcionamento predominantes nas carreiras artísticas e criativas colocam a tónica no indivíduo, fazendo com que este se responsabilize apenas a si próprio pelos seus sucessos,

mas também pelos fracassos, o que no último caso pode também ser gerador de ansiedade e de dúvidas quanto à manutenção da carreira.

2.6. O estudo das carreiras artísticas e criativas em Portugal

Em Portugal, o estudo do trabalho artístico e criativo constitui uma linha de investigação que tem crescido nas últimas décadas, com abordagens vindas de diferentes ciências sociais, mas também de áreas como o direito ou a gestão. No caso da sociologia da cultura e da arte, as abordagens centradas nas práticas e nos públicos de equipamentos e eventos culturais têm vindo a ser complementadas com trabalhos que analisam as profissões artísticas e criativas, considerando as suas diferentes dimensões, como os regimes e condições de trabalho, a inserção nas organizações, as instâncias de reconhecimento, a redefinição de perfis, para além das análises que incidem sobre a caracterização e evolução sociodemográfica daqueles que exercem estas ocupações.

O crescente interesse pelas trajetórias profissionais e condições de trabalho nestas áreas fica a dever-se à conjugação de vários fatores. Desde logo o crescimento e a diversificação do setor cultural e criativo, quer em termos de mercado de trabalho, quer em termos da oferta formativa, que contribuem para ampliar a visibilidade e mediatização do setor e dos que nele trabalham. Ao mesmo tempo, o incremento de trabalhos sobre estas temáticas resulta, igualmente, do interesse de algumas associações profissionais pela realização de estudos de caracterização do universo que representam. Estes trabalhos promovem o reconhecimento e a valorização do estatuto socioprofissional dos profissionais estudados, para além de poderem contribuir enquanto ferramenta para a reivindicação de melhores condições de trabalho. Um terceiro fator prende-se com a procura, sobretudo a partir de meados da década de 1990, de conhecimento sobre o setor da cultura, por parte do Estado, como base de fundamentação da sua intervenção ao nível das políticas culturais, tanto a nível da administração central, como a nível local. Finalmente, a valorização das atividades culturais e criativas enquanto fator de desenvolvimento económico, de (re)qualificação de territórios e de promoção turística tem também contribuído para o aumento do número de estudos e relatórios sobre este setor (Martinho, 2011).

Para além de abordagens mais transversais, têm também vindo a ser desenvolvidos estudos com enfoques mais direcionados, centrados em setores e ocupações artísticas, nos domínios das artes visuais (Gomes, Lourenço, & Martinho, 2009) e também das artes performativas, podendo destacar-se a música (Campos, 2007; Crocco, 2014; Guerra, 2010, 2015, 2018b) e igualmente o teatro e a dança (Borges, 2006, 2007; Borges & Pereira, 2012; Carvalho, 2015; Costa, Borges, & Graça, 2014; Pappámikail, 2002). Do ponto de vista das profissões que se enquadram nas indústrias culturais e criativas são ainda escassas as investigações. Não obstante podemos destacar estudos sobre editores

de livros (Gomes *et al.*, 2009), produtores de cinema e audiovisual (Gomes, Martinho, & Lourenço, 2005a), arquitetos (Cabral & Borges, 2010) e designers de comunicação (Quintela, 2016b).

Paralelamente, importa salientar estudos centrados em determinados grupos populacionais, que evidenciam sobretudo o efeito de três condições na estruturação das carreiras artísticas e criativas – ser jovem, ser mulher e ser imigrante (Almeida & Pais, 2013; Conde, 2003; Ferro & Raposo, 2016; Gomes, Martinho, & Lourenço, 2005a; Gomes, Martinho, & Lourenço, 2005b; Nico, Gomes, Rosado & Duarte, 2007; Pais, Ferreira, & Ferreira, 1995; Rodrigues, 2020; Santos, Ferreira, Martinho & Nunes, 2002). No caso das diferenças de género, que iremos também convocar para a análise das carreiras na música independente, os estudos têm apontado para a existência de assimetrias no acesso e fortes condicionalismos ao reconhecimento profissional pleno das mulheres no setor artístico, cultural e criativo. Concretamente, destacam a prevalência de vínculos laborais mais vulneráveis, dificuldades sentidas pelas mulheres para se assumirem e afirmarem como autoras, obstáculos no acesso a posições de liderança, bem como dificuldades na conciliação da carreira profissional com a maternidade e a vida familiar.

Independentemente do tipo de enfoque, os diversos estudos apontam para um conjunto de aspetos que são relevantes para a nossa investigação e que vão ao encontro dos trabalhos desenvolvidos internacionalmente e das questões que até aqui temos identificado. Maria de Lourdes Lima dos Santos (2010) sintetiza os principais aspetos, identificando tendências estruturais e tendências comportamentais e representacionais no que concerne às atividades culturais e artísticas e seus mercados. No âmbito das primeiras, aponta a substituição do emprego pelo projeto, a desregulação das competências tradicionais e conseqüente a exigência de novas aprendizagens, oscilando entre a especialização e a polivalência, e ainda a aceleração da rotação de bens culturais por pressões do mercado e seu incentivo ao consumo. No caso das segundas, a autora realça o esbatimento de fronteiras (entre vários domínios do setor cultural e criativo e entre a esfera cultural e artística e a esfera científica e tecnológica) e a oposição entre a autonomia e a precariedade, associadas a estas profissões e traduzidas na diversidade e flexibilidade das estratégias de gestão das trajetórias profissionais, de entre as quais se pode destacar a pluriatividade ou *jobmatching*.

Diferentes abordagens e investigações têm dado conta da intensificação das lógicas de trabalho assentes na flexibilidade, que colocam os artistas e trabalhadores criativos em situações de vulnerabilidade. De um modo geral, evidenciam-se a menor duração e o carácter precário e intermitente dos vínculos laborais que predominam neste tipo de atividades, bem como a prevalência do trabalho independente e por projeto, as situações de subemprego e a necessidade de multiplicação das ocupações profissionais, dentro e fora do espectro artístico e criativo, como forma de contornar os baixos salários (Conde, 2009). O artista ou trabalhador criativo é também aqui encarado como gestor da sua própria carreira ou trajetória profissional, devendo ser polivalente e capaz de se adaptar

a diferentes tarefas e compromissos, procurando contornar as tensões e ambivalências decorrentes da constante busca de equilíbrio entre o desejo de criação e a necessidade de gerar retorno financeiro. No fundo, estas lógicas de funcionamento levam a que estes profissionais mobilizem aquilo a que Machado Pais chama “estratégias de acumulação combinatória” (Pais, 2013: 152).

Indo ao encontro da análise de McRobbie (2016), em Portugal a lógica da flexibilização dos mercados de trabalho é também uma tendência que se alarga a outros domínios não artísticos que compõem o setor cultural, como por exemplo a área do património. Para além do setor privado e do terceiro setor, a flexibilidade alastra-se, igualmente, a setores onde a administração pública é o principal empregador. Tal fica a dever-se aos entraves à contratação pública e à falta de autonomia de algumas instituições em termos de gestão, que tornam a externalização dos serviços a opção mais simples (Martinho, 2011).

A importância das redes em que se inserem artistas, intermediários e instituições culturais e trabalhadores criativos tem também merecido destaque nos estudos sobre o trabalho artístico e criativo em Portugal. Parte-se, pois, da premissa tão bem evidenciada por Becker (1982) de que todo o trabalho artístico, à semelhança de qualquer atividade humana, tem em si mesmo uma dimensão coletiva e relacional, sendo o resultado do trabalho em conjunto de um determinado número de pessoas. Neste sentido, salienta-se o relevante papel das redes de artistas e trabalhadores criativos na gestão da incerteza e das dificuldades decorrentes deste tipo de trabalho, nomeadamente atuando como importantes contextos de aprendizagem e formação (numa lógica de aprendizagem pela experiência) e, ao mesmo tempo, como facilitadoras da obtenção de informação sobre o meio e o mercado profissional da área e até como promotoras ou agentes facilitadores de oportunidades de trabalho (Borges & Faria, 2015; C. Farinha, 2009).

Atendendo precisamente a esta dimensão coletiva das atividades artísticas e também do trabalho criativo, para além de investigações que assentam nas trajetórias e formas de profissionalização dos criadores, têm também surgido análises sobre diferentes intermediários culturais, como programadores, gestores culturais, curadores ou críticos. A análise das carreiras destes profissionais é feita realçando a sua importância na ligação entre artistas e públicos e, portanto, atendendo ao seu papel enquanto instâncias de legitimação e de criação de reputação, através da mobilização dos seus diversos capitais (Costa, 2008a; Ferreira, 2002; Fortuna, 2003; Martinho, 2011; Rodrigues, 2020).

Finalmente, outro aspeto patente nas análises das profissões artísticas e criativas em contexto nacional prende-se com as lacunas ao nível da regulação laboral e dos esquemas de proteção social destas profissões, com impacto evidente nas condições para o seu exercício e no quotidiano incerto dos trabalhadores. Esta é uma área de especial preocupação para as associações profissionais de trabalhadores destas áreas, bem como para partidos políticos. Vindas da área do direito, surgem também reflexões acerca do regime jurídico dos profissionais do espetáculo e do audiovisual, que

procuram identificar algumas das dificuldades e dúvidas interpretativas decorrentes da sua aplicação, que contribuem para o reforço da vulnerabilidade e instabilidade das situações profissionais destes trabalhadores (ver por exemplo Neto, 2018). No âmbito da investigação sociológica, Gomes e Martinho afirmam que embora este tema tenha sido um assunto abordado por sucessivos governos, na prática, a evolução da produção legislativa tem ficado “aquém das intenções explicitadas nos programas dos executivos” (Gomes & Martinho, 2009: 17), o que, segundo os autores, pode ficar a dever-se à complexidade do trabalho interministerial (cultura, educação, trabalho e segurança social) para o desenvolvimento de estratégias de intervenção.

Porém, estudos mais recentes (Crocco, 2014; Quintela, 2016a) dão conta de desenvolvimentos importantes na última década, alicerçados num crescente debate e contestação pública da ausência de legislação que regule as atividades profissionais no setor artístico e cultural. Esta dinâmica, que se tem centrado sobretudo nas artes do espetáculo e do audiovisual, tem vindo a envolver vários agentes e instituições do setor – artistas, técnicos e outros profissionais da mediação, entidades formadoras, partidos políticos, bem como sindicatos, associações e plataformas profissionais. De entre estes importa realçar a capacidade de organização coletiva demonstrada pelos profissionais das artes do espetáculo e do audiovisual, traduzida não apenas na promoção de ações e eventos de discussão pública, mas também na elaboração de estudos/documentos de diagnóstico, na reflexão e na formulação de propostas relativas ao acesso à profissão, aos vínculos laborais, ao código do trabalho e ao regime de proteção social. Foram várias as associações e plataformas socioprofissionais criadas nas últimas duas décadas e que têm funcionado como importantes catalisadores deste processo de debate e contestação pública²². No caso do CENA-STE, Crocco salienta mesmo o seu carácter inovador no contexto nacional, ao conciliar diferentes sindicatos e associações profissionais (o Sindicato dos Músicos, a Plataforma dos Intermittentes do Espectáculo e do Audiovisual e o Centro Profissional do Sector Audiovisual), propondo “uma configuração associativa mais ampla e mais aberta às heterogeneidades profissionais” e procurando o diálogo com outros grupos e entidades para desse modo atuar segundo “novas formas de mobilização e comunicação”, assentes na formação de “redes horizontais e participativas”, capazes de promover uma solidariedade mais ampla entre os trabalhadores das artes e da cultura (Crocco, 2014: 15).

De acordo com Quintela (2016a), este processo de reflexão, contestação e reivindicação laboral parece sugerir uma “renovação das estruturas de organização profissional” do setor cultural e criativo no nosso país, num quadro de surgimento de políticas culturais construídas “de baixo para cima”, no

²² REDE – Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea (2004), PLATEIA – Associação de Profissionais das Artes Cénicas (2004), Plataforma das Organizações Profissionais das Artes do Espetáculo e do Audiovisual (2006), CPAV – Centro Profissional do Sector Audiovisual (2007), CENA-STE – Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espectáculo e do Audiovisual (2011), PERFORMART – Associação para as Artes Performativas em Portugal (2015), Associação Nacional para a União das Artes (2015).

âmbito do qual os profissionais das artes e da cultura assumem um papel ativo, como vimos, não apenas estudando e caracterizando o setor e reivindicando melhores condições de trabalho, mas também propondo medidas e alterações legislativas.

Todavia, e atendendo à atomização das relações laborais e ao individualismo que caracterizam o setor artístico, cultural e criativo, é pertinente não descurar as dificuldades que estruturas profissionais como o CENA-STE continuam a enfrentar do ponto de vista da mobilização e organização dos trabalhadores das artes e da cultura (Carvalho, 2015; Crocco, 2014). No mesmo sentido, no caso da música independente, e salvo algumas exceções consubstanciadas por exemplo na criação, em 2012, da AMAEI - Associação de Músicos, Artistas e Editoras Independentes, estamos perante um setor pouco articulado e coletivamente organizado, nomeadamente no que respeita à existência de associações que agreguem de forma representativa os profissionais da área, afirmando a importância do setor e reivindicando direitos laborais e de proteção social. A comprová-lo, podemos afirmar que aquando da nossa incursão no terreno, a maioria dos nossos entrevistados ou não conhecia sequer a associação ou deu conta de uma visão cética (e em alguns casos mesmo negativa) quanto às formas de ação e objetivos alcançados pela associação.

Contudo, e no contexto da pandemia COVID-19, também a este nível importa realçar alguns indicadores, sobretudo referentes à música ao vivo, que parecem apontar numa outra direção. Falamos mais concretamente da constituição da Circuito - Associação Portuguesa de Salas de Programação e de Música, que reúne 23 espaços, de Portugal continental e ilhas, com programação independente e regular de concertos, *djsets* e *live acts*, de artistas nacionais e internacionais²³. O principal objetivo da associação é dar visibilidade ao circuito independente da música popular atual em Portugal, chamando a atenção para a sua relevância cultural, económica e social e para os múltiplos profissionais - artistas, técnicos, pequenas agências, promotoras e editoras – que lhe dão forma. Pretende, pois, inscrever este circuito no debate público e político e reivindicar um papel ativo do Estado na sua preservação, num momento em que a sua sustentabilidade é posta em causa. Para tal avança com propostas concretas de medidas de apoio, defendendo a necessidade de entendimento deste circuito enquanto cultura, na medida em que o trabalho destes espaços parte de uma lógica de programação cultural que, por vezes, integra até outras disciplinas artísticas além da música (Duarte, 2020b).

Na verdade, a criação desta associação insere-se no quadro de recentes dinâmicas de união e reivindicação laboral por parte dos profissionais das artes e da cultura, na sequência da paralisação do

²³ Entre outros espaços fazem parte da associação o Musicbox, o Lux Frágil, as DAMAS, o Village Underground e o Lounge em Lisboa, o Maus Hábitos, o Plano B, o Ferro e o Passos Manuel no Porto, o Salão Brazil em Coimbra, o Carmo 81 em Viseu, a Sociedade Harmonia Eborense em Évora, o Barreirinha Bar Café no Funchal e o Club de Vila Real.

setor que as medidas de confinamento para contenção da infeção impuseram, e da consequente intensificação das situações de precariedade e fragilidade laboral de grande parte destes trabalhadores. À ação das associações anteriormente referidas somam-se as de movimentos mais ou menos informais, entretanto criados, como a Ação Cooperativista de Apoio – Artistas, Técnicos, Produtores, o SOS Arte, o Manifesto em Defesa da Cultura ou os Intermitentes Porto e COVID. Inquéritos dirigidos aos profissionais do setor, para mapear as suas dificuldades e condições de trabalho; documentos enviados ao Ministério da Cultura - cartas abertas, manifestos, comunicados, petições -; distribuição de cabazes alimentares e bens essenciais pelos profissionais do setor; articulação entre comissões de trabalhadores de diferentes instituições e diálogo concertado entre grupos formais e informais, recém-criados e já existentes têm sido as principais formas de ação e luta. “São iniciativas autogeridas, *do-it-yourself* e *do-it-together*, de solidariedade, entreajuda e cuidado colectivo.” (Duarte, 2020a: 3). Têm vindo a reivindicar não apenas medidas transversais (ou seja, capazes de abarcar o extenso e heterogéneo conjunto de trabalhadores do setor) de emergência social no contexto da pandemia, mas também a definição de um plano estratégico, a médio e longo prazo, para as artes e para a cultura que, entre outros aspetos, garanta a definição de um quadro legal, social e fiscal que regule e proteja as profissões do setor, atendendo às suas particularidades, nomeadamente o seu carácter intermitente, multipatronal e com vínculos de curta duração; algo que aliás, como já referimos, contribuiu para que a Ministra da Cultura se tenha comprometido com a elaboração da respetiva legislação até ao final de 2020.

Sendo os *mundos das artes* e da cultura meios altamente individualizados e competitivos, é certamente cedo para afirmar com segurança que assistimos à construção de uma consciência de classe dos trabalhadores das artes e da cultura. Precisaremos de mais tempo e de um possível contexto pós-pandemia para compreender as possibilidades e os contornos de uma eventual continuidade das dinâmicas agora encetadas. Mas, em todo o caso, este parece ser um momento-chave para a afirmação e consolidação da capacidade reivindicativa e propositiva dos trabalhadores deste setor, nomeadamente tendo por base modos de ação assentes na abertura ao diálogo e à articulação entre diferentes estruturas e grupos profissionais.

2.7. Alguns números sobre o emprego nas atividades culturais e criativas em Portugal

Antes de avançarmos para o capítulo sobre a construção de carreiras na música, consideramos pertinente apresentar um breve retrato do setor cultural e criativo (SCC) em Portugal, nomeadamente com alguns dados referentes ao emprego nesta área de atividade. Fazemo-lo tendo como base a publicação *Estatísticas da Cultura 2018* (Instituto Nacional de Estatística, 2019), com dados referentes aos anos de 2017 ou 2018, que, por sua vez, agrega informação relativa ao emprego no SCC a partir do Inquérito ao Emprego e do Sistema de Contas Integradas das Empresas. No caso do primeiro, temos

presentes as limitações da informação estatística disponível, nomeadamente o facto de apenas dizer respeito ao emprego formal e enquadrado por uma empresa. São as empresas que, anualmente, disponibilizam informação sobre o respetivo emprego, ficando excluídos desta contabilização todos os trabalhadores independentes que, como vimos, tendem a ser uma parte significativa da população empregada neste setor. No caso do segundo, algumas destas limitações são contornadas, na medida em que se baseia na informação de carácter anual sobre todas as empresas (aqui entendidas enquanto sociedades, empresários em nome individual ou trabalhadores independentes) que exercem uma atividade de produção de bens e/ou serviços, durante esse período no país, excluindo porém as unidades da administração pública central e local. De fora fica também todo o emprego informal e não registado. Na verdade, e de modo mais abrangente, estamos cientes das limitações dos dados existentes acerca do emprego nas atividades culturais e criativas em Portugal. Estas advêm não só da escassez dos dados, mas também das questões levantadas em torno da qualidade dos mesmos, desde logo posta em causa pelos profundos problemas conceptuais e metodológicos e pela diversidade de abordagens quanto à mediação e delimitação do setor (inclui-se aqui a infundável e, porventura, inconclusiva discussão acerca dos limites e fronteiras entre “setor criativo” e “setor cultural”) que, por sua vez, dão origem a resultados distintos. Pese embora estas limitações, acreditamos que os dados que aqui convocamos permitem tecer algumas considerações importantes acerca da importância assumida, nos últimos anos, pelas atividades culturais e criativas, do ponto de vista do emprego. Neste sentido, os dados apresentados devem ser analisados tendo em conta estas limitações e atendendo sobretudo às tendências observadas e aos pesos relativos do emprego e não tanto aos seus valores absolutos.

Atendendo à dificuldade de delimitação do SCC e à existência de várias propostas, uma última e necessária ressalva é a de que, para o exercício de caracterização do setor, o INE segue as classificações das atividades culturais e criativas e de bens e serviços culturais definidas pelo Eurostat, no documento *Project ESSNet Culture European Statistical System Network on Culture – Final Report* (Eurostat, 2012). Assim, os domínios considerados para a delimitação do setor são: património cultural (museus, lugares históricos, sítios arqueológicos, património intangível); arquivos; bibliotecas; livros e publicações; artes visuais (artes plásticas, fotografia, design); artes do espetáculo (música, dança, teatro e outros espetáculos ao vivo); audiovisual e multimédia (cinema, rádio, televisão, vídeo, gravações, trabalhos multimédia, videojogos); arquitetura; publicidade; interdisciplinar (incluindo artesanato). No âmbito destes domínios, são consideradas atividades que respondem a seis funções: i) criação - atividades relacionadas com a elaboração de ideias e conteúdos artísticos de produtos culturais; ii) produção/divulgação - atividades que auxiliam a transformação de um trabalho original num trabalho disponível; iii) difusão/*marketing* - atividades que comunicam e difundem conteúdos, de modo a tornar os produtos culturais disponíveis para os consumidores; iv) preservação/conservação -

atividades que conservam, protegem, restauram e mantêm o património cultural; v) educação - inclui educação formal e não formal na área da cultura; vi) gestão/regulação - atividades desenvolvidas por organizações, públicas ou privadas, cuja missão é disponibilizarem os meios para um ambiente favorável para as atividades, operadores e espaços culturais.

Avançando, então, com um breve retrato, em 2018, a população empregada nas atividades culturais e criativas era de 131,4 mil pessoas, um número superior ao referente ao ano anterior (117,1 mil pessoas). Corroborando o perfil dos trabalhadores do setor artístico e criativo identificado no início do capítulo, como o quadro 2.1 denota, este era em 2018 um setor maioritariamente masculino (57,8%) e em que 57,8% da população empregada tinha como escolaridade completa o ensino superior, significando que os trabalhadores nas atividades culturais e criativas são, de uma forma geral, mais escolarizados do que o total da população empregada. Quanto à idade, e referindo-nos ao ano de 2018, destacamos a faixa etária 45 e mais anos (36%), cuja importância tem vindo a aumentar, bem como a faixa etária entre os 35 e os 44 anos (28,5%), seguida de perto pelos indivíduos entre os 25 e os 34 anos (27,1%). Se atendermos à população empregada no SCC, com exceção do ano de 2016, verificamos um ligeiro aumento na faixa etária mais jovem, entre os 15 e os 24 anos (de 5,9 mil pessoas empregadas em 2014 para 11,1 mil em 2018). Verifica-se, igualmente, a concentração do emprego no SCC na AML, onde o seu peso relativo é ao longo de todo o período em análise substancialmente maior do que no resto do país. Em 2018, o emprego no SCC na AML representava 4,5% do total do emprego, quando a nível nacional o valor não chegava sequer aos 3%. Na verdade, a territorialização do SCC reflete a localização de variáveis, como a população, a taxa de urbanização e o poder de compra, exprimindo, por isso, as desigualdades territoriais que caracterizam Portugal.

Debruçando-nos agora sobre o número de empresas no SCC e o volume de negócios por elas gerado, segundo a informação do Sistema de Contas Integradas das Empresas, desde 2013, assistimos ao aumento de ambos. Em 2017 existiam 61 916 empresas no SCC (7,2% do total de empresas na economia), representando um volume de negócios de 6,3 mil milhões de euros (1,6% do total de volume de negócios). Com efeito, entre 2016 e 2017 registou-se o maior aumento de ambas as variáveis nos últimos anos, evidenciando o aumento da importância económica do setor.

Quadro 2.1: Emprego nas atividades culturais e criativas, por região (NUTS II), sexo, escalão etário e nível de escolaridade, 2014-2018

	2014			2015			2016			2017			2018		
	Emprego SCC (1)	Composição do emprego no SCC (%)	Peso do emprego no SCC (%) (2)	Emprego SCC (1)	Composição do emprego no SCC (%)	Peso do emprego no SCC (%) (2)	Emprego SCC (1)	Composição do emprego no SCC (%)	Peso do emprego no SCC (%) (2)	Emprego SCC (1)	Composição do emprego no SCC (%)	Peso do emprego no SCC (%) (2)	Emprego SCC (1)	Composição do emprego no SCC (%)	Peso do emprego no SCC (%) (2)
Portugal	109,9	100,0	2,4	117,2	100,0	2,6	112,9	100,0	2,5	117,1	100,0	2,5	131,4	100,0	2,7
Continente	105,5	95,3	2,5	113,0	95,8	2,6	109,4	96,1	2,5	113,6	95,9	2,5	127,6	97,1	2,8
Norte	34,3	25,5	2,2	33,7	27,3	2,1	30,8	23,5	1,9	34,8	24,7	2,1	42,1	32,0	2,5
Centro	13,5	14,7	1,3	15,6	14,1	1,5	14,5	12,4	1,4	14,2	13,9	1,3	19,0	14,5	1,7
AML	50,2	45,4	4,3	56,7	47,7	4,7	57,7	53,7	4,7	56,5	49,0	4,4	59,5	45,3	4,5
Alentejo	4,8	5,9	1,6	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§
Algarve	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§
R. A. Açores	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§
R. A. Madeira	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§
Homens	61,4	50,0	2,6	63,9	49,6	2,7	63,3	50,1	2,7	66,7	52,0	2,7	75,9	57,8	3,1
Mulheres	48,6	49,9	2,2	53,2	50,4	2,4	49,6	50,1	2,2	50,4	48,0	2,2	55,5	42,2	2,3
15-24 anos	5,9	7,5	2,4	8,0	7,7	3,2	6,2	7,7	2,4	9,5	10,1	3,4	11,1	8,4	3,7
25-34 anos	28,4	24,9	3,0	31,0	24,6	3,3	33,5	23,3	3,6	28,2	23,0	3,0	35,6	27,1	3,8
35-44 anos	44,7	36,0	3,5	45,1	37,1	3,5	37,1	33,4	2,8	40,4	34,4	3,1	37,4	28,5	2,9
45 e mais anos	30,9	31,7	1,5	33,0	30,6	1,6	36,0	35,6	1,7	39,0	32,4	1,7	47,3	36,0	2,0
Até ao 3º ciclo EB	20,5	24,2	0,9	24,5	24,6	1,1	17,5	20,6	0,8	18,8	20,4	0,8	21,2	16,1	0,9
Ensino Secundário e pós-secundário	28,7	34,1	2,7	32,8	37,1	2,9	32,4	35,6	2,7	32,8	35,7	2,6	34,3	26,1	2,6
Ensino Superior	60,7	41,7	5,6	59,8	38,3	5,3	62,9	43,9	5,3	65,5	43,9	5,3	76,0	57,8	5,8

Fonte: INE, Estatísticas da Cultura 2018, Inquérito ao Emprego.

Notas: (1) Unidade: Milhares de pessoas. Os dados incluem as seguintes divisões e grupos da Classificação das Atividades Económicas (CAE-Rev.3): 476, 581, 591, 592, 601, 602, 741, 742, 743, 90 e 91. §: Valor com erro de amostragem associado superior a 20%, pelo que não pode ser divulgado. Valores calibrados tendo por referência as estimativas da população calculadas a partir dos resultados definitivos dos Censos 2011. (2) Por comparação ao emprego total.

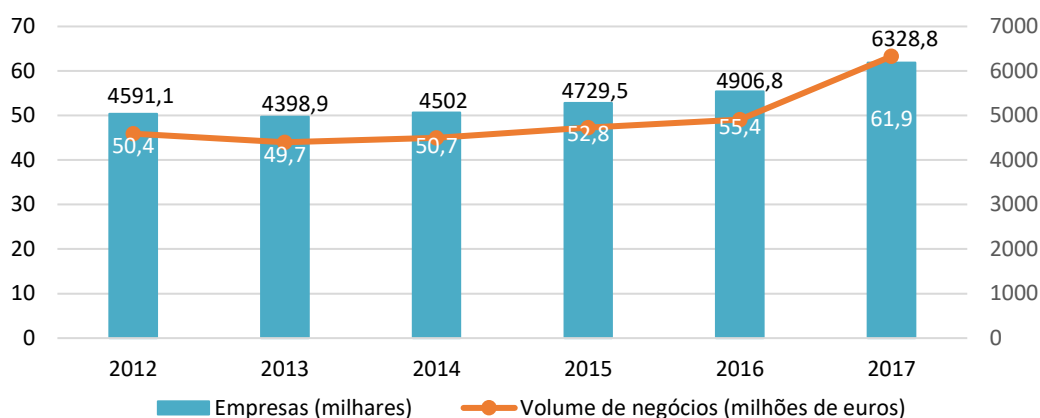


Figura 2.1: Empresas e volume de negócios das empresas do setor cultural e criativo, 2012-2017

Fonte: INE, Estatísticas da Cultura 2018, Sistema de Contas Integradas das Empresas.

Um olhar mais detalhado sobre a importância das diferentes atividades económicas que compõem o setor permite perceber que, em 2017, eram as atividades das artes do espetáculo que tinham maior representatividade em termos do número de empresas, com 27,42% do total de empresas do SCC, seguidas pelas atividades de arquitetura (14,91%), pela criação artística e literária (9,78%) e pelo design (9,31%). No que concerne ao número de pessoas empregadas, a ordem de importância mantém-se sensivelmente a mesma, com as atividades das artes do espetáculo a representar 16,08% da população empregada no SCC, seguidas pelas atividades de arquitetura (11,68%), pelas agências de publicidade (9,87%) e pelas atividades de impressão (9,76%). Quanto ao volume de negócios, o cenário altera-se um pouco mais, na medida em que ganham destaque o comércio a retalho de jornais, revistas e artigos de papelaria, em estabelecimentos especializados (13,21%), as atividades de impressão (12,55%), as agências de publicidade (12,22%) e as atividades de televisão (10,24%). Apesar de representarem uma parte importante, quer do número de empresas, quer da população empregada no SCC, as atividades das artes do espetáculo e a arquitetura têm uma contribuição mais reduzida para o volume de negócios gerado pelo SCC, 4,96% e 6,55%, respetivamente (cfr. quadro 2.2).

Importa ainda mencionar que, à semelhança dos restantes setores da economia portuguesa, o SCC é, na sua maioria, composto por empresas de pequena dimensão. Com efeito, as empresas com menos de 10 trabalhadores representavam, em 2017, 98% do total de empresas do setor.

Quadro 2.2: Principais variáveis das empresas do SCC, por CAE- Rev.3, em 2017

Setor Cultural e Criativo, por CAE-Rev.3		Empresas (%)	Pessoal ao Serviço (%)	Volume de Negócios (%)
Impressão e reprodução de suportes gravados	Impressão de jornais	0,04	0,27	0,32
	Outra Impressão	2,32	9,76	12,55
	Atividades de preparação da impressão e de produtos media	1,23	2,99	3,00
	Atividades de encadernação e atividades relacionadas	0,23	0,47	0,34
	Reprodução de suportes gravados	0,06	0,10	0,16
	Fabricação de joalheria, ourivesaria e artigos similares	1,12	1,83	1,65
	Fabricação de artigos musicais	0,08	0,18	0,09
Comércio a retalho de bens culturais e recreativos, em estabelecimentos especializados	Comércio a retalho de livros, em estabelecimentos especializados	0,98	1,56	2,35
	Comércio a retalho de jornais, revistas e artigos de papelaria, em estabelecimentos especializados	6,81	7,12	13,21
	Comércio a retalho de discos, CD, DVD, cassetes e similares, em estabelecimentos especializados	0,14	0,11	0,07
Atividades de edição	Edição de livros	0,71	2,01	4,99
	Edição de jornais	0,48	2,15	2,56
	Edição de revistas e de outras publicações periódicas	0,68	1,49	2,53
	Edição de jogos de computador	0,04	0,06	0,03
Atividades cinematográficas, de vídeo, de produção de programas de televisão, de gravação de som e de edição de música	Produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão	3,38	3,47	5,80
	Atividades técnicas de pós-produção para filmes, vídeos e programas de televisão	0,53	0,40	0,27
	Distribuição de filmes, de vídeos e de programas de televisão	0,10	0,19	1,64
	Projeção de filmes e de vídeos	0,10	0,91	1,66
	Atividades de gravação de som e edição de música	0,64	0,66	0,53
Atividades de rádio e de televisão	Atividades de rádio	0,47	1,09	1,05
	Atividades de televisão	0,10	2,16	10,24
	Atividades de agências de notícias	0,06	0,31	0,57
Atividades de arquitetura, agências de publicidade, atividades de design, atividades de tradução e interpretação, aluguer de videocassetes e discos	Atividades de arquitetura	14,91	11,68	6,55
	Agências de publicidade	6,08	9,87	12,22
	Atividades de design	9,31	7,51	4,76
	Atividades fotográficas	4,33	3,46	1,24
	Atividades de tradução e interpretação	5,48	3,54	1,13
	Aluguer de videocassetes e discos	0,03	0,02	0,01
Ensino de atividades culturais	Ensino de atividades culturais	0,63	0,69	0,16
Atividades de teatro, de música, de dança e outras atividades artísticas e literárias	Atividades das artes do espetáculo	27,42	16,08	4,96
	Atividades de apoio às artes do espetáculo	1,29	1,18	1,41
	Criação artística e literária	9,78	5,66	1,13
	Exploração de salas de espetáculos e atividades conexas	0,09	0,12	0,12
Atividades das bibliotecas, arquivos, museus e outras atividades culturais	Atividades das bibliotecas e arquivos	0,06	0,12	0,11
	Atividades dos museus	0,12	0,48	0,33
	Atividades dos sítios e monumentos históricos	0,16	0,31	0,21

Fonte: INE, Estatísticas da Cultura 2018, Sistema de Contas Integradas das Empresas.

Consideramos ainda pertinente completar este breve retrato do SCC com uma dimensão que, muitas vezes, escapa às estatísticas oficiais sobre o setor e, especificamente, sobre as atividades culturais e artísticas e que se relaciona com os tipos de relação laboral e com os rendimentos auferidos pelos trabalhadores. Reportamo-nos, então, a alguns dos dados apurados por um inquérito lançado pelo CENA-STE, que esteve disponível para resposta entre 22 de junho de 2015 e 30 de janeiro de 2016, dando lugar a um relatório datado de 22 de fevereiro de 2016²⁴ (CENA-STE, 2016). O inquérito foi respondido por cerca de 500 profissionais desta área, na sua maioria de Lisboa. Ainda que incida apenas num espectro específico do vasto e heterogéneo SCC e que a abrangência dos resultados possa estar, eventualmente, limitada aos profissionais sindicalizados e sua rede de proximidade, julgamos que a informação recolhida vem corroborar as tendências para a flexibilização e, conseqüentemente, para a precariedade para as quais apontam as investigações que anteriormente referimos. 72% dos respondentes estavam na altura empregados. Porém, apenas 22% detinham um contrato sem termo. Dos restantes 78%, 50% trabalhavam a recibos, 12% tinham um contrato a termo, 8% não tinham sequer qualquer vínculo laboral e 8% tinham outro tipo de vínculo. O relatório faz ainda referência aos baixos rendimentos destes profissionais. Entre 2012 e 2014, a maior percentagem de rendimento anual situava-se entre os 0 e os 3 000 euros (32,40% em 2012, 30% em 2013 e 27,40% em 2014), o que sugere a necessidade de os profissionais complementarem estes rendimentos com outros provenientes de outras ocupações e/ou, eventualmente, do apoio das suas redes de contactos.

Em síntese, o breve retrato aqui apresentado denota que, apesar da crescente importância das atividades culturais e criativas para a economia e, como desenvolveremos no capítulo 8 da dissertação, no âmbito da agenda e dos discursos políticos associados à regeneração e ao *marketing* urbanos, as carreiras dos que nelas trabalham nem por isso deixam de ser pautadas pela precariedade e pelas lógicas de flexibilização. Como Maria Isabel Mendes de Almeida e José Machado Pais referem na sua análise sobre as complexas relações entre a criatividade e a profissionalização na contemporaneidade (que tanto se configuram através da profissionalização da criatividade, como da “criativização” da profissão), as carreiras artísticas e criativas são hoje feitas de “percursos ziguezagueantes, variáveis e indetermináveis”. Pressupõem, por isso, capacidade de adaptação e a mobilização de um conjunto mais ou menos alargado de estratégias de subsistência. Ou, nas palavras dos autores, implicam “dominar a arte da pirueta” (Almeida & Pais, 2013: 21). É, pois, dessas estratégias e da “arte da pirueta” posta em prática pelos diferentes intervenientes da cena musical independente que nos ocuparemos no próximo capítulo.

²⁴ O relatório, bem como a informação acerca do sindicato e da sua atuação podem ser consultados no site do mesmo, disponível em <http://www.cena-ste.org/>.

2.8. Sinopse

Neste capítulo, onde problematizámos a construção de carreiras no trabalho artístico e criativo, convocando para a discussão um conjunto de autores de referência que têm vindo a refletir sobre a profissionalização nos *mundos da arte*, mas também no âmbito das atividades que compõem o setor cultural e criativo, sobressaem as seguintes ideias:

- Premissa basilar da nossa investigação, e denominador comum das perspetivas que mobilizamos para a análise das carreiras artísticas e criativas, é a recusa de visões dicotómicas, que as opõem ao mundo e às lógicas empresariais e comerciais, separando o exercício de uma atividade criadora de qualquer presunção de racionalidade substancial. Ao invés de os considerarmos distantes, assumimos que arte, criatividade e economia se intersejam num complexo espaço de tensões, negociação, conflito e luta.
- Os trabalhos desenvolvidos ao longo dos últimos anos identificam as principais características das formas de organização do trabalho no âmbito das profissões artísticas, culturais e criativas: são frequentes situações de autoemprego, mas também de diferentes formas de subemprego (trabalho em *part-time* não voluntário, trabalho *intermitente*, menos horas de trabalho); é também comum o envolvimento em vários projetos em simultâneo e o carácter multipatronal do trabalho; as carreiras lineares tradicionais dão lugar a uma sucessão de projetos e experiências, numa lógica de estruturação assente na flexibilidade e na descontinuidade; as perspetivas de evolução de carreira tendem a ser bastante incertas e sujeitas a riscos, havendo uma forte desigualdade de rendimentos mas também de reputação e reconhecimento.
- Considerando estas características, há autores que defendem que, a par da transformação da sociedade no sentido de uma intensificação da individualização, o mercado de trabalho artístico, cultural e criativo torna-se também cada vez mais individualizado, seguindo um modelo neoliberal e sendo regido pelos valores do empreendedorismo.
- O investimento na aquisição e consolidação de capital social (Bourdieu, 1993, 1996) é crucial para assegurar a viabilidade destas trajetórias, o que faz com que os processos de *networking* e de *gatekeeping* sejam preponderantes no acesso a oportunidades de trabalho e, portanto, na construção e manutenção de carreiras artísticas e criativas.
- Face às especificidades dos modos de organização do trabalho artístico e criativo, são várias as estratégias mobilizadas para a construção e manutenção destas carreiras. Uma das principais estratégias pressupõe um exercício de desdobramento, traduzido na multiplicação de ocupações profissionais, através da acumulação de vários empregos num mesmo período, numa lógica de multi e pluriatividade, consoante as ocupações secundárias estejam ou não relacionadas com a atividade artística ou criativa principal.

- É frequente estes profissionais dividirem o seu tempo de trabalho com tarefas relacionadas com a esfera artística e criativa, mas que vão para além do ato de criação ou de preparação do produto artístico/criativo em si.
- Um dos elementos que diferencia as carreiras artísticas e criativas em relação a outras formas de trabalho é a incerteza que lhes está associada. Se ela é uma das condições da originalidade, da inovação e da satisfação e realização pessoal com o ato criativo, ao mesmo tempo, tem também uma dimensão negativa, frequentemente, criando estados de ansiedade.
- Menger destaca, essencialmente, quatro linhas argumentativas que podem explicar a decisão de enveredar por uma carreira artística, apesar da insegurança e do risco que lhes estão associados: i) a ideia da paixão pelo trabalho ou da possibilidade de exercer um trabalho apaixonante, o que desvincula esta opção das implicações monetárias de uma economia de mercado; ii) o gosto pelo risco e pela incerteza; iii) a interpretação da assunção de riscos a partir da teoria da correspondência de empregos; iv) as recompensas não monetárias advindas das atividades artísticas.
- Sinigaglia demonstra que são as estratégias de ajustamento e conversão de competências, conhecimentos e aspirações que permitem a manutenção das carreiras artísticas. Todavia, fazem-no reforçando e reproduzindo a configuração do campo artístico em questão e as suas desigualdades.
- Várias investigações, sobretudo de pender qualitativo, têm demonstrado que a autonomia, a liberdade e flexibilidade associadas ao trabalho artístico e criativo são contrabalançadas com duras condições de trabalho e vivências quotidianas precárias: longas jornadas de trabalho, por vezes, sem remuneração ou em troca de um salário reduzido; dificuldade em conciliar a carreira artística e criativa com a vida familiar, particularmente sentida pelas mulheres; nervosismo, ansiedade, frustração e quebras de autoestima gerados pela instabilidade destas carreiras; *continuum* entre trabalho e lazer advindo da necessidade de socialização e estabelecimento de *networking*; tendência para a individualização, para a privatização do desporto e para a auto-culpabilização pelas falhas.
- Em Portugal, o estudo do trabalho artístico e criativo constitui uma linha de investigação que tem crescido nas últimas décadas, com abordagens vindas de diferentes ciências sociais, mas também de áreas como o direito ou a gestão.
- Para além de abordagens mais transversais, têm também vindo a ser desenvolvidos estudos com enfoques mais direcionados, centrados em setores e ocupações artísticas, nos domínios das artes visuais e também das artes performativas, podendo destacar-se a música e igualmente o teatro e a dança. Do ponto de vista das profissões que se se enquadram nas

indústrias culturais e criativas são ainda escassas as investigações. Não obstante, podemos destacar estudos sobre editores de livros, produtores de cinema e audiovisual, arquitetos e designers de comunicação. Importa, igualmente, salientar estudos centrados em determinados grupos populacionais, que evidenciam sobretudo o efeito de três condições na estruturação das carreiras artísticas e criativas – ser jovem, ser mulher e ser imigrante.

- As diferentes abordagens e investigações têm dado conta da intensificação das lógicas de trabalho assentes na flexibilidade, que colocam os artistas e trabalhadores criativos em situações de vulnerabilidade.
- A importância das redes em que se inserem artistas, intermediários e instituições culturais e trabalhadores criativos tem também merecido destaque nos estudos sobre o trabalho artístico e criativo em Portugal. Para além de investigações que assentam nas trajetórias e formas de profissionalização dos criadores, têm também surgido análises sobre diferentes intermediários culturais, como programadores, gestores culturais, curadores ou críticos.
- Outro aspeto patente nas análises das profissões artísticas e criativas em contexto nacional prende-se com as lacunas ao nível da regulação laboral e dos esquemas de proteção social destas profissões, com impacto evidente nas condições para o seu exercício e no quotidiano incerto dos trabalhadores.
- Na última década tem havido, no nosso país, desenvolvimentos importantes, ancorados num crescente debate e contestação pública da ausência de legislação que regule as atividades profissionais no setor artístico e cultural. Esta é uma dinâmica, que se tem centrado sobretudo nas artes do espetáculo e do audiovisual e alicerçado na capacidade de organização coletiva demonstrada pelos profissionais do setor.
- No contexto da pandemia COVID-19, e na sequência da intensificação das situações de precariedade e fragilidade laboral, têm-se observado dinâmicas de união e reivindicação por parte dos profissionais das artes e da cultura. Este parece ser um momento-chave para a afirmação e consolidação da capacidade reivindicativa e propositiva dos trabalhadores deste setor, tendo por base modos de ação assentes na abertura ao diálogo e na articulação entre diferentes estruturas e grupos profissionais.
- A análise complementar de alguns números sobre o emprego nas atividades culturais e criativas em Portugal, para além de dar conta das limitações da informação estatística disponível, demonstra que apesar da crescente importância destas atividades para a economia e também no âmbito da agenda e dos discursos políticos associados à regeneração e ao *marketing* urbanos, as carreiras dos que nelas trabalham nem por isso deixam de ser pautadas pela precariedade e pelas lógicas de flexibilização.

Capítulo 3. *A arte quis ser vida*²⁵. *Ethos e praxis* DIY na construção de carreiras na música

3.1. Introdução

Se no capítulo anterior discutimos as principais características e elementos definidores da construção de carreiras no trabalho artístico e criativo, no presente capítulo ocupar-nos-emos especificamente da construção de carreiras na música, convocando para a nossa análise os trabalhos de referência nesta área de investigação e considerando os seus principais contributos para o estudo da construção de carreiras na cena musical independente. Para tal começaremos por esclarecer aquela que é a nossa abordagem das mesmas, iminentemente assente nas lógicas e modos de ação DIY. De seguida identificaremos e discutiremos as principais estratégias adotadas pelos diferentes intervenientes na cena musical independente das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto, atendendo às formas pelas quais o *ethos* e as práticas DIY marcam presença no quotidiano destes atores, aos impactos trazidos pela Internet e pela digitalização da música, bem como à gestão da incerteza associada a estes percursos, sem esquecer também as diferenças de género na construção de carreiras na música. Procuraremos, igualmente, contribuir para um entendimento aprofundado sobre a atual condição de músico na esfera independente, avançado como um ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais aqui em análise.

3.2. A abordagem DIY na análise das carreiras musicais

Antes de avançarmos para o exame aprofundado das estratégias e da “arte da pirueta” (Almeida & Pais, 2013) postas em prática pelos diferentes atores sociais que compõem a atual cena musical independente nas duas áreas metropolitanas, importa esclarecer aquela que será a nossa abordagem no desenvolvimento dessa tarefa.

A análise das cenas musicais em contexto urbano tem-se focado, tradicionalmente, nas práticas de produção musical, não dando relevância à forma pelas quais essas mesmas práticas estão ancoradas nas dinâmicas organizacionais e económicas que caracterizam atualmente a economia cultural e criativa. Tendo por base as premissas apresentadas no capítulo anterior em relação ao desenvolvimento de carreiras nos meios artísticos e culturais e associando a nossa voz à de outros autores (por exemplo Tarassi, 2018), defendemos a necessidade de um alargamento da compreensão das formas de produção musical contemporâneas, no sentido da consideração da dimensão

²⁵ Título de uma música que compõe o álbum de estreia – *Nada é Possível* – da banda de *rock* alternativo Supernada, editado em 2012 pela NorteSul - Valentim de Carvalho.

profissional e económica da atividade musical. Ou seja, reconhecemos a urgência de olhar para a produção musical como uma atividade profissional, que requer um conjunto de competências que vão para além da técnica musical e que englobam capacidades de gestão e negociação, como uma qualquer outra carreira profissional. Importa compreender de que forma é percecionada a música e o trabalho na música no atual contexto de interseção entre arte, criatividade e economia; como são construídas as trajetórias na música; que estratégias são mobilizadas pelos músicos, e diferentes atores que compõem o campo musical, de modo a assegurar a sustentabilidade ou viabilidade económica dos seus percursos; quais as suas condições de trabalho e consequentes impactos no seu quotidiano.

Para responder a estas questões, no que à música independente portuguesa diz respeito, partimos de uma aproximação às trajetórias profissionais destes atores sociais, entendendo-os enquanto gestores das suas próprias carreiras, protagonistas de uma lógica de desenvolvimento de competências múltiplas, que os faz assumir simultaneamente papéis vários e complementares - o papel de músicos, produtores, editores, designers, promotores, agentes -, gerando interseções entre diversos subsectores artísticos e criativos, e também questionando fronteiras entre o profissional e o amador (Hennion *et al.*, 2000). Esta ênfase assenta na revisitação por parte da teoria social de um dos valores centrais da subcultura *punk* – o *ethos* DIY (Bennett & Guerra, 2019; Dale, 2008, 2010; Guerra, 2013, 2014, 2017, 2018b; Hein, 2012; McKay, 1998; Moran, 2010; Oliver, 2010). Se no início do século XX, quando foi utilizado pela primeira vez, o termo DIY se referia às práticas de criar, reparar e/ou modificar algo sem recorrer a um artesão/profissional experiente, o seu significado evoluiu gradualmente ao longo das décadas seguintes para abarcar um conjunto alargado de práticas culturais e criativas (Bennett & Guerra, 2019). No que concerne à sua ligação à música, como vimos no primeiro capítulo, embora as suas raízes remontem à década de 1950, com a emergência do *rock'n'roll*, é a partir de meados da década de 1970, com o aparecimento do *punk*, que o conceito DIY ganha maior visibilidade. Baseadas numa lógica de *empowerment*, na posse dos meios de produção pelos próprios músicos como uma alternativa aos circuitos de produção e promoção tradicionais e *mainstream*, várias bandas *punk* criaram as suas plataformas de produção e, organizando-se em rede (Crossley, 2008, 2015), potenciaram o aparecimento de circuitos de distribuição alternativos aos que então dominavam a indústria musical.

Dentro de um modo de produção musical simbólica e ideologicamente distinto dos circuitos comerciais da indústria da música, durante as décadas de 1980 e 1990, o *ethos* DIY manteve-se fortemente ligado à estética *punk*, mas alargou-se a outros géneros musicais, a outras esferas de produção cultural alternativas (Bennett, 2018) e também a outros domínios socioculturais, que incluem áreas como o ambiente, os direitos dos animais, a pobreza ou o racismo (McKay, 1998). Neste processo, e uma vez que os diferentes géneros e cenas musicais, como o *punk*, o *metal* ou a música de

dança, se alargaram para lá do contexto anglo-saxónico, o mesmo aconteceu com a cultura DIY, que tem hoje diversas manifestações em várias culturas locais em diferentes pontos do globo, incluindo os países do hemisfério Sul, não raras vezes excluídos das análises que seguem a linha dos estudos subculturais e até mesmo pós-subculturais (Guerra, 2020). Por outras palavras, pese embora as especificidades locais de cada contexto, falar hoje de cenas musicais e culturas DIY é falar de um fenómeno global.

Ao mesmo tempo, e no âmbito de uma lógica da qual temos vindo a dar conta ao longo desta investigação – a das interseções entre arte e economia, resistência e subsistência, *ethos* e *praxis* – Bennett e Guerra defendem que «embora não evitando preocupações contra-hegemónicas, esta transformação do DIY no que se poderia razoavelmente chamar uma "cultura alternativa", também a viu evoluir para um nível de profissionalismo que visa assegurar a sustentabilidade estética e, sempre que possível, económica» (Bennett & Guerra, 2019: 7) das práticas de produção cultural. Os autores argumentam que a conceptualização da noção de carreira DIY pressupõe compreendê-la enquanto uma forma de trajetória profissional, que parte da necessidade de gerir os “efeitos patológicos”, tanto a nível político como económico, da pós-industrialização e, conseqüentemente, o risco e a incerteza que caracterizam as sociedades contemporâneas. Num contexto como aquele em que vivemos – a sociedade de risco (Beck, 1992) – não só os percursos biográficos são mais incertos e imprevisíveis, como os processos se tornam cada vez mais individualizados, sendo os atores sociais impelidos a criar as suas próprias trajetórias. As práticas culturais DIY surgem assim como resposta a este contexto, afirmando-se enquanto expressão cultural criativa e materializando-se também em práticas económicas - economias culturais DIY – ou seja, assumindo-se como ocupações viáveis em termos profissionais (Bennett, 2018; Bennett & Guerra, 2019). Para tal muito contribuem as inovações tecnológicas e o surgimento e generalização da Internet. Apesar de não proporcionarem uma total democratização dos processos de produção cultural (na medida em que, ainda que menores, continua a haver custos associados à aquisição das ferramentas tecnológicas, assim como intermediários e, por isso, hierarquias e lutas pelo(s) poder(es), é inegável o seu papel enquanto facilitadoras do acesso de um cada vez maior número de pessoas aos meios necessários para produzir e divulgar os seus próprios produtos culturais, sejam eles música, literatura, arte, filmes ou artefactos conexos, permitindo transformar práticas de produção cultural em carreiras profissionais.

Bennett (2018) chama a atenção para o facto de se, por um lado, o conceito de carreira DIY permanece ligado às dimensões originais do *ethos* DIY e à busca de uma independência, por outro, atualmente, a este *ethos* soma-se um reconhecimento da necessidade de alcançar um estilo de vida sustentável, no qual não mais fazem sentido noções, anteriormente tidas como garantidas, como a de uma carreira estável e um salário constante. Considerando as alterações socioeconómicas dos últimos 20 anos, protagonizadas pelos países desenvolvidos, Standing (2011) defende que tais mudanças

criaram um novo tipo de categoria social – os *precários* ou o *precariado*²⁶. Trata-se de pessoas (incluindo muitos jovens) que vivem e trabalham em condições precárias porque dependentes de oportunidades de emprego de curta duração, que poucas ou nenhuma oportunidade de desenvolvimento de uma carreira estável oferecem. Como vimos no capítulo anterior, a propósito da construção de carreiras artísticas e criativas, torna-se frequente a navegação entre diferentes empregos em *part-time* e de curta duração como forma de obter os rendimentos necessários. Tal situação faz com que muitas pessoas mobilizem as suas competências, muitas vezes adquiridas informalmente, no sentido de gerir as suas trajetórias profissionais. Trata-se da mobilização de competências DIY, de resistência, realização, liberdade e ação coletiva, gerindo a incerteza e a precariedade que caracterizam atualmente o mercado de trabalho e, de forma mais abrangente, a sociedade.

Podemos, então, entender as carreiras DIY como um padrão de promoção da empregabilidade assente em conhecimentos adquiridos pela prática, no contacto com os pares e, frequentemente, pela participação em subculturas juvenis. Com efeito, na senda do trabalho de Sarah Thornton (1995) sobre as culturas *club*, no qual a autora cunhou o termo *capital subcultural*, o papel das experiências subculturais juvenis na vida adulta e percursos profissionais dos seus participantes tem merecido maior atenção do ponto de vista académico.

Focando-se, igualmente, no contexto cultural britânico da década de 1980 e 1990, McRobbie (2002) argumenta que um dos fatores que influenciou fortemente os atuais contornos e o carácter empreendedor das indústrias culturais foi precisamente o envolvimento de muitos dos atuais artistas e trabalhadores criativos no movimento em torno da música de dança e da cultura *rave*. A autora evidencia que as competências relacionais, bem como as capacidades de autogestão, auto-organização e autopromoção desenvolvidas pelos participantes desta subcultura (sobretudo no que concerne à organização e divulgação de festas) serviram de modelo para muitas das atividades criativas e para as formas de organização do trabalho que prevalecem atualmente neste setor. Por outras palavras, no entender de McRobbie, ainda que este capital subcultural possa não se converter diretamente em capital económico, pode converter-se numa importante ferramenta para a manutenção de uma carreira artística ou criativa, na medida em que os espaços de afinidade e sociabilidade subcultural são também oportunidades de aprendizagem e de partilha de competências.

Considerando a cena musical independente de Newcastle, na Austrália, e mobilizando conceitos bourdieusianos como o de *habitus* e o de reprodução, Threadgold (2015, 2018) evidencia, igualmente, formas através das quais o *ethos* e as práticas DIY, ou por outras palavras o capital subcultural, são transformados e traduzidos em carreiras e escolhas profissionais. O autor considera a transferência de

²⁶ Na versão original o autor utiliza o termo '*precarariat*'.

capitais como um processo essencial para a transformação das competências e disposições adquiridas através das experiências subculturais em carreiras DIY, permitindo a gestão de riscos e oportunidades de uma existência precária.

Ross Haenfler (2018) tem também discutido as formas de tradução de experiências musicais subculturais em competências profissionais e oportunidades de emprego, sem esquecer que este exercício é fortemente condicionado por questões de género, classe e etnia. Focando-se no movimento *straight edge* e na cena musical *hardcore* dos EUA, Haenfler demonstra que muitos dos *straight edgers* mais velhos escolheram ou criaram as suas próprias carreiras, assentes em valores DIY partilhados no âmbito da sua experiência subcultural. Designa-os, por isso, como *empreendedores subculturais* (Haenfler, 2018: 176). Paralelamente, o autor defende que as experiências subculturais encorajam disposições benéficas a uma postura empreendedora e ao mundo do trabalho mais “convencional”: tolerância ao risco, confiança, autossuficiência, capacidade de adaptação, forte ética de trabalho, capacidade de alcançar objetivos ultrapassando obstáculos. Admite igualmente que, ao basear-se numa aprendizagem por tentativa e erro, o conhecimento prático, experiencial e informal adquirido nas cenas subculturais, muitas vezes, serve melhor o desenvolvimento de competências profissionais quando comparado com a formação e a educação formais. Ou seja, considera haver uma transformação das experiências subculturais em competências úteis no mercado de trabalho, como sejam as capacidades de gestão, organização e *marketing*.

Sobre este aspeto, parece-nos pertinente um breve parêntesis para salientar uma dimensão importante na análise das carreiras DIY nos trabalhos artísticos e criativos, que se prende com os processos e contextos de aprendizagem. As atividades não rotineiras que caracterizam este tipo de trabalho tendencialmente não assentam em conhecimentos e competências objetivadas, transmitidas e certificadas pelo sistema de educação formal. Por essa razão, os impactos dos níveis de escolaridade no rendimento auferido pelos artistas tendem a ser menores do que o sentido por outros trabalhadores (Alper & Wassall, 2006; Campbell, 2013; Menger, 1999). Como as atividades aqui em causa dizem respeito a um extenso conjunto de situações de trabalho desafiantes, no sentido em que requerem uma constante adaptação, isso pressupõe que as competências sejam adquiridas progressiva e permanentemente, através de um processo de aprendizagem pela ação – aprender fazendo – que permite um crescimento e uma atualização profissionais contínuas. Miranda Campbell (2013) fala mesmo da necessidade de um contínuo circuito de reeducação, questionando a capacidade dos sistemas de educação formais para lidar com as especificidades do trabalho criativo em termos daquelas que são as suas exigências ao nível de competências não apenas do ponto de vista técnico, para o exercício da atividade criativa ou artística em si, mas também no que concerne às atividades de autogestão que estas carreiras pressupõem.

Fechando o parêntesis e reportando-nos ao contexto português, destacamos os trabalhos de Paula Guerra (2017, 2018b), que tem analisado as formas de reconversão do capital subcultural associadas ao movimento *punk*, identificando diferentes formas de manifestação do *ethos* DIY no quotidiano de atores sociais que a ele pertencem e/ou pertenceram. Se, como antes dissemos, a um nível de análise macro o DIY está associado ao seu significado tradicional de resistência e subversão, a um nível meso-analítico, pode ser entendido enquanto resposta (criação de uma alternativa) à escassez de recursos (ou à falta de acesso aos mesmos) para a produção e divulgação de bens culturais. Paralelamente, a um nível micro, a autora defende a presença do DIY no reclamar de autenticidade do movimento e nas práticas quotidianas destes atores, nomeadamente nas profissões e carreiras em que estes atores estão hoje envolvidos, demonstrando que as experiências subculturais se alargam e transformam na vida adulta ao invés de conhecerem um fim abrupto com o final da juventude.

Também Vítor Sérgio Ferreira (2017) tem vindo a demonstrar a necessidade de perspetivar as práticas desenvolvidas no âmbito das culturas juvenis não somente enquanto atividades de lazer, de consumo ou de resistência ideológica, mas também como práticas de produção com potencial de vir a assumir-se como um meio de subsistência e de realização profissional no futuro. Considerando o exemplo da profissão de DJ, o autor mostra como esta atividade que, muitas vezes, tem início na adolescência ou juventude, em contextos de prática e aprendizagem informais, é hoje vista por muitos jovens como uma profissão de sonho, proporcionando-lhes um sentimento de protagonismo e reconhecimento social que os afasta da invisibilidade de empregos precários ou do desemprego. Aliás, o reconhecimento da valorização de profissões como as de DJ tem até contribuído para o proliferar de escolas de formação em DJ'ing, que mercantilizam, formalizam, institucionalizam e certificam competências e saberes-fazer anteriormente construídos e partilhados em momentos de lazer e em sociabilidades conviviais.

Por estas razões, Bennett e Guerra (2019) consideram que atualmente o DIY se tornou sinónimo de um *ethos* mais amplo de políticas de estilo de vida, com repercussão nos projetos pessoais e nas opções profissionais das pessoas, a uma escala global. E neste cenário de redefinição do significado do DIY, assiste-se hoje ao crescimento dos níveis de profissionalização que caracterizam grande parte da esfera de produção cultural DIY contemporânea (Bennett, 2018; Tarassi, 2018). Reflexo deste fenómeno é a proliferação de *websites* que procuram manter e promover o *ethos* DIY na produção musical, fornecendo ao mesmo tempo sugestões e conselhos sobre como tornar as carreiras musicais mais sustentáveis e profissionais²⁷. As profundas alterações vivenciadas no âmbito da indústria da música e da economia cultural e criativa conduziram a uma redefinição das relações existentes no

²⁷ É disso exemplo o *website* DIY Musician: <https://diymusician.cdbaby.com>, que ilustra, igualmente, a relevância da tecnologia digital para a criação de possibilidades de produção e disseminação de música e também para a própria formatação das carreiras DIY.

espectro da produção musical independente. Esta vive hoje um processo de profissionalização e institucionalização, o que implica também uma redefinição das suas fronteiras e relações face à indústria musical *mainstream*. Como sugerimos no primeiro capítulo, parece ser mais correto assumir que as práticas musicais DIY e independentes contemporâneas coexistem com as práticas *mainstream* num *continuum* e numa vasta dinâmica de interseção, gerando diferentes graus e formas de independência. Como Tarassi (2011a, 2018) dá conta na sua análise sobre a cena musical independente de Milão, tal gera tensões e fragmentação dentro da cena musical, bem como conflitos no que concerne a definições e delimitações e à legitimação simbólica do campo (Bourdieu, 1993).

Perante este cenário de redefinição do conceito de produção musical DIY e da esfera das práticas criativas DIY, alguns autores (ver por exemplo Jian, 2018; Threadgold, 2018) chegam a falar da cooptação do conceito DIY. Indo ao encontro dos argumentos de autores anteriormente referidos (Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2004), Jian alerta mesmo para o perigo de celebrar em demasia esta vaga de carreiras DIY, ressaltando que estas rapidamente se podem tornar numa “conspiração neoliberal inconsciente e involuntária” (Jian, 2018: 237), que encoraja as pessoas a viver em situações de precariedade, instabilidade e autoexploração.

Independentemente das discussões em torno do atual significado das práticas de produção cultural DIY e da sua maior ou menor interseção com lógicas e modos de ação comerciais ou *mainstream*, pela tónica que é colocada nos atores sociais que compõem o meio musical e nas estratégias que desenvolvem para assegurar as suas trajetórias profissionais, consideramos profícua a manutenção de uma abordagem DIY na análise da construção de carreiras na música, que tem aliás marcado presença em pesquisas sobre diferentes géneros musicais, em contextos geográficos e socioculturais também eles distintos (Bennett, 2018; Bennett & Guerra, 2019; Chapman, 2013; Drijver & Hitters, 2017; Gavanis & Reitsamer, 2016; Geoghegan & Meehan, 2014; Guerra, 2017, 2018b; Haenfler, 2018; Haynes & Marshall, 2018b; Hein, 2012; Jian, 2018; Oliver, 2010; Oliver & Green, 2009; Reitsamer & Prokop, 2018; Reitsamer, 2011; Scott, 2012; Stahl, 2011; Strachan, 2003, 2007; Thomson, 2013).

Fazemos, porém, uma ressalva. De entre este conjunto de pesquisas, há autores que adotam uma perspetiva empreendedora na sua análise do trabalho na música e que utilizam mesmo expressões como *empreendedores culturais* (Scott, 2012) ou *empreendedores subculturais* (Haenfler, 2018) para designar os músicos e outros atores sociais do meio musical que gerem as suas próprias carreiras sem estarem dependentes de intermediários, como editoras discográficas, *managers* ou agentes. Compreendemos e revemo-nos no que está na base desta perspetiva: o reconhecimento de que estes atores apresentam características associadas a uma atitude empreendedora (flexibilidade, resiliência, criatividade na resolução de problemas, capacidade para lidar com o risco e a incerteza) e que, no seu quotidiano, se envolvem em atividades tidas como empreendedoras - desenvolver *networking*,

assegurar o financiamento de projetos, organizar concertos e *tours*, promover os seus trabalhos e eventos junto do público e dos diferentes intermediários (jornalistas, críticos, radialistas, programadores,...). Na verdade, como Haynes e Marshall (2018b) sublinham, tal seria expectável sobretudo neste domínio da *popular music* onde, por norma, os músicos são trabalhadores independentes. Mas, na realidade, este tipo de atividades de pendor comercial e promocional fazem e sempre fizeram parte do trabalho de um músico. Não são, pois, algo que resulta das transformações que têm ocorrido na indústria da música (embora possam ser por elas intensificadas), mas antes uma continuação de padrões de trabalho já existentes. Fazendo referência aos trabalhos de William Weber (2004) sobre a condição de músico nos séculos XVIII e XIX, de Tia DeNora (1995) sobre Beethoven (e acrescentamos nós, de Elias (1993) sobre Mozart), Haynes e Marshall (2018b) argumentam que os músicos são e sempre foram, simultaneamente, figuras culturais e económicas.

Apesar de reconhecermos estas atitudes e estes comportamentos como fazendo parte da atividade de um músico, optamos pela não utilização de termos como *empreendedorismo* ou *empreendedores* por duas razões. A primeira prende-se com a forte carga ideológica que estes termos carregam, sendo fortemente associados a ideais neoliberais e a um *ethos* orientado para o crescimento económico e para a obtenção de lucro; lógicas e narrativas facilmente transportadas para o campo da música (Chapman, 2013)²⁸. A segunda razão tem que ver com o risco de transmitir uma visão deturpada, porque redutora, das atitudes e comportamentos dos músicos. Com base no nosso trabalho no terreno, e indo ao encontro de outros autores (Coulson, 2012; Haynes & Marshall, 2018b), consideramos que adoção de uma perspetiva empreendedora em relação aos músicos e outros agentes que compõem o meio musical pode pecar por uma excessiva ênfase na dimensão económica das suas atividades, descurando ou secundarizando a dimensão cultural e simbólica das suas práticas. Ou seja, ainda que as práticas de produção musical tenham uma dimensão económica, na medida em que se procura a sua viabilidade e sustentabilidade enquanto trajetória profissional, o seu significado e propósito vão para lá da mesma. Por estas razões preferimos, pois, a expressão *carreiras DIY*.

3.3. Estratégias de construção de carreiras na música independente portuguesa

Reportamo-nos agora a uma das temáticas centrais na nossa investigação: as estratégias convocadas pelos diferentes atores que compõem o meio musical independente para a prossecução das suas

²⁸ Joseph Schumpeter foi um dos autores que mais contribuiu para a teorização em torno do conceito de empreendedorismo, definindo-o como enquadrando comportamentos inovadores que podem resultar em crescimento económico, mas que foram impulsionados pelo prazer criativo inerente à resolução de problemas. No seu entender, a atividade empreendedora consiste na definição de novas combinações ou inovações através da produção de novos bens, de novos métodos de produção, da abertura de novos mercados, da descoberta de novas fontes de materiais ou ainda através da criação de uma nova organização de uma indústria (Schumpeter, 2011 [1934]).

carreiras. Adotando uma lógica de análise que procura conhecer os sentidos e as flexibilidades de cada ator social, inserido num dado contexto de interação, o nosso principal foco são aqui as representações dos entrevistados sobre aquelas que são as principais estratégias postas em prática no contexto nacional da produção musical independente. Tal significa que a referência a uma dada estratégia não pressupõe necessariamente a sua mobilização pelo ator que a refere. Esse olhar direcionado para as estratégias efetivamente aplicadas pelos entrevistados está presente no ponto 3.5., no qual avançamos com uma proposta de tipologia de carreiras baseada, entre outros fatores, nas estratégias postas em prática por cada um dos entrevistados que exerce atividade enquanto músico.

As transformações que se têm verificado, nas últimas décadas e à escala global, na indústria discográfica e de forma mais abrangente no mundo da música, e que no caso português são bem documentadas e analisadas pelos trabalhos de Paula Abreu e Paula Guerra (Abreu, 2010; Guerra, 2010), colocam novas oportunidades e novos desafios aos músicos e ao vasto leque de profissionais que compõem o meio musical. Mais especificamente têm associadas alterações na forma como estes atores sociais exercem a sua atividade e, conseqüentemente, nos modos através dos quais asseguram a viabilidade e sustentabilidade das suas carreiras. Neste sentido, a nossa incursão pelo terreno permitiu confirmar que uma carreira na música pressupõe a combinação de várias estratégias e, portanto, de várias fontes de rendimento (Oliveira, 2019b). A figura 3.1 oferece, desde logo, uma visão geral dessa diversidade, cuja análise aprofundaremos de seguida.

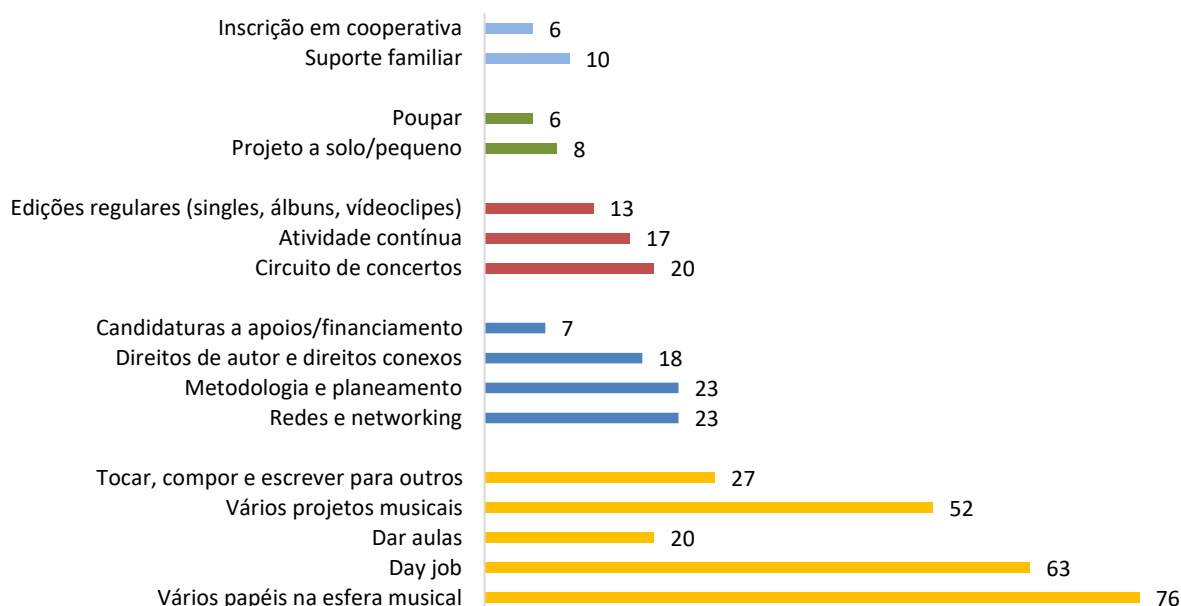


Figura 3.1: Estratégias de construção de carreiras na música (%)

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Indo ao encontro dos resultados de outras pesquisas sobre a construção de carreiras na música (Gavanas & Reitsamer, 2016; Guerra, 2010, 2015; Perrenoud, Marc & Bataille, 2017; Perrenoud & Leresche, 2016; Reitsamer & Prokop, 2018; Reitsamer, 2011), o principal conjunto de estratégias referidas pelos nossos entrevistados segue uma lógica de multiplicação ou desdobramento, podendo estes assumir diferentes formas (cfr. barras a amarelo na figura 3.1). Desde logo através do desempenho de diferentes papéis na música, tanto no que aos próprios projetos diz respeito, como no que se refere ao trabalho com outros atores do meio musical – uma estratégia referida por 76% dos nossos entrevistados e aplicada por 54%. Trata-se da materialização do *ethos* DIY (Dale, 2008, 2010; Drijver & Hitters, 2017; Strachan, 2003, 2007), assegurando o controlo de várias fases do processo de fazer e divulgar música (criação, produção, edição, distribuição, promoção, agenciamento), muitas vezes numa combinação de vontade de assim o fazer e de necessidade, devido à escassez de recursos disponíveis. À dimensão criativa de escrever, compor e tocar, estes atores adicionam muitas outras atividades – a de produtores, editores, promotores, agentes, DJs, designers (de capas de discos, cartazes de concertos), entre outras. Ter uma carreira na música é, por isso, muito mais do que saber cantar ou tocar um instrumento. É necessário conhecer o meio e as suas lógicas de funcionamento, mas também assegurar um leque de atividades mais administrativas e burocráticas (controlar o *stock* e as vendas de álbuns e *merchandise*, mandar fazer os álbuns e outros materiais, agendar concertos, fazer orçamentos e candidaturas a financiamento). Estamos aqui perante o que Perrenoud e Leresche (2016) designam como um dos quatro tipos de *trabalho invisível* que fazem parte da atividade musical – o *trabalho perimusical*²⁹. Aqui cabem todas as tarefas não musicais, mas materialmente necessárias à atividade do músico. Inclui-se, pois, todo o trabalho de organização e de administração, assegurando tarefas como planeamento e gestão de orçamentos; candidatura a apoios (por exemplo para edição fonográfica e/ou realização de digressões); promoção do artista/banda e dos projetos em diferentes canais de comunicação e pensando tanto nos públicos, como nos diversos intermediários (programadores, imprensa, rádio); marcação de concertos; organização de eventos, entre outras tarefas. Os autores incluem também aqui um *trabalho de manutenção*, que tem que ver com uma dimensão logística, espelhada, por exemplo, no transporte, instalação e experimentação de

²⁹ Os restantes tipos de *trabalho invisível* de que falam os autores são o *trabalho de socialização*, de que falaremos mais à frente; o *trabalho de rotinização*, que diz respeito à incorporação, manutenção e aperfeiçoamento da técnica instrumental; e o *trabalho de inspiração*, que engloba diferentes atividades que supostamente estimulam a criatividade e instigam a criação artística, como ouvir música, ir a exposições, ler, sonhar, viajar, entre outras. Os autores chamam a atenção para o facto de o *trabalho de socialização* e o *trabalho de inspiração* raramente serem conotados à ideia de trabalho, estando antes associados ao desenvolvimento de um "estilo de vida artístico" e boémio (na visão romântica da atividade musical), no âmbito do qual as competências sociais são essenciais.

instrumentos e de equipamento de som sempre que há concertos. Os excertos abaixo e a figura 3.2. dão conta deste desdobramento.

Ser músico hoje em dia é não seres só músico. É seres manager, agência, editora e aprenderes a ser um bocado disso tudo. Se o músico, há 30 anos, era uma peça numa engrenagem muito maior, hoje em dia, seres músico está mais próximo de seres um artesão. Um artesão que faz trabalho de cerâmica na sua oficina e depois vai vender às feiras. Eu vejo-me um bocado assim. Essa visão até me agrada. Faz com que eu seja o meu próprio patrão.

Orlando, 43 anos, ensino secundário, músico, Barreiro

Eu acho que significa estar interessado não só em fazer a música e em apresentá-la, mas também estar interessado em tudo o que está por de trás, que é a parte logística, de que pouca gente gosta. É controlar o stock, mandar fazer merchandise, ter as finanças em ordem, ter o planeamento feito com alguns meses de antecedência.

Diana, 23 anos, a completar a licenciatura, música e responsável por editora, Matosinhos.

Uma procura constante de te informares de tudo o que é paralelo àquilo que tu fazes, que tem a ver com as questões burocráticas, que incluem perceberes minimamente de gestão coletiva de direitos de autor e direitos conexos (saber o que isso é e como podes ir buscar dinheiro que é teu e que é cobrado sem tu saberes) e, por outro lado, como podes rentabilizar a tua música sem ser pela venda de discos ou de concertos (publishing, placement,...). Não és só músico, és o teu manager, o teu advogado, fazes agenciamento.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Na maior parte dos casos, as competências necessárias à realização destas atividades são adquiridas pela prática e pelo contacto com pares, tanto presencial, como virtualmente, na medida em que, e como veremos mais à frente, a Internet não só facilita o contacto com pessoas mais experientes no desempenho destes papéis, como possibilita o acesso a uma panóplia de tutoriais e outros materiais através dos quais é possível adquirir e aperfeiçoar as competências necessárias à realização destas atividades. Noutros casos, estas competências advêm do percurso formativo destes atores sociais, senão de forma de direta, como resultado de uma reconversão dos saberes adquiridos e sua adaptação às atividades envolvidas no meio musical. Aliás, sobre este aspeto um dos nossos entrevistados é muito claro ao afirmar que no seu caso, assim como no dos membros da banda a que pertence, uma das formas de contornar a incerteza de uma carreira enquanto músicos é precisamente

procurar diversificar os papéis desempenhados na esfera musical, tentando tirar o máximo proveito das suas áreas de formação base (mesmo quando não diretamente ligadas à música) que, ao mesmo tempo, são importantes redes de segurança, uma espécie de “plano b” caso a carreira na música deixe de ser viável.



Figura 3.2: Diferentes tipos de tarefas desempenhadas pelos músicos na cena independente

Fonte: Adaptado a partir de Hracs, 2012, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Olho para a queda no mundo da música como uma coisa inevitável, porque é assim que a arte funciona, é cíclica e não estagna. Eu tenho de ter as minhas seguranças prontas para isso. (...) Nós todos tirámos cursos superiores. O Vicente e o Tiago estudaram arquitetura. O Eduardo estudou ciência política e o Nuno estudou ciências musicais. Eu estudei design. Na verdade, a minha profissão e talvez a do Nuno foram as que renderam mais para trabalhos que giram em torno da música. O Nuno é o único de nós que faz agora mais trabalhos de produção musical para outros artistas: produção, arranjo e composição. (...) Ele sabe lidar com arranjos, entende melhor de orquestração, sabe lidar com softwares

musicais melhor do que nós. Ele está a ganhar dinheiro com isso hoje em dia. Isso é uma excelente segurança para viver da música. Eu estudei design e mesmo antes de acabar o curso já estava a fazer design para coisas relacionadas com música, porque já era o mundo onde eu me mexia. (...) Faço capas de discos para bandas, cartazes para festas. Também faço videoclipes e animação para música. Foi uma excelente maneira de aplicar o que estudei sem me aborrecer. (...) Acho que toda a gente que é músico devia aplicar a sua formação à música. Nós fazemos isso. O Eduardo, que estudou ciência política, é quem lida com tudo o que seja relações com os média ou com outras bandas. O Vicente e o Tiago fizeram o projeto das obras que tivemos de fazer no estúdio. Eu fiz o design para tudo o que foi feito da banda, desde os cartazes, as capas e todo o artwork que acompanha o projeto. Nós tivemos a sorte e, se calhar subconscientemente, a cabeça para escolher cursos que nos poderiam ser úteis e de que gostamos.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

A diversificação de papéis na cena musical é um dos principais traços identificados por Rosa Reitsamer (2011) na sua análise sobre os processos de construção e estruturação das carreiras de DJs de *techno* e de *drum'n'bass*, em Viena. Para além da sua atividade enquanto DJs em espaços de fruição musical noturnos, estes atores da cena de música eletrónica estão também envolvidos em processos de produção musical, gravação de álbuns, atividades de promoção, nomeadamente junto dos média e de editoras discográficas, e também em atividades de agenciamento e de organização de eventos. Concebendo as cenas de *techno* e de *drum'n'bass* vienenses enquanto subcampos de produção cultural restrita (Bourdieu, 1996), Reitsamer defende que esta multiplicidade de papéis se desenvolve no quadro de um forte investimento de capital social e cultural, nomeadamente através da expansão das atividades em que se envolvem. Mas, partindo das representações dos DJs sobre as suas atividades, a autora afasta-se do sociólogo francês, dando conta de uma dissolução da distinção entre a forma artística e a atividade comercial. Considera, pois, que as alterações nas relações entre cultura e sociedade, entre arte e dinheiro, e a proliferação de modelos económicos neoliberais forçam cada vez mais os produtores culturais a adotar uma posição empreendedora, ou seja, a convocar para si próprios a responsabilidade pelas suas carreiras, na multiplicidade de tarefas que tal pressupõe e sem negligenciar o desenvolvimento de intensivas estratégias de estabelecimento de redes e de inserção em núcleos ou comunidades artísticas.

No caso português e, especificamente no que ao subcampo do *rock* alternativo diz respeito, o trabalho desenvolvido por Paula Guerra (2010, 2015) aponta na mesma direção. O predomínio do emprego intermitente no âmbito do trabalho musical encoraja a polivalência dos músicos. Paralelamente, as evoluções tecnológicas, nomeadamente ao nível da produção discográfica,

contribuem para a conquista de uma maior independência dos músicos em relação a atores sociais que anteriormente detinham maior importância, como os produtores e as editoras. Nas últimas décadas tem-se assistido à confluência de fatores tecnológicos, económicos e socioculturais que facilitam e convidam os músicos a assumir tarefas que antes delegavam, como é o caso da produção e da edição.

Cenário semelhante é descrito por Tarassi (2011a, 2018), reportando-se à cena musical independente de Milão. O assumir de várias tarefas por parte dos seus protagonistas é, segundo a autora, um traço característico da produção de música independente, alicerçado no *ethos* DIY e, ao mesmo tempo, em densas redes relacionais. Como verificamos através da nossa incursão no terreno, a multiplicação de papéis desempenhados na cena musical não só funciona, no plano objetivo, como uma importante fonte de rendimentos, possibilitando a viabilidade da opção por uma carreira na música, como, ao mesmo tempo, contribui para a aquisição de capital simbólico e cultural (Bourdieu, 1993, 1996), reforçando o posicionamento destes agentes sociais no subcampo da música independente. Ao diversificar a sua área de atuação, os músicos conquistam legitimidade simbólica no âmbito das redes em que estão inseridos que, desta forma, se vão também alargando e consolidando. Há, pois, um forte investimento em termos do capital relacional, na medida em que desempenhar diferentes papéis permite a criação e manutenção de mais e mais diversificadas relações.

Uma segunda forma de multiplicação, referida por 63% dos entrevistados, e que vai igualmente ao encontro dos vários estudos sobre o trabalho nos meios artísticos e criativos que temos vindo a abordar, implica conciliar a música com outra profissão, que pode ou não estar relacionada com ela ou com o meio artístico e cultural. Na sua análise sobre os músicos suíços e franceses, Perrenoud e Bataille (2017, 2018) dão conta da distinção entre situações de pluriatividade, que consiste no exercício de várias profissões no mesmo espaço social (neste caso nos mundos da arte e da cultura), e situações de multiatividade, quando as profissões pertencem a um espaço social distinto, portanto, a outro setor de atividade. Os autores realçam que no primeiro caso, geralmente, é possível transferir capital económico, simbólico e social de uma atividade para outra, o que numa lógica bourdieusiana permite reforçar e legitimar o posicionamento destes agentes sociais no subcampo em que se movem (Bourdieu, 1993, 1996). Pelo contrário, o exercício de atividades fora do espectro artístico e cultural não só reduz as possibilidades de tais exercícios de transferência de capitais, como pode assumir-se como mais desgastante e desafiador da prática musical.

No quadro do nosso projeto, verificamos que dos 53 entrevistados que trabalham como músicos, apenas oito se dedicam exclusivamente à música, enquanto 38 afirmam conciliá-la com outras atividades, sendo os restantes sete estudantes (cfr. quadro 3.1). No que concerne às atividades desenvolvidas em paralelo com a atividade de músico, para além das atividades de promoção, edição

de música e produção musical, podemos destacar o ensino em áreas relacionadas, como o design, a arquitetura ou os trabalhos na área da tecnologia de som (cfr. quadro 3.2).

Quadro 3.1: Profissão dos entrevistados

Profissão	N.º	%
Músico e...	38	54
Apenas músico	8	11
Estudante e músico	7	10
Radialista	4	6
Jornalista	3	4
Promotor	3	4
Programador	3	4
Responsável por editora	2	3
Agente	2	3
Diretor associativo	1	1
Total	71	100

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro 3.2: Atividades conciliadas com a música

Atividades conciliadas com a música	N.º	%
Promoção	12	21
Edição de música	11	19
Produção musical	10	18
Ensino (música, produção, dança)	4	7
Design	4	7
Arquitetura	3	5
Tecnologia de som	3	5
Agenciamento	2	4
Trabalhos de fotografia e vídeo	2	4
Artes plásticas	2	4
Ilustração	1	2
Representação	1	2
Tradução	1	2
Trabalhos pontuais diversos	1	2
Total	57	100

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Nota: A soma das atividades ultrapassa os 38, porque há entrevistados que conciliam a atividade de músicos com mais do que uma atividade.

Falamos, pois de atividades relacionadas com o meio artístico e cultural, o que é reconhecido pelos entrevistados como uma vantagem, na medida em que em ambas as ocupações podem exprimir a sua

criatividade. No caso dos 18 entrevistados não músicos, apenas dois conciliam a atividade no meio musical com outra profissão não relacionada com a área artística (um dos entrevistados trabalha numa empresa de gestão de condomínios, o outro é proprietário de uma empresa de transportes). Tal constatação parece sugerir que a profissionalização noutras atividades em torno da música que não a atividade de músico (por exemplo, no âmbito da edição, da promoção, da programação ou do agenciamento) está mais facilitada.

Para alguns dos entrevistados a conciliação com outras atividades é uma estratégia à qual recorrem apenas nos períodos em que as atividades na música não são suficientes para garantir a sua sustentabilidade económica. Porém, na maioria dos casos, este é um emprego permanente, e não raras as vezes o emprego principal ou em pé de igualdade com a música. Em qualquer uma das situações, é valorizada a flexibilidade de horários, de modo a facilitar a marcação de ensaios, concertos e *tours*. Contudo, e como os excertos abaixo denotam, deparamo-nos com diferentes perspetivas em relação a este desdobramento ocupacional. Para a maioria (62% dos entrevistados que têm outra profissão para além da música), esta situação advém da necessidade de procurar um equilíbrio entre as pressões financeiras e a possibilidade de manter as suas paixões criativas (Caves, 2000), na medida em que os rendimentos que obtêm com a música não são suficientes para abdicarem da outra profissão, embora idealmente esse seja o cenário desejado, até para poderem dedicar-se mais tempo e mais intensivamente à música. Com efeito, estes músicos enfrentam os conflitos e tensões inerentes à busca de espaço mental, temporal e económico para serem criativos e ao mesmo tempo colmatarem as necessidades do dia-a-dia, o que, por sua vez, pode criar diferentes oportunidades de compromisso com a criatividade e com a carreira na música (Threadgold, 2018). Como desenvolvemos no capítulo anterior, estas carreiras desenvolvem-se sob o signo da dualidade, sendo que o prazer de trabalhar no setor criativo, a autonomia e a flexibilidade são, muitas vezes, contrabalançados por duras condições de trabalho, a pressão da precariedade e formas de autoexploração (Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2004, 2016; Tarassi, 2018). Pelo contrário, os restantes entrevistados, e sobretudo aqueles que denotam uma postura mais emocional em relação à música, afirmam claramente que a música é para si um “território de liberdade” e, como tal, não querem estar economicamente dependentes dela.

No meu caso é impossível viver só da música. Eu vivo dos trabalhos que faço fora da música, que é a arquitetura. Era completamente impossível viver só da música. São muitos gastos e o dinheiro não dá nem pouco, nem mais ou menos para sustentar. Já com dois trabalhos é difícil. Por isso, era completamente impossível. E não era uma coisa que não quisesse. Se eu pudesse viver só da música, vivia só da música, mas não consigo.

Tiago, 31 anos, mestrado, músico e arquiteto, Cascais.

Sou arquiteto desde que acabei o curso, teria 20 e poucos, e trabalho por conta própria como arquiteto. (...) Em termos estratégicos a minha opção é ter a música como um part-time... Estes termos parecem sempre deslocados desta conversa, mas é assim. A música é um part-time a que dedico bastante tempo, tempo esse que eu sinto justamente retribuído hoje em dia, mas já é estrutural para mim esta ideia de que não quero depender da música, porque quero, se por exemplo amanhã não me apetecer tocar mais com uma banda, poder não tocar. A música para mim é um território de total de liberdade. Não vou abdicar disso, por isso, para mim a música será sempre essa segunda casa profissional, ainda que na verdade, em termos do meu envolvimento emocional com ela, até seja muitas vezes a primeira.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Como dizíamos, ser professor, dinamizar *workshops* ou dar aulas num registo mais informal e pontual parece ser também uma atividade comum, sendo referida por 14 entrevistados (20%), ainda que objetivamente surja como uma estratégia mobilizada apenas por cinco. Como dizíamos de forma mais abrangente sobre as situações de pluriatividade, e à luz de Menger (1999, 2006), no conjunto de papéis que podem ser desempenhados, o de professor é especialmente relevante, na medida em que consiste num desdobramento que não implica um afastamento da área da música e que pode até contribuir para a aquisição de capitais vários, essenciais a um bom posicionamento no subcampo em causa.

O envolvimento em vários projetos musicais é uma terceira forma na qual se traduz esta lógica de multiplicação, referida por 52% dos nossos entrevistados³⁰. Na verdade, esta estratégia é vista de forma bastante positiva. Por um lado, permite a manifestação de diferentes identidades, estilos/géneros e linguagens artísticas, para além de possibilitar também que os músicos toquem diferentes instrumentos. A pluralidade de projetos musicais é, pois, percecionada como fator de enriquecimento e de evolução em termos profissionais, tanto a um nível mais técnico, do ponto de vista das competências de execução musical, como a um nível criativo. Ao mesmo tempo, num plano mais racional e estratégico, a multiplicidade de projetos musicais possibilita tocar várias vezes nos mesmos espaços de concerto, sem repetir o projeto e assim alargando as fontes de rendimento. Se os tempos e ritmos de cada projeto forem bem conciliados, representa, igualmente, a capacidade de assegurar uma atividade contínua, proporcionando que quando um projeto está numa fase de criação e preparação, haja outro já num momento de divulgação.

³⁰ Considerando apenas os 53 entrevistados que desempenham a atividade de músico, 29 estão envolvidos em mais do que um projeto musical.

É bom para diversificar. Eu gosto de tocar todos os instrumentos e preciso de ter músicas para tocar todos os instrumentos. Surgiu disso e depois as coisas vão-se tornando mais sérias. É um percurso. Eu não sei como é que os outros músicos não têm mais bandas. Como é que conseguem só ter uma banda e só fazer um género de música? Isso eu não percebo. Eu preciso de ouvir coisas diferentes. Se eu não tivesse tantos projetos, o meu projeto a solo não ia evoluir da maneira que eu acho que vai evoluir agora. Continuo a tirar coisas de um projeto e a pôr noutro. Eu acho que é tu ouvires música diversificada e procurares fazer música diversificada que provoca o crescimento.

Lucas, 26 anos, licenciatura, músico, promotor e editor, Porto.

Tocam também em mil bandas. Não conheço ninguém que toque só numa coisa. Tocar em várias coisas dá-te um andamento do caraças! Sabes fazer clique e perceber que parte de ti interessa em quê. É interessante perceberes qual é o teu papel em cada coisa. Mas é mesmo necessário tocares noutras coisas, se não, não dá. Toda a gente tem de fazer isso e é não parar.

Maria, 18 anos, a frequentar a licenciatura, estudante, música e responsável por editora, Lisboa.

Ainda neste primeiro conjunto de estratégias que pressupõe exercícios de multiplicação, para 27% dos nossos entrevistados uma das estratégias é precisamente ser músico de diferentes formas. Ou seja, ser criador e autor, mas também o que comumente se designa como músico de sessão, isto é, tocar com outros artistas, seja de forma mais pontual ou numa lógica mais consistente. Incluem-se também aqui os músicos que escrevem e compõem para outros artistas, bem como aqueles que compõem bandas sonoras para cinema, teatro, dança, televisão e publicidade. Esta é, aliás, uma estratégia muito importante sobretudo no caso daqueles que vivem apenas da música. A mobilização de competências várias, o controlo dos diferentes momentos do processo e o trabalho para outros músicos (para um cliente, segundo diretivas previamente definidas), aproxima-nos da visão de Elias (1993) e de Becker (1982), ou mais recentemente de Perrenoud & Bataille (2017), do trabalho do músico comparado ao trabalho de artesão, comparação que é aliás verbalizada por um dos nossos entrevistados:

No meu caso eu vivo da área da música, não só fazendo música e não só fazendo a música que quero. Faço música para publicidade, para filmes. É um trabalho de artesão, quase. Tem tanto de criatividade, como tem de saber ter as coisas no sítio e trabalhar. Tenho também o trabalho na área da produção dos eventos, o estúdio, as gravações, os ensaios. Tenho de me ir desdobrando, o que traz coisas muito boas. Por exemplo, seres capaz de fazer qualquer coisa no mundo. Desde trabalhares com as mãos ao trabalho mental. Depois

tem um lado negativo que é o nunca te conseguires dedicar 100% a qualquer coisa. E é muito difícil parar qualquer uma delas, porque é a junção de todas que te permite continuar a viver.

Diogo, 40 anos, licenciatura, músico, produtor, promotor e editor, Barreiro.

Todavia, e mais uma vez dando conta da ambiguidade no seio da qual as carreiras musicais se constroem, apesar destas diferentes formas de multiplicação serem entendidas quase como obrigatórias e como um elemento diferenciador das práticas de produção musical independentes têm também uma dimensão menos positiva que tem sido apontada por vários autores (Caves, 2000; Guerra, 2010; Güven, 2020; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2002, 2004; Perrenoud & Bataille, 2018a; Strachan, 2007; Tarassi, 2018) e que não deixa de ser tida em consideração pelos nossos entrevistados (17%). Destacam-se as tensões e dificuldades de gestão do tempo e de definição de prioridades entre os vários papéis assumidos na cena musical, entre a dimensão criativa e uma dimensão mais administrativa e de gestão, entre a música e um *day job*. Trata-se de tensões entre o tempo, a concentração e a energia despendidos a criar e aqueles que são gastos para gerar os rendimentos necessários. São igualmente referidas as longas jornadas de trabalho que este exercício de desdobramento pressupõe e o cansaço daí decorrente, nada produtiva em termos criativos. Ao mesmo tempo, um dos entrevistados alerta para o perigo de criação de “linguagens viciadas”, reportando-se aos casos em que os músicos promovem o seu próprio trabalho. Assim, e uma vez reconhecidos os riscos em termos da qualidade do trabalho criativo, as diferentes formas de multiplicação que aqui retratamos são vistas por este conjunto de entrevistados como acentuando o carácter precário do trabalho dos músicos, simultaneamente, colocando em causa o profissionalismo e a capacidade de profissionalização nesta área.

Não é um aspeto que ache especialmente positivo. Seria mais interessante que não tivesse de ser assim, mas hoje em dia as bandas fazem os seus cartazes, a sua comunicação, gerem as suas redes sociais. Tudo isto são competências que ultrapassam largamente o trabalho como músico. E isto também tira tempo a esse trabalho. E se ele já é feito em condições relativamente precárias, na generalidade dos casos, só as torna mais precárias. Há menos tempo e menos foco na questão criativa. Mas é o modelo que, neste momento, melhor funciona. É quase uma obrigação. Os músicos têm de se multiplicar e têm de ser capazes de responder a uma série de questões e de as entender.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

As bandas podem ser independentes, mas podem ser profissionais e deveriam ser profissionais. E como é que tu podes exigir a uma banda que seja profissional e que faça um disco fenomenal ou dê um concerto fenomenal quando tem de trabalhar oito horas num escritório? São dois trabalhos. Muitas vezes não se exigem dois trabalhos às pessoas. Porque se exige aos músicos? Ser músico por hobby é normal e nada contra. Mas se querem música e qualidade profissional, bandas profissionais, então também têm de garantir que as bandas sejam profissionais. É difícil continuar a encarar a música como um hobby quando o músico, muitas vezes, tem capacidade e anseio de ser uma profissão. (...) Se queres ser músico, o que tens de fazer é tocar. Se vais fazer a tua própria promoção, o teu agenciamento e management, estás a ter mais trabalho, não vai ficar um trabalho tão bem feito como se contratasses um profissional para fazer. (...) Se fazes tu tudo, és tu que tens de marcar as entrevistas, tinhas de compor uma música, já não podes porque estás a responder a dez mil e-mails, estás a bater à porta do promotor para te pagar o concerto. Quanto mais as pessoas forem profissionais daquela área, melhores são os resultados. Claro que percebo que isso para uma banda independente é muito complicado, porque o dinheiro não estica e todos os trocos contam.

Lázaro, 31 anos, licenciatura, técnico de gravação, produtor e músico, Porto.

Um segundo conjunto de estratégias associa-se a uma das conceções da música e da atividade musical demonstradas pelos entrevistados – a da música como uma qualquer outra profissão, fazendo-se aqui notar uma perspetiva racional em relação à mesma³¹ (barras a azul escuro na figura 3.1). Remetendo-nos para a dimensão relacional e coletiva da música, entendendo-a como o resultado da combinação do trabalho de diferentes intervenientes (Becker, 1982; Coulson, 2012; Crossley, 2015; Crossley & Bottero, 2015; Crossley, McAndrew, & Widdop, 2014; Guerra, 2015; McAndrew & Everett, 2015; Webb, 2007), uma outra estratégia essencial à construção e manutenção de uma carreira na música é a promoção de redes - a realização de *networking* (referida por 23% dos entrevistados). É, então, salientada a importância de estar associado a núcleos de artistas, sobretudo quando estes englobam pessoas com valências e papéis complementares, como são a produção, a edição e o

³¹ Esta postura pragmática na forma de relacionamento com a música, entendendo-a enquanto um emprego a tempo inteiro e secundarizando conceções da música enquanto *hobby* ou mero entretenimento, bem como as perspetivas mais romantizadas da atividade musical, é manifestada por 54% dos entrevistados. Por outro lado, 7% admite ter uma relação demasiado emocional com a música, tendo por isso muita dificuldade em encará-la como uma profissão, assumindo mesmo em alguns casos não querer depender dela do ponto de vista financeiro. Há ainda um terceiro conjunto de entrevistados (20%), sobretudo mais jovens, para quem a música é, acima de tudo, um meio de expressão para transmitir uma dada mensagem. Conciliam ou imaginam-se num futuro próximo a conciliar a música com outras linguagens artísticas, como as artes plásticas ou a escrita. Dando conta da ambiguidade que caracteriza as formas de relacionamento com a música, no caso dos restantes entrevistados (19%) não é perceptível de forma clara o modo como a perspetivam, evidenciando-se antes interseções entre uma visão mais pragmática e outra mais emocional.

agenciamento. Estas “comunidades artísticas” alimentam-se dos vários tipos de capital (simbólico, cultural, social e também económico) que os seus membros possuem e, ao mesmo tempo, estes veem reforçado o seu posicionamento e a sua reputação no meio musical como consequência da pertença a estes núcleos.

Acima de tudo, hoje em dia e nestes meios, um músico é um gajo que não pode estar sozinho, que não pode estar só a fazer música. Um músico independente é um músico que nunca está sozinho, porque se estivesse, não chegava aonde chega.

Rúben, 27 anos, licenciatura, promotor, agente, responsável por editora e músico, Lisboa.

Talvez os agentes culturais e os artistas que participam na música independente e que têm mais oportunidades são aqueles que têm uma aptidão para a socialização e para conhecer pessoas. Ou se arranja alguém, ou não dá para ser independente e totalmente antissocial e viver na caverna, pôr as coisas na Internet e achar que alguém vai encontrar aquilo. As pessoas para se assumirem como trabalhadores independentes na música, têm de ter uma aptidão de socialização e de networking grande. Ou estar rodeados de pessoas que o fazem.

Sebastião, 23 anos, licenciatura, músico e promotor, Lisboa.

Paralelamente, os entrevistados reconhecem a importância de “conhecer as pessoas certas”, essencialmente as que atuam como intermediários, aquelas que podem gerar oportunidades de trabalho (por exemplo, através de convites para a realização de um concerto ou para a participação num festival) ou de promoção dos músicos e dos seus projetos (por exemplo, através de destaques ou de entrevistas na rádio e na imprensa escrita, ou através da inclusão das músicas na *playlist* de uma rádio). Estamos aqui perante o que Perrenoud e Leresche (2016) identificam como uma das formas de *trabalho invisível* dos músicos (e acrescentamos nós, dos diferentes agentes sociais que compõem o campo musical) – o *trabalho de socialização*.

Simultaneamente, e não obstante a aproximação entre todos os atores do meio musical potenciada pela Internet, praticamente um uníssono, os entrevistados assumem a relevância das relações informais e presenciais estabelecidas no decorrer da frequência noturna de espaços de fruição musical e socialização. Sabem que é essencial ir aos concertos uns dos outros, sair à noite e estreitar relações com os pares, sobretudo quando têm algo novo que precisa ser promovido, seja um álbum, um *single*, um videoclipe ou um novo projeto em que estão envolvidos. Assim, as divisões entre lazer e trabalho e entre produção e consumo esbatem-se, o que é aliás um traço característico dos circuitos de produção cultural de pequena escala. O mesmo acontece entre vida privada e trabalho,

sendo que qualquer ocasião social pode transformar-se numa oportunidade profissional. Vários autores (Crossley, 2008, 2015; Crossley & Bottero, 2015; Mcandrew & Everett, 2015; Reitsamer & Prokop, 2018; Scott, 2012; Tarassi, 2018; Webb, 2007) dão conta da importância da inserção em redes e da aquisição de capital relacional e social, capaz de criar um sistema de confiança e entreajuda, mas também de reputação. Estas redes funcionam como plataformas de aquisição de competências e conhecimentos essenciais ao desempenhar dos vários papéis que uma carreira na música pressupõe, para além de poderem promover novas oportunidades de trabalho, na medida em que tendem a ser usadas como principal canal de recrutamento de novo talento e de procura de novos empregos. Porém, e como desenvolveremos mais à frente, importa ressaltar que redes demasiado fechadas e homofílicas podem mais ou menos conscientemente bloquear a entrada de novos membros, como que criando uma espécie de pequenos *lobbies* e, inevitavelmente, gerando tensões entre quem está dentro e fora da rede. Numa perspetiva bourdieusiana, tal remete-nos para as lutas que se operam no campo artístico entre os recém-entrados (ou “hereges”) e os estabelecidos (ou “ortodoxos”), visando alterar a distribuição de capitais e, conseqüentemente, a reestruturação das posições dos agentes sociais no campo em causa (Bourdieu, 1996).

Depois também há sempre aquelas cunhas, conheço aquele, aquele e aquele. O lado dos contactos é muito importante. Fazer networking acaba por ajudar bastante. Há muitas bandas que vejo que convidam os agentes para irem aos concertos e de repente funciona.
Rui, 25 anos, licenciatura, técnico de som e músico, Porto.

Depois tens as redes e tens o “cair em graça”. Voltando à boémia da noite. Eu sempre fui um bocadinho rato de laboratório, de estúdio, estar sempre ali a trabalhar. Quando não estou a fazer discos meus, estou a fazer discos de alguém. E tinha aquela coisa de “Quando estive com o não sei quantos, à noite, não sei aonde, estávamos a falar disto e daquilo...”. Estas histórias eram-me sempre contadas no estúdio. E eu pensava que nunca estava nesse sítio, porque estou sempre no estúdio. Quando as outras pessoas não estavam no estúdio, estavam nesses espaços, seja a ZDB, as DAMAS, o Lounge, o Lux. E tu a partir das duas ou três da manhã fazes imensas promessas a toda a gente! E eu, no meu último disco, como disse que ia fazer uma pausa na produção de outros discos, também me permitiu estar mais presente. E depois é work your carisma [risos]! Eu via isso. Bebes uns copos e à noite já estás mais à-vontade para dizer qualquer coisa ou para fazeres uma piada e depois as pessoas acham-te graça e, de repente, dizem “Então bora lá ouvir aquilo que eu nunca me disponibilizei a ouvir, porque nem sequer te conhecia pessoalmente.”. É assim que funciona.

Gustavo, 32 anos, frequência universitária, músico, produtor e técnico de som, Lisboa.

A nossa incursão no terreno permitiu-nos recolher informação que desconstrói a ideia de que, atualmente, com todas as potencialidades da Internet, todo o mundo está conectado e, por isso, a variável espaço e as distâncias geográficas perdem importância. Ainda que no decorrer das várias entrevistas, a cidade em que estão baseados os músicos e outros atores do meio musical não tenha sido assumida explicitamente como um fator importante na construção e gestão das suas carreiras, como os excertos transcritos abaixo demonstram, a informalidade que caracteriza as relações no meio musical e a ênfase que é dada ao contacto pessoal, em momentos de lazer e de socialização, fazem com que a cidade e os espaços de encontro e de fruição musical que compõem o circuito da música independente assumam extrema relevância para a construção, consolidação e viabilidade destas carreiras. Mais concretamente, e devido à concentração em Lisboa sobretudo daqueles que são os intermediários no meio musical (jornalistas/críticos, radialistas, programadores, promotores e agentes), a capital assume-se como um ponto nevrálgico, no qual é fulcral pelo menos marcar presença em momentos-chave destas carreiras DIY. Tal implica mais dificuldades para os músicos que vivem no Porto ou noutras cidades do país. E talvez isso explique o facto de as redes terem sido reconhecidas como uma importante estratégia sobretudo pelos entrevistados que vivem na AMP (30% dos entrevistados que vivem na AMP fizeram referência às redes, no caso dos entrevistados que vivem na AML as redes foram referidas apenas por 17%).

Eu tenho ido lá [a Lisboa] quase todas as semanas. Como não tenho manager, vou fazer um bocado dessa parte. Vou lá, vou sair à noite, vou conversar, vou interagir, ver quem está aí, pensamentos novos. Claro que gostava de fazer isso muitas mais vezes, mas não posso. As viagens são caras.

Dalila, 27 anos, frequência universitária, música e fotógrafa, Porto.

A banda do Porto diz que se tivesse nascido em Lisboa talvez tivesse mais sucesso. A banda de Lisboa não diz isso sobre o Porto.

Leonardo, 30 anos, licenciatura, radialista e promotor, Lisboa.

Eu não vou a um bar no Porto e encontro um jornalista do Público e lhe digo que tenho um disco a sair e ele fica interessado. Não há aqui qualquer cabala cultural. Tem só a ver com as dinâmicas próprias de cada cidade. Se a imprensa e a indústria musical estão, de alguma forma concentradas em Lisboa, se não fizeres parte dessa cidade... É óbvio que com os meios de comunicação, hoje em dia as coisas já não são exatamente assim, mas é curioso que quase tudo vive ainda do contacto humano e ninguém se engane com isso. Tudo vive de uma troca de olhares. Não há e-mail neste mundo que funcione melhor do que uma cerveja no Lounge às 11 da noite. Eu nunca lançaria um disco sem ir passar uma semana a

Lisboa a tentar promover-me, falar com as pessoas, fazê-las interessar-se por aquilo que eu estou a fazer.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Uma outra estratégia neste conjunto, igualmente referida por 23% dos entrevistados, passa pela necessidade de planear a carreira, definindo objetivos, *timings* e uma metodologia de trabalho. Assume aqui importância uma dimensão racional e metódica da música por oposição à visão romântica dos músicos como boémios e diletantes e da música enquanto resultado da sua inspiração e genialidade³². Para os entrevistados que reportam esta estratégia, a música é um ofício que implica entrega, dedicação, empenho e muitas horas de trabalho em torno de todos os detalhes da música (letras, composição, arranjos...). Implica, pois uma grande autodisciplina que, entre outras coisas, passa pela definição de horários e de prazos. Pressupõe, igualmente, pensar na carreira como um processo com fases distintas, identificando aquelas que são as prioridades e definindo uma estratégia para as alcançar. Não deixando de considerar toda a criatividade e prazer associados ao momento da criação, diferenciam-no do momento da execução, isto é, da produção e da promoção, que implica planeamento e estratégias bem definidas para transformar a música criada em retornos económicos. Somos aqui remetidos para o argumento de Keith Negus (1995), que questiona algumas das suposições sobre a natureza racional do mercado, por um lado, e o carácter “místico” da inspiração criativa, por outro. No seu entender, a abordagem binária e assente na oposição entre criatividade e comércio não é a mais correta. Segundo o autor, a produção da *popular music* não envolve tanto um conflito entre comércio e criatividade, mas uma luta sobre o que é criativo e o que deve ser comercial. Ora, é precisamente esta lógica que encontramos nos discursos deste grupo de entrevistados. A dimensão criativa, iminente prazerosa e onde se evidencia uma ligação mais emocional à música, manifesta-se sobretudo no momento da conceção e criação. A ela soma-se uma dimensão racional, principalmente nas fases seguintes, relacionada com as estratégias convocadas para tornar a música uma opção financeiramente viável. A combinação destas duas componentes, e não a sua oposição, é essencial para possibilitar a sustentabilidade de uma carreira na música.

A música não nasce de atos de genialidade. Nasce de atos de trabalho, dedicação e disciplina. É passar por teste e erro para ver o que funciona. (...) Disciplina, metodologia e esforço são das coisas mais importantes para se conseguir fazer disto uma coisa séria e que

³² A respeito da desconstrução das representações de genialidade atribuída a alguns músicos atente-se aos já mencionados trabalhos de Norbert Elias (1993) e de Tia DeNora (1995). O primeiro focando-se em Mozart e a segunda em Beethoven apresentam uma compreensão destes músicos enquanto construção social, cultural e técnica, problematizando os fundamentos sociais do sucesso de ambos.

dê dinheiro. Essa é uma estratégia importantíssima para se conseguir viver da música. É encará-la como qualquer outro emprego.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Tem de trabalhar muito. Não é só tocar nos concertos e fazer os discos. Temos de multiplicar e capitalizar estas horas por muito tempo, muito trabalho e muito empenho. Vontade para trabalhar é o que reflete aquilo que pode fazer um artista de sucesso.

Leonardo, 30 anos, licenciatura, radialista e promotor, Lisboa.

É óbvio que criar música não deixa de ser genuína alegria e momento de criatividade, mas o momento da criação é muito diferente do momento da gravação e da produção. Ou seja, o estúdio e o planeamento de um disco, para mim, são cada vez mais trabalho. (...) Tem a ver com as condições, com o planeamento, tem a ver com indústria. É muito feio pensar nestes termos, mas não deixa de ser uma realidade, sobretudo para quem quer pagar a renda ao fim do mês. Tens de ser pragmático. São dois momentos muito distintos. É aí que eu distingo a música independente da "música dependente". A parte da criação musical não tem nada a ver com valores, com dinheiro. Tem a ver com a liberdade criativa e prazer criativo. Isso é um momento. O outro momento é a promoção e a concretização em termos económicos daquilo que tu fazes.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

É tentarmos organizar da melhor forma todo o esquema, de modo a canalizarmos o financiamento que temos para aquilo que de facto vale a pena. Acho que vale a pena investir na qualidade do trabalho.

Tânia, 31 anos, frequência universitária, música, professora de dança e atriz, Porto.

Incluímos também neste conjunto de estratégias o recurso aos direitos de autor e aos direitos conexos³³ que, à semelhança dos resultados de outros estudos (Perrenoud & Bataille, 2017, 2018), é identificado como uma estratégia e uma fonte de rendimento relevantes para 18% dos nossos entrevistados. Aliás, ilustrando a dimensão de gestão estratégica das carreiras, alguns dos músicos que entrevistámos assumem os rendimentos obtidos através dos direitos como uma espécie de poupança

³³ O direito de autor é o direito que um autor tem sobre as suas composições musicais (letras e/ou música). Em Portugal, a entidade que deve garantir que os autores são remunerados pela utilização e reprodução das suas obras é a SPA, sendo que o autor pode estar nela registado individualmente ou em parceria, caso tenha um contrato de *publishing*. Os direitos conexos são pagos aos intérpretes e editoras discográficas cada vez que uma obra é usada nas rádios, televisões, cinema, discotecas, entre outros locais. No caso dos artistas estas verbas são cobradas e distribuídas pela GDA e no caso das editoras, pela Audiogest - Associação para a Gestão e Distribuição de Direitos, que representa em Portugal as editoras nacionais e as editoras estrangeiras.

ou reserva que vão acumulando e à qual recorrem em momentos em que os concertos são menos frequentes. A mobilização desta fonte de rendimentos implica ser associado da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) e da Gestão dos Direitos dos Artistas (GDA). No caso da primeira a sua atuação é vista por grande parte dos entrevistados de forma negativa, porque obedecendo a lógicas de funcionamento pouco claras e transparentes. Porém, alguns deles afirmam ser uma cedência que fazem (entrar num jogo com cujas regras de funcionamento não concordam) para ampliar as suas fontes de rendimento e para impedir que rendimentos advindos do seu trabalho sejam distribuídos por terceiros. Os excertos seguintes denotam bem esta ambivalência.

Depois há uma coisa em relação à qual as gerações mais novas continuam a ter muita desconfiança e olham como se fosse um monstro, que são os direitos de autor, a SPA. Com o passar dos anos, o direito de autor é uma parte muito relevante do que te permite ser músico. Quanto mais músicas tens, quanto mais tempo passa, quanto mais catálogo tens, quanto mais ele é trabalhado em mais países, mais te possibilita tu receberes mais dinheiro em direitos de autor, que é dinheiro para o qual tu não tens de estar naquele momento a trabalhar para.

Rodrigo, 47 anos, frequência universitária, músico, Lisboa.

Há dois tipos de músicos em Portugal. Há os gajos que estão ligados à SPA e sabem tudo. Depois há o pessoal que tem uma atitude contra. E eu tive durante alguns anos e perdi imenso dinheiro à custa disso. Descobri anos mais tarde a quantidade de dinheiro que tinha perdido por ter tido este tipo de atitude e que eles ganharam. É que este dinheiro depois vai para sítios que nem sabes para onde vai.

Leopoldo, 36 anos, licenciatura, músico e agente, Porto.

Ainda neste conjunto de estratégias, consideramos importante mencionar as candidaturas a apoios e financiamentos, sejam eles mais pontuais, para a realização de uma digressão, para o lançamento de um álbum ou para a organização de eventos, ou com um carácter mais contínuo, como é o caso dos programas de apoio da Direção-Geral das Artes (DGArtes). Seja ao nível da administração central, seja a nível local (através de apoios financeiros e logísticos por parte das autarquias), seja ainda no âmbito da atuação de entidades privadas, como a GDA, o recurso a estes tipos de financiamento é uma estratégia referida por 7% dos entrevistados, permitindo, sobretudo no caso dos apoios plurianuais, o desenvolvimento do seu trabalho artístico num contexto de maior estabilidade e continuidade. No entanto, não deixam de ser realçadas algumas dificuldades, nomeadamente relacionadas com a complexidade de alguns processos de candidatura. À semelhança do que Campbell

(2013) realça no caso canadiano, coloca-se aqui o problema da falta de preparação para este tipo de trabalho de pendor administrativo, que é cada vez mais uma realidade do quotidiano destes músicos.

Depois também te podes candidatar a muitos apoios. Tens de te mexer. Nestas áreas tens de te candidatar a várias coisas. Se queres gravar um disco, podes candidatar-te a apoios. Há fundos para isso. Se o teu projeto for interessante o suficiente. Tens de te mexer e tens de ter um bom produto.

Luís, 44 anos, licenciatura, músico, Porto.

(...) estávamos a fazer uma candidatura. A maior parte dos músicos não consegue fazer uma candidatura destas, uma candidatura à DGArtes. Mesmo a formação que os músicos têm nas escolas e nas universidades... Os músicos não são preparados para este tipo de realidades que, mais cedo ou mais tarde, toda a gente vai ter de bater aqui. Nós estávamos a pensar que nos currículos dos cursos, os músicos deveriam estar mais preparados para se adaptar a este tipo de realidades. Realmente, a vida de um músico não vai ser só tocar. Há um grande trabalho administrativo que tem de ser feito.

Hugo, 41 anos, doutorando, músico, técnico de som, professor, Porto.

Num terceiro conjunto de estratégias, agrupadas por terem em comum uma lógica de continuidade (barras a vermelho na figura 3.1), surgem as atuações ao vivo e a realização de um circuito de concertos. Com a quebra na venda de discos registada a nível mundial, a música ao vivo tornou-se uma importantíssima fonte de rendimento dos músicos. 20% dos entrevistados refere que tocar tantas vezes quanto possível é uma estratégia essencial. Isso implica disponibilidade para tocar em diferentes espaços e palcos e para diferentes públicos, desde os coliseus às festas das cidades/vilas, passando pelos auditórios municipais e cineteatros e pelos bares/clubes de mais pequena dimensão. Por vezes, implica também tocar em espaços com poucas condições. Igualmente relevante é manter uma atividade contínua, nunca parando. Isto é, uma das estratégias (referida por 17% dos entrevistados) passa por garantir a continuidade do ciclo criativo, estando sempre envolvido em algum dos momentos do processo, seja a compor, a gravar, a produzir, a editar ou a tocar. No mesmo sentido, é igualmente mencionada (por 13% dos entrevistados) a importância de editar com regularidade, seja álbuns, *singles* ou videoclipes. Deste modo, e dando conta da interligação entre todas estas estratégias, os músicos conseguem aumentar a possibilidade de dar concertos, de acumular direitos, e de chamar a atenção quer dos públicos, quer dos média, potenciando a sua visibilidade. Ao mesmo tempo, esta lógica de continuidade pressupõe um investimento constante, uma capacidade de adaptação e de reinvenção por parte dos músicos e dos restantes atores que fazem da e na música o

seu percurso profissional, sobretudo num contexto como o atual, marcado pela efemeridade e pela rapidez do consumo de bens culturais.

E eu percebi que ia ser sempre assim. Que se fizesse um disco de seis em seis meses ia aparecer de seis em seis meses e que as coisas iam estar sempre a rolar.

Cláudio, 33 anos, frequência universitária, músico e produtor, Oeiras.

Primeiro tens um contexto atual, que é quase global. Por exemplo, a quantidade de projetos e de ruído que hoje tens à volta é imensa. Os músicos estão hoje obrigados a editar, a lançar mais, a estar mais presentes, a nunca deixar de ter uma chama, que em tempos era muito normal que vivia de apagar e acender em ciclos relativamente largos, hoje em dia isso não existe. Se falhas, desapareces. No fundo, tens de estar sempre a trazer novidades ao teu trajeto, à tua história.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Num quarto conjunto de estratégias referidas pelos nossos entrevistados sobressai uma lógica de redução (cfr. barras a verde na figura 3.1). É o caso da diminuição da dimensão dos projetos musicais. De acordo com os entrevistados é comum uma banda com vários elementos ter mais dificuldades na marcação de concertos fora da cidade em que está baseada. Em termos logísticos a banda torna-se menos transportável e mais dispendiosa, e por isso menos atrativa (estão implícitas mais despesas com viagens, estadia, alimentação). Ao mesmo tempo, quanto maior a dimensão da banda, maior será também a divisão de rendimentos. Por estas razões, a redução da dimensão dos projetos musicais ou mesmo a opção por projetos a solo são referidas por 8% dos nossos entrevistados. De forma complementar, 6% menciona a necessidade de poupar, de reduzir os custos associados à atividade musical e de a adaptar aos recursos disponíveis. Muitas vezes é precisamente por essa razão que o *ethos* DIY se manifesta. Mas a lógica de poupar alarga-se às restantes esferas da vida dos nossos entrevistados, que assumem “viver uma vida sem muitos luxos”, tendo objetivos modestos – pagar as contas através do seu trabalho e assegurar a continuidade dos seus projetos musicais – e adaptando o seu estilo de vida àquilo que efetivamente conseguem suportar (por exemplo, não comprar casa ou carro, ou viver fora do centro das cidades). Estes discursos dão conta de processos de ajustamento e de redução de expectativas (Campbell, 2013; Sinigaglia, 2017), que permitem justificar a continuação das suas carreiras mesmo quando retorno financeiro é diminuto.

Era muito importante não gastar muito dinheiro a fazer os discos, não gastar dinheiro que não tinha, não gastar dinheiro que o disco não fosse devolver. (...) Continuo a tocar sozinho.

Conhecia pessoas ou amigos dessa altura a quem eu perguntava "como é que está a correr?", "é muito difícil, não consigo marcar concertos, porque na banda somos sete" e eu respondia sempre "pois, eu também gostava de fazer discos com orquestra, mas por enquanto sou um músico pobre do subúrbio". Há que ter essa noção.

Cláudio, 33 anos, frequência universitária, músico e produtor, Oeiras.

Na altura do primeiro álbum eu estava com uma banda muito grande, estava a tocar com cinco pessoas, mas de luxo. (...) Por isso, eu pedia dois mil euros por concerto. Para entrar na cena independente dois mil já é muito. Então tive de voltar a ser só guitarra e voz. Toco com o computador. E tão cedo não vou pôr outra vez estrutura, porque é um risco do caraças.

Dalila, 27 anos, frequência universitária, música e fotógrafa, Porto.

E acho que tens de viver com a noção de que não vives como um coitadinho, mas não vais comprar uma casa de 500 mil euros e fazer um empréstimo de mil euros por mês. Não está na minha maneira de ser fazer isso, sabendo que aquele dinheiro não é fixo contratualmente até daqui a 30 anos. Tens de gerir as coisas. Eu não tenho nenhum empréstimo precisamente por isso. Sou contra mensalidades fixas de uma coisa a longo prazo, sobretudo se o que tu recebes não é a longo prazo. Mas para mim sempre foi óbvio gerir as coisas dessa forma. Não me sinto limitado por isso, porque não me faz sentido viver dessa forma. Não curto o conceito de ficar a dever se eu não sei se vou ter dinheiro para pagar.

Eurico, 35 anos, mestrado, músico, Lisboa.

Por fim, consideramos pertinente dar conta de duas outras estratégias (cfr. barras a azul claro na figura 3.1). Uma delas, referida por 10% dos entrevistados, centraliza-se no recurso ao suporte familiar (pais e/ou companheiras/companheiros), tanto num momento mais inicial da carreira, em que se aferem possibilidades de subsistência a partir de tal opção, como em fases posteriores. Estas redes de suporte são, igualmente, identificadas como uma das formas de lidar com a incerteza, a instabilidade e a precariedade que caracterizam estas carreiras DIY. O que vai ao encontro dos resultados de Friedman, O'Brien e Laurison (2016) no que concerne às carreiras de atores britânicos. A sua investigação demonstrou que a capacidade dos atores de meios privilegiados utilizarem os recursos económicos familiares é fundamental para isolá-los de grande parte da precariedade e da incerteza associadas à sua carreira. Ora, parecem-nos estar aqui implicados dois aspetos essenciais. Um deles é a ideia defendida por Threadgold (2018) de que se é inegável o carácter precário destas trajetórias, importa salientar que se trata de uma precariedade escolhida reflexivamente e não imposta. O

segundo aspeto remete-nos para um dos fatores que potencia ou facilita esta escolha: o *background* socioeconómico familiar, ou seja, a origem de classe destes atores sociais enquanto elemento potenciador do seu envolvimento em carreiras DIY. À semelhança de anteriores retratos do subcampo do *rock* alternativo e da cena *punk* em Portugal (Abreu *et al.*, 2017; Guerra, 2010, 2013, 2015), os nossos dados também revelam que, quando comparados com a generalidade da população portuguesa, a maioria dos nossos entrevistados parte já com uma vantagem no que concerne à posse de capital económico, social e cultural³⁴. Como será abordado com maior detalhe no subcapítulo 5.1., 52% no caso das mães e 58% no caso dos pais dos entrevistados completaram ou frequentaram o ensino superior. Complementarmente, 69% dos pais dos entrevistados pertencem aos níveis mais elevados da hierarquia social (empresários ou proprietários, quadros dirigentes e especialistas das profissões intelectuais e científicas).

Os excertos apresentados de seguida ilustram, nos dois primeiros casos, o recurso ao suporte familiar por parte de diferentes atores do meio musical. Nos dois últimos confrontamo-nos com a associação entre a possibilidade e a maior facilidade de encetar uma carreira artística e a pertença a classes sociais privilegiadas. Esta ligação é estabelecida por um dos nossos entrevistados, dando o exemplo dos Capitão Fausto, sendo reconhecida e assumida por um dos membros da banda, em entrevista ao suplemento cultural *Ípsilon*.

Tenho alguma ajuda dos meus pais de vez em quando, se não, não dava. Porque abdiquei de projetos que estavam a ser mais rentáveis do que estes.

Lucas, 26 anos, licenciatura, músico, promotor e editor, Porto.

(...) mas é duro e muitos deles têm apoios dos pais e vivem com os pais. Malta com 40 anos e vive com os pais só para concretizar o sonho. É assim um bocado complicado, mas acontece com muito mais frequência do que o que se pensa.

Eduardo, 53 anos, ensino secundário, responsável por editora e empregado de escritório, Lisboa.

Existe uma coisa no mundo da arte que é muito triste que é o facto de grande parte das carreiras para se poderem lançar e para poderes começar a investir como artista naquilo que fazes, tens de ter pais ricos. Isto é uma espécie da fatalidade. É evidente que os Capitão Fausto, quando fazem o percurso que fazem, que é um percurso interessante e que culmina

³⁴ No que aos níveis de escolaridade diz respeito, segundo informação disponibilizada no site da PORDATA, em 2019, a percentagem da população residente em Portugal, com 15 e mais anos, com ensino superior era de apenas 19,6%.

no momento em que eles podem realmente ser músicos, não o podiam ter feito e estarem cinco anos a viver em comunidade todos juntos, a escrever, a compor e a criar diariamente se tivessem de trabalhar.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

«“Honestamente”, diz ainda Tomás, “não teríamos a oportunidade de ter feito isto durante os anos que fizemos – e até fica um bocadinho mal dizer – se não fôssemos miúdos burgueses. Há quatro anos teríamos tido de nos safar e não teríamos tantas horas para dedicar à música. A mimalheira serviu-nos, mas temos de arranjar uma maneira de não continuar por aí, já foi tempo suficiente.”» (Frota, 2016: 24)

Uma última estratégia que, não obstante ser pouco expressiva nos discursos dos entrevistados (referida apenas por 6%), julgamos merecer destaque é a inscrição numa cooperativa que permite que quem trabalha como *freelancer* tenha acesso ao regime de trabalho por conta de outrem, usufruindo dos benefícios previstos na Segurança Social para esse regime. Falamos concretamente da Pro Nobis, uma entidade sem fins lucrativos, criada em abril de 2014 por um grupo de trabalhadores independentes do cinema, teatro, música e dança³⁵. No início abarcava apenas trabalhadores do setor cultural e criativo, mas devido às várias solicitações que receberam, hoje as suas áreas de atuação são mais abrangentes e cobrem também todo o território nacional³⁶. Ainda que não tenham partilhado dados concretos, de um total de 275 cooperadores, afirmam ter muitos músicos, de vários géneros musicais e em momentos diferentes da sua carreira. O pressuposto base é o dos cooperadores continuarem a trabalhar como *freelancers*, usufruindo dos benefícios de um trabalho a tempo inteiro (seguro de acidentes de trabalho, baixa médica por motivos de doença, subsídio de alimentação, dedução de despesas profissionais, subsídio de desemprego). Os recibos verdes são substituídos por faturas emitidas pela Pro Nobis aos empregadores, em função dos serviços prestados pelos cooperadores. Para além desta gestão de cobrança de honorários, a cooperativa fornece ainda apoio administrativo, jurídico e fiscal. Os cooperadores não têm regime de exclusividade, ou seja, nem todos os seus trabalhos e respetivos rendimentos têm de passar pela Pro Nobis e as suas contribuições são calculadas de acordo com os seus rendimentos.

³⁵ A informação que aqui apresentamos sobre a Pro Nobis foi recolhida através da consulta do *site* da cooperativa (<https://www.pronobis.pt/>) e de uma conversa telefónica com uma das suas funcionárias, no dia 23 de abril de 2018, após um contacto por e-mail, solicitando a realização de uma entrevista.

³⁶ As atuais áreas de atuação da Pro Nobis são: música, cinema, televisão, publicidade, rádio, teatro, dança, circo, design, ilustração, jornalismo, produção de eventos, entretenimento, restauro, conservação, artesanato, decoração, vitrinismo, desporto, atividades de ginásio, arquivo, tradução, revisão, edição, diversão e recreio, ensino, turismo, informática, multimédia, topografia, geologia e atividades para bibliotecas e museus.

Inscrevemo-nos numa cooperativa, a Pro Nobis, que é muito importante para a música em Portugal hoje em dia. Essa cooperativa ajudou-nos a receber de forma mais regular o dinheiro dos concertos. (...) A Pro Nobis foi essencial para nós podermos viver da música. Deu-nos essa organização. Eu recebo subsídio de alimentação! (...) Essa foi outra ferramenta gigante para ser músico em Portugal. Também têm ajuda legal se precisares. É uma ajuda gigante! Basicamente, eles gerem-me as finanças. (...) Basicamente a Pro Nobis encontra vias legais e que beneficiam estas pessoas. Eles trabalham com muitos músicos. Foi uma banda amiga que nos falou neles e eu acho que eles podem ajudar muito a viver da música em Portugal.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Em contrapartida, indo ao encontro dos resultados da pesquisa de Hesmondhalgh e Baker (2010, 2011) e das dificuldades apontadas anteriormente quanto à sindicalização dos músicos (Carvalho, 2015; Crocco, 2014), corroborando em parte o argumento da individualização do mercado de trabalho artístico e criativo (McRobbie, 2002, 2004), em nenhuma das entrevistas foi feita qualquer referência à pertença a sindicatos ou à importância dos mesmos. Apesar de reconhecerem e valorizarem a ação em rede e a pertença a comunidades ou coletivos artísticos na construção de uma carreira na música, de uma forma geral, os discursos dos nossos entrevistados não evidenciam propriamente uma consciência de classe muito vincada. Há, contudo, algumas exceções, como o excerto apresentado de seguida denota. Tratam-se, sobretudo, de questões relacionadas com um justo pagamento aos músicos, no sentido em que uma ação concertada dos mesmos no sentido de definir um valor mínimo para atuações ao vivo seria um contributo essencial para a profissionalização dos músicos.

Uma vez disse uma coisa na brincadeira numa conversa de café que depois decidi levar a um extremo especulativo. Eu disse que nós músicos devíamos fazer um sindicato. Mas não é um sindicato muito trabalhoso, com quotas. Nada disso. O nosso sindicato seria apenas um site. Esse site teria um URL que seria www.naotocopormenosdequinhentoseuros.com e depois púnhamos uma lista de bandas. Quem quer fazer parte? Isso sim seria a verdadeira manifestação deste espírito democrático de que se fala. O que interessa desta democratização não é que todos possam estar ao barulho. É que todos tenham a mesma oportunidade de se mostrar perante o público. Ou seja, se houvesse uma espécie de pacto entre músicos para não desbaratar a oferta que têm, é evidente que havia alguns que não iam conseguir vender, porque a realidade ia achar que o produto não vale isso. Seria um preço a pagar. Para outros seria a forma de viabilizar um percurso sério, que obviamente é muito mais difícil se tiveres à tua volta mil outros projetos a tocar de borla.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

É, pois, partindo deste diversificado conjunto de estratégias que os entrevistados gerem quotidianamente as suas carreias, mas também a incerteza a elas associada. Esta é uma outra aprendizagem que é feita à medida que as carreias se constroem. Com o passar do tempo e com o avançar da carreira, vão aprendendo a gerir as intermitências a ela associadas, adaptando os seus ritmos de trabalho e modos de vida e diminuindo os estados de ansiedade provocados pela incerteza. Ao mesmo tempo, formas de auto-validação podem também ser importantes aliadas nesta tarefa. Ou seja, um olhar retrospectivo para o percurso feito até então, para o que já se alcançou, para as dificuldades outrora sentidas, mas ultrapassadas é uma forma de motivação e, igualmente, um fator gerador de segurança e de confiança nas suas capacidades para lidar com os desafios colocados pela situação atual.

Há alturas em que não tenho tempo para nada e depois há outros momentos em que tenho e em que a carga de trabalho é menor e o rendimento também. Com o tempo e com a experiência comesças a incorporar estes ciclos. Primeiro comesças a deixar de sentir ansiedade que eles podem causar, porque comesças a perceber que há um flow natural e vais lidando com os ciclos da melhor forma, desde logo adaptando a forma como fazes as coisas a esses ciclos. (...) Portanto, tens de viver necessariamente com essa precariedade e, com o tempo, eu pelo menos habituei-me e vivo bem com isso. Não é uma coisa em relação à qual eu faça muito drama.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Depois também lidas com a incerteza um bocado olhando para o passado. Na primeira vez que organizei um evento estava em pânico, a achar que havia algo de que não me estava a lembrar e que ia correr mal. Depois encontrei uma frase do Neil Armstrong que é as cenas parecem sempre impossíveis até depois. Depois a cena aconteceu e foi wow. Quando organizei a segunda vez fiquei bué nervoso à mesma. Isto acontece-te dez vezes e tu comesças a pensar se calhar é um bocado como da outra vez: estava todo nervoso e correu bem. Olhares para o teu "património" é uma cena que te dá muita segurança, dá-te alento. É validares-te a ti próprio.

Rúben, 27 anos, licenciatura, promotor, agente, responsável por editora e músico, Lisboa.

No mesmo sentido, a perseverança, resiliência, determinação, paciência, dedicação e amor à música, mas também a disponibilidade para correr riscos são tidos como sendo essenciais para contornar a incerteza que sabem estar associada às suas carreias. Só assim se torna possível ultrapassar os sacrifícios financeiros e a instabilidade subjacentes a uma tal opção, bem como as

exigências de investimento que uma carreira na música pressupõe. Tais discursos remetem-nos para o conceito de *illusio*, proposto por Bourdieu (1996). Segundo o autor, as lutas pela definição do modo de produção cultural legítimo contribuem para a reprodução contínua da crença no jogo, do interesse pelo jogo e das apostas ou investimentos feitos. Pela forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, cada campo concebe a sua forma específica de *illusio*, que “retira os agentes da indiferença”, fazendo-os acreditar que vale a pena jogar o jogo. No caso dos atores sociais em análise, eles sabem que uma das “regras do jogo” é precisamente a incerteza, que aceitam e com a qual aprendem a lidar, acreditando que vale a pena continuar a apostar nas suas carreiras na música, até porque delas retiram prazer. Sobretudo numa geração de músicos mais jovens, e como já referimos, há a percepção de que esta opção implica, igualmente, “viver sem grandes luxos”, ou seja, pagando as contas, mas vivendo em condições que classificam como modestas. Como defende Sinigaglia (2017), trata-se de reduzir e ajustar as expectativas com que se parte para o “jogo”. Ao mesmo tempo, e de certa forma, também nos aproximamos aqui da visão da arte pela arte que caracteriza o campo de produção cultural restrita (Bourdieu, 1993, 1996): opta-se por se fazer aquilo de que se gosta, independentemente do escasso retorno financeiro. Podemos, igualmente, convocar a perspetiva de Menger (1999, 2006, 2014) sobre a compensação da fragilidade dos ganhos económicos por recompensas simbólicas e não monetárias, como o reconhecimento no meio.

Tens de aceitar e de aprender a viver com isso. E demora algum tempo. É, se calhar, a coisa mais próxima da fé que eu tenho! É aquela coisa do "Isto vai resolver-se!" e tem-se resolvido, daí alimentar esta questão quase de fé.

Diogo, 40 anos, licenciatura, músico, produtor, promotor e responsável por editora, Barreiro.

Não há fórmulas para nada! É um risco muito grande. Como é que tu geres isto? Há um entusiasmo grande. Há um grande prazer que tu sentes em estar a criar algo teu e em chegar às pessoas, das pessoas gostarem e virem ter contigo e dizer isso. Isso faz a diferença!

Luís, 44 anos, licenciatura, músico, Porto.

Não obstante a aceitação de que a incerteza faz parte de uma carreira na música e da definição de estratégias para com ela lidar, 39% dos entrevistados dá conta da dimensão negativa de que esta se reveste e do seu impacto nos seus quotidianos e nos seus projetos de vida. Para além de um generalizado medo do futuro, reforçado por uma grande dose de imprevisibilidade que escapa ao seu controlo, referem dificuldades em lidar com as expectativas da família (por exemplo ao nível do tempo

e da atenção despendidos) e a necessidade de adiar alguns projetos pessoais, nomeadamente ter filhos, tema que surge apenas nos discursos de entrevistadas do sexo feminino.

Paralelamente, a incerteza é vista por alguns entrevistados como um fator limitador do potencial do artista e da sua criatividade, desde logo porque muitas vezes pressupõe menos concentração e menos tempo disponível para dedicar à atividade musical. Indo ao encontro dos resultados de várias pesquisas sobre as condições de trabalho em atividades artísticas e criativas (Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; McRobbie, 2004), os nossos entrevistados reportam também a instabilidade emocional, referindo sentimentos de ansiedade, angústia, *stress*, frustração e até mesmo estados semidepressivos em resultado da incerteza que caracteriza as suas carreias. Nas suas palavras estas são uma “constante catadupa de emoções”, uma “luta interna quotidiana”, na medida em que há vários momentos de dúvida, nos quais é colocada em causa a aposta em determinadas estratégias, como por exemplo a internacionalização, ou até mesmo a continuação da carreira.

A pressão de não saberes se tens dá-te para entrares em estados semidepressivos que, porventura e na melhor das hipóteses, te dão material de escrita.

Gustavo, 32 anos, frequência universitária, músico, produtor e técnico de som, Lisboa.

Posso dizer que a música é uma área super frustrante que, do ponto de vista psicológico, te afeta bastante. Porque tu estás constantemente a construir ilusões e a apanhar desilusões de uma forma muito fria. As coisas estão prestes a acontecer e depois não acontecem. Tu tens de saber lidar com isso, não criar ilusões. Há uma ansiedade enorme. Por isso é que houve uma altura em que desisti da parte internacional e desisti de ambicionar algo mais do que tenho aqui a nível nacional, porque estava a deprimir bastante. Era um estado de ansiedade muito grande.

Luís, 44 anos, licenciatura, músico, Porto.

Eu sofro muitas vezes com isso! Sou uma pessoa extremamente sensível e emotiva e facilmente vou abaixo, facilmente sinto que não sei se estou a seguir o caminho certo. Mas acho que essas dúvidas são recorrentes e são comuns. E acho normal, porque nós nunca sabemos como é que as coisas vão resultar. Não sabemos se vamos conseguir compor, não sabemos se vamos conseguir editar alguma coisa que as pessoas gostem, não sabemos se as pessoas vão querer ir ver os concertos. Há sempre essa dúvida. Há sempre essa instabilidade.

Tânia, 31 anos, frequência universitária, música, professora de dança e atriz, Porto.

Porém, na opinião dos atores sociais aqui em análise e de uma forma geral, prevalece um desconhecimento sobre as reais condições de vida e de trabalho dos músicos. Há ainda uma visão romântica da música e uma visão idealizada do que é ser músico e ter uma banda. Por sua vez, este desconhecimento acaba por ser reforçado pelos próprios músicos, na medida em que, por norma, a temática das suas condições de vida e de trabalho e dos seus rendimentos é algo sobre o qual tendem evitar falar. Na verdade, esta ausência de conhecimento reforça a importância de estudos que, como este, pretendam dar conta das condições de trabalho dos diversos profissionais do setor artístico e cultural de modo a contribuir para a definição de políticas que vão ao encontro das suas necessidades e das especificidades das suas formas de trabalho.

Não obstante a instabilidade e os aspetos mais negativos associados às carreiras na música, e ilustrando a aceitação das regras deste “jogo”, ainda que incertas, quando questionados acerca dos seus projetos futuros, a continuidade do percurso na música assume-se como uma certeza para todos, ainda que possa concretizar-se de diferentes formas: na manutenção dos projetos que atualmente têm em mãos (86%), na criação de novos projetos em grupo (11%) ou a solo (16%), no alargamento das suas áreas e formas de atuação na esfera musical (16%), na aposta na internacionalização (9%), ou na criação de um espaço com diferentes valências musicais – estúdios de gravação, salas de ensaio, salas de espetáculo, espaços de trabalho e apartamentos para artistas que vêm de fora (9%)³⁷.

Da mesma forma e de um modo geral, a avaliação que fazem das suas carreiras é francamente positiva. Esta é a perspetiva de 78% dos entrevistados, que demonstra orgulho e satisfação por cada objetivo atingido, destacando a quantidade, diversidade e qualidade dos projetos em que estão ou estiveram envolvidos, a presença em festivais de renome, a boa receção por parte da crítica ou a validação externa do seu trabalho. Para aqueles que conseguem viver exclusivamente da música, a possibilidade de garantir a sustentabilidade económica desta opção é em si mesma um indicador de uma avaliação positiva. Paralelamente, aqueles que conciliam a música com outra profissão argumentam que o facto de o conseguirem fazer, apesar de todas as dificuldades inerentes, pressupõe também uma avaliação positiva do seu percurso.

Esta perspetiva positiva em relação aos seus percursos musicais não deixa, contudo, de ser acompanhada pelo reconhecimento de que estes implicaram muito trabalho, muitas horas de estudo, sacrifício e dedicação, em alguns casos, sem o apoio ou a aceitação da família, que até aos primeiros resultados, muitas vezes, duvidava desta opção profissional. Assim, 14% dos entrevistados avalia a sua carreira de modo positivo, mas associando-a à perseverança, a um árduo trabalho e à procura de formas de sobrevivência no meio musical. De igual modo, 24% dos entrevistados vê as suas carreiras

³⁷ Ressalve-se que as possibilidades de resposta aqui referidas não são mutuamente exclusivas, pelo que a soma das suas percentagens ultrapassa os 100%.

na música como um *work in progress*, dando conta de um ímpeto para uma melhoria constante daquilo que fazem, procurando “fazer mais e melhor”, não se limitando a estilos ou sonoridades, nem a instrumentos. Um olhar mais crítico em relação ao seu percurso na música surge no discurso de 30% dos entrevistados³⁸. Mais concretamente são aqui feitas referências a períodos de interregno e a momentos conturbados na carreira. Ao mesmo tempo, há entrevistados que avaliam o seu percurso com alguma frustração advinda da impossibilidade de garantir a sustentabilidade económica dos seus projetos musicais. Aliás, sobre este aspeto é interessante realçar que, sobretudo nos discursos dos entrevistados mais velhos e, por isso, com um mais longo percurso na música, se evidencia uma certa desilusão relativamente às possibilidades de profissionalização na música existentes atualmente. Ou seja, perante as inovações tecnológicas e as oportunidades geradas pela Internet e pela digitalização da música, que mais à frente abordaremos, no seu entender seria expectável a possibilidade de desenvolver uma carreira na música com melhores condições de trabalho, e nomeadamente sem a necessidade de a conciliar com outras profissões. Se, por um lado, reconhecem que hoje há mais recursos e oportunidades, sendo mais fácil fazer e divulgar música, por outro, realçam que tal não significa necessariamente que seja mais fácil assegurar a viabilidade de uma carreira na música. Em termos objetivos, as condições instrumentais para a criação e partilha de música existem, e nos últimos anos conheceram uma inegável melhoria. Todavia, de um modo geral, esta evolução infraestrutural falha ainda na sua tradução em trajetórias profissionais sustentáveis.

3.4. Haverá um segundo som? Género e carreiras musicais

“Funciona exatamente como a famosa distinção entre arte e ofício: Arte, rebeldia e levar algo para lá dos seus limites, são coisas de homem; o ofício, o controlo e a elegância são coisas de mulher. Culturalmente, não se permite às mulheres serem tão livres como gostariam, porque é assustador. Ou são afastadas, ou catalogadas de loucas. As vocalistas femininas que ultrapassam demasiado, ou com demasiada força, as barreiras impostas, não costumam durar muito tempo. (...) No final de contas, espera-se que as mulheres sustentem o mundo, não que o destruam.” (Gordon, 2016: 147)

Identificadas aquelas que são as principais estratégias mobilizadas por um conjunto de protagonistas da cena musical independente das duas áreas metropolitanas, detemo-nos aqui para uma breve reflexão sobre as questões de género e a sua presença no mundo da música, sobretudo no que respeita

³⁸ Ressalve-se que as possibilidades de resposta aqui referidas não são mutuamente exclusivas, pelo que a soma das suas percentagens ultrapassa os 100%.

à construção de carreiras, partindo de diferenças reveladas pelos nossos dados e das representações dos nossos entrevistados sobre esta temática.

Nas últimas décadas, ainda que a um ritmo lento, as questões de género têm merecido um crescente interesse no âmbito da investigação sobre cenas musicais e, de forma mais abrangente, sobre os diferentes mundos artísticos e criativos. Se recuarmos às décadas de 1970 e 1980, período de grande produção teórica no âmbito dos estudos culturais e subculturais, deparamo-nos com uma quase completa ausência da temática. Como defende McRobbie, os estudos desenvolvidos pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) pautavam-se por fortes enviesamentos. Neles as mulheres apareciam reproduzindo papéis sexualizados: ou eram namoradas ou simples conquistas sexuais. No seu entender, o foco no espaço público e na visibilidade tornaram as discussões sobre as subculturas musicais numa discussão sobre as subculturas musicais dos jovens do sexo masculino. Para McRobbie, esta ênfase dos investigadores em subculturas masculinas, a sua identificação com atitudes misóginas dos seus informantes e a reprodução de valores patriarcais nas investigações revelava não só problemas metodológicos das mesmas, mas também a opção dos investigadores não abordarem a temática da relação entre género e subculturas (McRobbie, 1980; McRobbie & Garber, 1997).

Em anos mais recentes, várias investigações têm retomado o tema da invisibilidade das mulheres nas narrativas científicas e mediáticas construídas sobre diversas cenas musicais (*rock, punk, grunge, hip hop/rap*), em diferentes contextos geográficos, temporais, políticos e socioeconómicos (Feldman-Barrett, 2014; Griffin, 2012; Guerra & Oliveira, 2019; Reddington, 2012; Simões, 2018; Strong, 2011). De um modo geral mostram de que formas a diferenciação de género que caracteriza outros campos da sociedade se manifestou e/ou manifesta em diferentes cenas musicais, realçando mesmo a existência de um paradoxo entre, por um lado, o potencial de contestação, mudança social, tolerância e inclusão associado a estas manifestações culturais e, por outro, a forma como reproduzem normas, valores e uma lógica de distribuição de papéis entre homens e mulheres de carácter patriarcal. Como salienta Leonard (2017), estes processos de invisibilização acabam por ser facilitados pelo facto de a indústria da música continuar a ser dominada por homens, o que atua como um mecanismo de *gatekeeping*.

Paralelamente, nos últimos anos, tem-se desenvolvido uma linha de pesquisa complementar que aborda as dificuldades vivenciadas pelas mulheres na construção das suas carreiras na música, apontando igualmente processos e fatores sociais que ajudam a compreender tais dificuldades e dando também exemplos de recursos e estratégias mobilizados pelas mulheres para as contornar.

A hegemonia masculina e, por conseguinte, a sub-representação feminina prevalecem como um traço definidor de várias cenas musicais, como a do *jazz* (Buscatto, 2007a, 2018); a da música clássica (Conde, 2003; Coulangeon, Ravet, & Roharik, 2005; McAndrew & Everett, 2014; Ravet, 2003); a da *popular music* (Perrenoud & Bataille, 2018b; Whiteley, 1997), a do *rock* e suas diferentes variantes

(Guerra, 2015; Leonard, 2017; Schippers, 2002), nomeadamente o *indie* (O'Sullivan, 2018); a do *punk* (Abreu *et. al.*, 2017; Griffin, 2012; Guerra & Oliveira, 2019; Reddington, 2012); a do *grunge* (Strong, 2011); a da música eletrónica (Gavanas & Reitsamer, 2016; Reitsamer, 2011); a do *metal* (Hill, 2016; Schaap & Berkers, 2014); ou mesmo a cena associada ao *breakdance* (Gunn, 2016). Por sua vez, este facto tem associado um conjunto de dificuldades sentidas pelas mulheres na construção e manutenção das suas carreiras na música (Smith *et al.*, 2019; Vecco *et al.*, 2019).

Sendo a música um meio onde as redes de relações informais assumem especial importância, nomeadamente no acesso a oportunidades de emprego, uma primeira dificuldade com que as mulheres se deparam tem que ver com a integração nas redes relacionais nas quais as diferentes cenas musicais se consubstanciam e através das quais se consolidam (Buscatto, 2018; Smith *et al.*, 2019; Vecco *et al.*, 2019). A este respeito, Leonard (2016) fala da existência de uma cultura masculina (*boys club*, no original), que dificulta às mulheres o acesso à informação e às redes de relações, essenciais para estar a par do que se passa na cena e para aceder a possíveis oportunidades de trabalho. Por outras palavras, a existência de redes profissionais dominadas por homens atua como uma barreira à construção de carreiras por parte das mulheres, sobretudo em contextos onde certos tipos de comportamentos masculinos ou sexistas são a norma.

Focando-se na cena *indie* e de música de dança de Dublin, O'Sullivan (2018) defende que ao longo de 17 anos a posição marginalizada das mulheres pouco mudou, enfatizando as dificuldades por elas sentidas, nomeadamente para entrarem na cena. Gavanas e Reitsamer (2016) demonstram as dificuldades em garantir posições legítimas na cena musical sentidas por DJs femininas ainda desconhecidas. Perante este cenário, as autoras realçam que uma das estratégias encontradas pelas DJs de forma a contornar a sua exclusão das redes dominadas por homens foi precisamente começar elas próprias a organizar eventos com regularidade, convidando outros DJs e assim criando as suas próprias redes e conquistando o reconhecimento dos públicos e dos pares.

Comparando as redes relacionais de compositoras e de compositores britânicos do século XX, McAndrew e Everett (2014) concluem que, ainda que não haja diferenças significativas em termos do sucesso simbólico, os compositores do sexo masculino tendem a ser mais bem-sucedidos do ponto de vista comercial, do que as compositoras do sexo feminino. Para tal contribuem as diferentes configurações das suas redes. Enquanto as redes em que estão inseridos os compositores se pautam pela homofilia, relacionando-se estes preferencialmente com atores sociais do mesmo sexo, as redes em que se inserem as compositoras caracterizam-se pela heterofilia. Além disso, os compositores masculinos têm um maior número de ligações e são mais propensos a relacionar-se com outros compositores, sendo por isso mais capazes de agir como intermediários, controlando os fluxos de informação. Ou seja, os compositores têm várias oportunidades para estabelecer ligações com outros compositores do sexo masculino com acesso a recursos, enquanto as compositoras têm de se

relacionar com os compositores masculinos para conseguir o mesmo acesso a recursos e informação - um exemplo de heterofilia induzida – vivenciando, por isso, mais dificuldades em termos do acesso à informação e a oportunidades de cooperação.

Partindo de um trabalho junto de músicos ativos numa variedade de contextos musicais, desde a música experimental e contemporânea até à música clássica, Julia Eckhardt e Leen De Graeve (2017) salientam a importância do *networking* na área da música como forma de encontrar empregos. A sua investigação revela também uma preferência pelo trabalho em redes de atores do mesmo sexo (preferindo os homens trabalhar com homens e as mulheres com mulheres) e que a maioria dos empregos são encontrados através de redes informais. Assim, constata-se uma grande influência destas redes no equilíbrio de género na música.

Um segundo tipo de dificuldade identificada por vários estudos e relatórios está relacionado com um conjunto de estereótipos de género associados a concepções sobre supostas características das mulheres, seus interesses, suas capacidades e competências e papéis que lhe são atribuídos pela sociedade. Muitas vezes, estes traduzem-se na ideia de que as mulheres não possuem as competências e os conhecimentos necessários para a execução de determinadas tarefas e para o assumir de certas responsabilidades, nomeadamente as que envolvem uma componente mais técnica e tecnológica (Buscatto, 2018; Eckhardt & Graeve, 2017; Leonard, 2016; Perrenoud & Bataille, 2018b; Reddington, 2012; Smith *et al.*, 2019; Strong & Raine, 2018; Vecco *et al.*, 2019). Essa foi aliás uma das principais barreiras identificadas por Gavanis e Reitsamer (2016) no caso das mulheres que ambicionavam fazer carreira como DJs ou produtoras de música eletrónica. As autoras afirmam que um dos mecanismos de *gatekeeping* nesta cena musical é a associação estabelecida entre tecnologia e masculinidade. Na literatura sobre música eletrónica, homens e máquinas são apresentados como fundamentais para o desenvolvimento da cena, enquanto as DJs e produtoras de música tendem a ser ignoradas. Como as mulheres não são vistas como a figura normativa de autoridade, as capacidades das DJs e produtoras femininas são vistas com desconfiança, duvidando-se das suas competências. Schippers (2002) identifica um cenário semelhante, discutindo como as mulheres no contexto do *hard rock* alternativo tiveram que negociar e contornar tanto um ideal masculino sobre a identidade do *rock*, como os estereótipos negativos de feminilidade. Tais negociações assumiram-se como desafios para as mulheres, tornando as suas carreiras profissionais difíceis e levando mesmo a que algumas desistissem. Na cena *metal*, Schaap e Berkers (2014) dão conta de que as mulheres são submetidas a avaliações preconceituosas assentes na variável género. São alvo do olhar masculino, romântico e/ou erótico, sendo diferentemente avaliadas quanto às suas competências técnicas.

Os discursos das nossas entrevistadas revelam também a vivência de dificuldades acrescidas no âmbito da construção de carreiras na cena independente portuguesa, por serem mulheres. Para além de terem de lidar com a objetificação e sexualização da sua presença e da sua performance no meio

da música, afirmam ser avaliadas de forma diferente quando comparadas com os seus colegas do sexo masculino, no sentido em que as suas capacidades técnicas são mais postas em causa do que no caso dos homens. Aliás, referem situações em que acabam por ser substituídas por homens, quer na formação de uma banda, quer no alinhamento de uma noite de concertos, reconhecendo a prevalência de um paradigma ou de uma mentalidade machista no campo musical.

Há um hipercriticismo de bandas e de mulheres músicas, sem dúvida! São julgadas de uma maneira que os homens não são: se sabem fazer isto, se sabem fazer aquilo, se sabem tocar guitarra, se sabem cantar, mais a objetificação física.

Natália, 29 anos, licenciatura, jornalista, Porto.

Houve uma vez que eu tinha um concerto marcado num fim-de-semana e foi desmarcado porque no fim-de-semana anterior tinham tido uma mulher. Depois fui ver e era um homem, um cantautor. Ainda tens uma mentalidade machista aqui. Eu sinto que às vezes as mulheres se escondem atrás dos homens porque eles já sabem o que funciona e, por isso, acabam por não fazer nada.

Dalila, 27 anos, frequência universitária, música e fotógrafa, Porto.

O facto de ser rapariga era sempre muito giro e convidativo para ter numa banda, mas depois nunca acontecia nada. Ou porque era substituída por um rapaz, ou porque o projeto não ia para a frente. (...) Eles precisavam de uma baixista e era para ter sido eu. Estava tudo muito entusiasmado, mas por ter uma miúda numa banda. Mas esse entusiasmo é tão bom, como mau: está no sítio errado. Como era uma miúda, quando chegou à hora tiveram medo, não se sentiram confortáveis, embora soubessem que eu tocava bem. E puseram outro gajo.

Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

Ao mesmo tempo, uma das nossas entrevistadas, com um percurso na música já relativamente longo, refere que o início da sua carreira foi bastante difícil, na medida em que implicou um processo de insistência, resiliência e de luta pela aceitação da sua opção por parte dos pais. Na verdade, o seu discurso remete-nos para uma visão daqueles que são os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres na sociedade portuguesa, resultantes da socialização familiar e escolar: os de mãe, namorada e mulher. Se os homens são convidados a afirmar-se e a liderar no espaço público, o domínio de liderança das mulheres é o espaço privado, a casa, as crianças, a esfera doméstica. Denotando ainda a influência da matriz católica romana, esta perspetiva em relação às áreas de atuação e as expectativas quanto aos papéis a desempenhar pelas mulheres na sociedade ajudam a explicar o facto

de estas permanecerem sub-representadas no meio da música, também a nível nacional, bem como as avaliações negativas da sua participação em diferentes cenas musicais, como aliás confirmam trabalhos anteriores sobre o *rock* alternativo e o *punk* em Portugal (Abreu *et. al*, 2017; Guerra, 2010, 2015; Guerra & Oliveira, 2019)³⁹.

A coisa não foi nada fácil com os meus pais. Foi mesmo muito difícil ir ensaiar. A minha mãe não gostava. Ainda por cima era só com rapazes. Eu vestia uma roupa qualquer e a minha mãe dizia "Vais com essa roupa porquê? Vais para lá rebolar no chão?". Ou seja, a minha realidade e a dos meus pais eram muito diferentes. A minha mãe não gostava nada da ideia. (...) E nunca fui apoiada. Era uma coisa de diversão para a família. Não era uma coisa séria. Aliás, muitos entraves me colocaram. Foi bastante horrível! Ainda por cima era rapariga. Achavam que eu ia rebolar para aí, meter-me com não sei quantos gajos numa garagem e fazer sei lá bem o quê. Essa parte não foi nada fácil. Foi mesmo de insistência, insistência, continuar até começar a ter concertos. Insistir mesmo, porque aquilo faz sentido para ti, por mais que tenhas discussões com os teus pais todos os dias, que te levam às lágrimas todos os dias, que seja uma luta. Foi um percurso, no início, um bocadinho difícil.

Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

Uma terceira dificuldade, iminentemente relacionada com a sub-representação feminina no mundo da música e com as dúvidas quanto às capacidades e competências das mulheres traduz-se numa segregação horizontal e vertical, que as relega para posições menos favoráveis no que diz respeito às condições de emprego e rendimentos. No caso da primeira reportamo-nos ao facto de as mulheres receberem menos do que os seus colegas do sexo masculino, mesmo quando são igualmente qualificadas, vivenciando por isso possibilidades de profissionalização diferenciadas. No caso da segunda referimo-nos ao facto de as mulheres continuarem a ser uma minoria nos cargos de liderança, tomada de decisão e de maior prestígio e responsabilidade, portanto, nas posições que conferem mais poder no campo musical. É frequente haver uma maior presença de mulheres nas tarefas relacionadas com o *marketing*, relações públicas ou vendas, enquanto os homens trabalham tipicamente em empregos técnicos ou criativos de prestígio, tais como A&R, *managers* ou produtores (Hesmondhalgh & Baker, 2015; Leonard, 2016; Vecco *et al.*, 2019).

³⁹ Na senda do argumento apresentado e dos resultados das investigações referidas sobre o caso português, realce-se que a referida sub-representação não parece tratar-se de uma especificidade de determinados géneros musicais, assumindo antes contornos transversais, precisamente porque alicerçada na questão cultural aqui levantada e na socialização familiar.

Mais uma vez deparamo-nos com uma barreira que está presente em diversas áreas musicais e em diferentes contextos geográficos. Buscatto (2007a, 2007b) comprova-o no caso do *jazz*. Ravet (Coulangeon, Ravet & Roharik, 2005; Ravet, 2003) chega às mesmas conclusões no caso da música clássica, salientando que as carreiras das mulheres se tornam mais vulneráveis com o passar do tempo, acentuando-se as diferenças de género em termos da "esperança de vida profissional". Na sua investigação etnográfica e longitudinal na cena *indie* e na cena de música de dança, O'Sullivan (2018) afirma que as mulheres continuam a desempenhar papéis que lhes oferecem muito pouco em termos de recompensas monetárias ou de capital cultural e simbólico, estando afastadas dos cargos mais proeminentes da indústria da música na Irlanda. No caso da música eletrónica, Gavanoas e Reitsamer (2016) concluem que, embora num contexto neoliberal as dificuldades para a construção de uma carreira na música se generalizem a homens e mulheres, estas vivenciam condições mais precárias, sofrendo com a segregação por género. Na cena *punk* o cenário repete-se, estando as mulheres afastadas de papéis de liderança. Em termos mais objetivos tal traduz-se, por exemplo, no reduzido número de mulheres em bandas ou na organização de concertos. Em termos simbólicos, mas não por isso menos importante, significa também que as mulheres estão afastadas das posições que determinam os discursos e as narrativas construídas sobre a cena *punk*. Por estas razões, para elas o *punk* é vivido, simultaneamente, como um espaço de liberdade, mas também de conservadorismo, exclusão e resistência (Griffin, 2012; Guerra & Oliveira, 2019).

Também os nossos dados parecem, de alguma forma, confirmar esta ideia de que as mulheres tendem a assumir papéis menos relevantes e com menos poder na cena musical. Se atendermos às estratégias mobilizadas pelos entrevistados para a construção e gestão das suas carreiras (cfr. quadro 3.3), verificamos que no caso das mulheres se evidencia uma maior referência ao segundo conjunto de estratégias, ou seja, àquelas que estão relacionadas com a necessidade de planeamento, de definição de objetivos, estratégias e metodologias para os alcançar, bem como as que aludem à importância do *networking* e da inserção em redes e ainda o recurso aos direitos de autor e aos direitos conexos.

Quadro 3.3. Estratégias referidas consoante o sexo dos entrevistados

Estratégias	% de Respostas dos Entrevistados do sexo Masculino (N=56)	% de Respostas das Entrevistadas do sexo Feminino (N=15)
Vários papéis na esfera musical	84	73
<i>Day job</i>	84	80
Vários projetos musicais	57	40
Tocar, compor e escrever para outros; compor bandas sonoras	36	33
Redes e <i>networking</i>	27	27
Metodologia e planeamento	41	53
Direitos de autor e conexos	16	27

Quadro 3.3. Estratégias referidas consoante o sexo dos entrevistados (cont.)

Estratégias	% de Respostas dos Entrevistados do sexo Masculino (N=56)	% de Respostas das Entrevistadas do sexo Feminino (N=15)
Candidaturas a apoios/financiamento	7	0
Circuito de concertos	36	40
Atividade contínua	18	27
Edições regulares (<i>singles</i> , álbuns, videoclipes)	18	13
Projeto a solo/de pequena dimensão	7	13
Poupar	7	13
Suporte familiar	21	7
Inscrição em cooperativa	7	0

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Notam-se, igualmente, diferenças entre homens e mulheres no que às estratégias que implicam uma lógica de poupança e de redução da dimensão dos projetos musicais, com uma maior referência às mesmas por parte das mulheres, o mesmo acontecendo relativamente à ideia da necessidade de manter uma atividade contínua. Já no caso dos homens prevalecem as estratégias que seguem uma lógica de multiplicação e desdobramento, notando-se maiores diferenças entre homens e mulheres ao nível do envolvimento em diferentes projetos musicais e do desempenho de papéis variados na cena musical, mais referidos pelos homens. Tal contribui para o reforço de um posicionamento privilegiado no campo, na medida em que estas estratégias não só permitem o estabelecimento e o estreitar de contactos com um mais vasto e diversificado conjunto de atores sociais do meio, como contribuem para a acumulação de vários tipos de capitais e reputação, legitimando assim a sua posição dominante. Os excertos apresentados de seguida dão conta, por um lado, dos estereótipos de género ainda presentes na cena de música independente portuguesa e, por outro, da sub-representação feminina no meio musical em geral e, em particular, nos papéis de produção e de intermediação ou *gatekeeping*, como é o caso da programação e promoção de concertos e festivais ou do jornalismo/crítica.

Aqui eu não vejo mulheres a organizar concertos, por exemplo. Quem organiza os nossos concertos em Amesterdão é sempre uma mulher e é ela que trata de tudo. Acho que ainda temos de ultrapassar algumas barreiras mentais. Não é assim tão difícil organizar concertos. Eu gostava de ver mais pessoas a organizar, e não só mulheres. Quando tens contacto com outras realidades, quebras alguns preconceitos que tens, por exemplo de género. Eu tinha-os, porque cá eu não me estou a lembrar de nenhuma pessoa que organize concertos e que seja mulher e que o faça em nome individual. É completamente um mundo de homens! Vais a um festival e não tens uma mulher no backstage, o gajo que está no som

é um homem... As mulheres estão no público. Não há mulheres a trabalhar. Quem nos fez o som em Zagreb foi uma mulher. Em Lisboa vê-se mais técnicos de som que são mulheres. No Porto não vê-se. Nesse sentido, o Porto ainda é uma cidade bué machista: "Isto não é um mundo para gajas. Aqui só entram rapazes." Organizadores, promotores, técnicos de som, gajos que escrevem para blogues, fotógrafos é tudo gajos.

Leopoldo, 36 anos, licenciatura, músico e agente, Porto.

Continua a haver predominância de homens a tocar e a fazer esses trabalhos. Mesmo assim já há bué mulheres a tocar, mas menos do que homens. Então nesses trabalhos de programação e produção é um mundo bué dominado por homens. Há um desequilíbrio de poderes automaticamente.

Graça, 24 anos, licenciatura, música e artista plástica, Oeiras.

E não há produtoras femininas. As mulheres estão em falta na música. Há muito poucas mulheres a trabalhar na indústria da música. Não há em Portugal nenhum álbum feito por uma mulher, produzido e misturado. Até pode ser coproduzido. Um disco feito por uma mulher vai soar diferente, porque a visão de uma mulher é uma visão diferente. O mundo da música em Portugal é muito masculino.

Dalila, 27 anos, frequência universitária, música e fotógrafa, Porto.

Indo ao encontro do que referimos no segundo capítulo, uma outra barreira à construção de uma carreira na música que surge sobretudo no caso das mulheres são as dificuldades de conciliação entre a vida profissional e a vida familiar, especialmente quando existem filhos. A combinação das responsabilidades familiares com as longas e irregulares horas de trabalho, com o tempo necessário para dedicar à criação, produção, ao *networking*, e à promoção de uma carreira criativa gera dificuldades acrescidas às mulheres, na medida em que a nível social é expectável que sejam elas a dedicar mais tempo à assistência aos filhos (Buscatto, 2018; Perrenoud & Bataille, 2018b; Smith *et al.*, 2019; Vecco *et al.*, 2019).

Uma última dificuldade identificada prende-se com a objetificação e o assédio sexual de que se são alvo as mulheres (Smith *et al.*, 2019; Vecco *et al.*, 2019). Por um lado, a recente e generalizada sexualização da cultura contemporânea (McRobbie, 2009) manifesta-se, por exemplo, na ênfase na aparência das mulheres, em detrimento das suas capacidades musicais e do seu trabalho, e na forma como elas são, muitas vezes, representadas em revistas de música, cartazes e *flyers* (Gavanas &

Reitsamer, 2016)⁴⁰. Por outro lado, como Henneken e Bennett (2017) defendem, as características do setor cultural e criativo tornam-no um terreno fértil para o assédio sexual. Mais concretamente, as autoras identificam quatro principais fatores contextuais que facilitam o assédio sexual nestes meios: a competição pelo trabalho, a cultura organizacional, as relações de poder mediadas pelas questões de género (com as mulheres a ocupar posições com menos poder) e a importância das redes informais. Na sua opinião, e com base nos dados sobre a realidade holandesa, estas lógicas de funcionamento intrínsecas fazem com que o assédio sexual nestes meios seja considerado uma questão normalizada.

Em síntese, as dificuldades e os processos sociais que aqui elencamos tendem a acumular-se ao longo do tempo, transformando-se numa espécie de *desvantagens cumulativas* (Acker, 2009 in Buscatto, 2018) que as mulheres procuram contornar. Desse esforço depende a sua capacidade para construir e manter carreiras na música ou noutra qualquer mundo das artes. Neste sentido, Buscatto (2018) lista uma série de recursos a que, mais ou menos conscientemente, as mulheres recorrem. De um ponto de vista mais institucional, refere medidas que promovem a igualdade de acesso a escolas artísticas, mas também todo um leque de medidas públicas que podem passar pelo financiamento das atividades artísticas das mulheres ou pela promoção de espaços culturais mais recetivos aos trabalhos de artistas femininas. Do ponto de vista daqueles que são os recursos individuais e coletivos das artistas, inspirando-se em Goffman, a autora salienta a *inversão do estigma* (Goffman, 1963 in Buscatto, 2018: 31), procurando as mulheres utilizar em seu favor estereótipos de género, à partida, tidos como desfavoráveis – a sua sensibilidade, fragilidade e dimensão emocional. Outra alternativa passa por “masculinizar” a sua aparência, o seu comportamento ou as suas competências artísticas, no sentido de neutralizar tanto quanto possível as dificuldades que advêm do facto de serem mulheres. A autora fala ainda de ações coletivas promovidas pelas artistas como forma de gerarem elas próprias as condições necessárias para continuarem a criar e, ao mesmo tempo, construírem as suas redes e plataformas de divulgação do seu trabalho. É esse o caso retratado pelas DJs e produtoras da cena de música eletrónica (Gavanas & Reitsamer, 2016; Reitsamer, 2011, 2012), através da criação de redes de artistas femininas, que se revelam eficazes na introdução de *role models* femininos, na partilha de conhecimentos técnicos, no aumento dos convites para atuações de DJs, na receção de *feedback* sobre *djsets* ou na produção de músicas. Estas redes são, segundo as autoras, moldadas pelo uso da Internet para o estabelecimento de relações, para a produção cultural e, ao mesmo tempo, para o desenvolvimento de um ativismo político translocal. A Internet pode atuar como um espaço que permite às mulheres contornar a desigualdade de género com que se deparam *offline* (Schaap & Berkers, 2014).

⁴⁰ Na verdade, este aspeto pode ajudar a explicar uma maior presença de mulheres na música *pop*, de pendor mais comercial, alicerçada precisamente na sexualização da sua imagem enquanto *pop stars*, e que, não raras as vezes, alimenta críticas ao argumento da sub-representação feminina na indústria da música.

Acompanhando a tendência global (também manifestada no mundo da música⁴¹) de uma maior problematização acerca das desigualdades de género e da prevalência de construções heteronormativas de género e sexualidade, no cenário atual da cena musical independente em Portugal, os nossos entrevistados consideram começar a haver também uma maior consciencialização e preocupação com as questões de género, sobretudo por parte das gerações mais jovens. Como já demos conta, esta consciencialização está patente no reconhecimento da sub-representação feminina e da necessidade de mudança da atual configuração do meio musical português a esse nível. Assim, uma das nossas entrevistadas afirma que gostaria de alargar a sua atividade de produção dos seus projetos pessoais para os de outros artistas, contribuindo para colmatar a ausência de mulheres nesse papel e, ao mesmo tempo, servindo de exemplo e de inspiração a outras mulheres, incentivando-as a assumir diversos papéis no mundo da música. Paralelamente, esta consciencialização traduz-se na promoção da diminuição das diferenças entre homens e mulheres, por exemplo ao nível da composição de alinhamentos de festivais e da programação de salas de concertos, contribuindo para que a música seja vivenciada como um espaço de aceitação e de tolerância. O coletivo e promotora Maternidade, formado em 2014 em Lisboa, e um dos eventos que organiza - o festival Rama em Flor⁴² – são dois exemplos concretos, ao qual podemos acrescentar as DAMAS, um espaço de fruição musical noturna, em Lisboa. Em comum têm a preocupação de contrariar a secundarização das mulheres nos alinhamentos dos concertos, assim como o machismo e o paternalismo que consideram institucionalizados (Duarte, 2016a; Duarte & Lopes, 2016).

Acho que este contexto tem sido muito mais aberto nessas questões e preocupado com isso. Acho que faz parte da consciencialização e da educação destas gerações mais novas. Estão mais conscientes para isso. Se virem um cartaz só com homens a tocar, acham que há algo de errado ali.

Natália, 29 anos, licenciatura, jornalista, Porto.

Uma das coisas que eu queria ser era produtora musical, porque não há nenhuma produtora musical portuguesa. Esse é um dos meus projetos futuros. Conseguir ganhar dinheiro a ponto de poder montar um estúdio, no Porto, Lisboa, em qualquer lado. Eu quero

⁴¹ Considere-se, por exemplo, o manifesto lançado pelo festival Primavera Sound Barcelona, na edição de 2019 – *The New Normal* – assumindo-se como o primeiro grande festival a apresentar um alinhamento com igual número de artistas femininos e masculinos (cfr. vídeo promocional, disponível no canal de YouTube do festival: <https://www.youtube.com/watch?v=tolnCa60Lxc>).

⁴² O Rama em Flor é herdeiro do Ladyfest, um festival comunitário e feminista nascido em 2000 em Olympia (Washington). Porém, ganhou as suas próprias nuances, assumindo-se como um festival transdisciplinar, que reúne música, cinema, artes visuais, conversas e *workshops* sob uma perspetiva feminista, *queer* e de igualdade de género.

sair de Portugal, mas quero voltar e montar um estúdio. Gostava de ter discípulas mulheres, a criar comigo. Porque eu adoro criar com mulheres que sabem trabalhar em conjunto, que não tenham aquela cena da competição.

Dalila, 27 anos, frequência universitária, música e fotógrafa, Porto.

Por fim, importa referir que a preocupação com as questões de género se manifesta, igualmente, em alguns projetos musicais. Tal é o caso de Vaiapraia & as Rainha do Baile, banda que combina o *punk*, o *garage* e a *pop* para, entre outras, discutir temáticas *queer* (Duarte, 2016b). O mesmo acontece com Filipe Sambado, sobretudo através do álbum lançado em 2018 – *Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo*. Para além do cantautor ter optado por um estilo visual mais feminino ou andrógono, no álbum encontramos letras mais engajadas, que abordam temas como a subida dos preços das casas no centro de Lisboa ou que questionam os estereótipos de género e criticam a discriminação sexual, de género e racial, como os excertos das letras abaixo o demonstram.

Gosto de pintar as unhas / O que é que tens a dizer? / Gosto de dormir na cama / O que é que tens a dizer? / Gosto de andar descalço / O que é que tens a dizer? / Gosto de vestir saia, de pintar os lábios e a boca / Gosto que estejas calado / Quando não tens nada p'ra dizer / Parece que a liberdade tem um catálogo por escrever.

Indumentária, letra e música de Filipe Sambado.

Deixem-me lá não ser gay / Sou só muito vaidosa / Eu vou lascivo para ti / Mas eu estou só curiosa / E se eu parecer uma mulher? / O que é que isso quer dizer? / Visto sempre o que eu quiser / Dê lá por onde der / E se eu parecer uma mulher? / Eu nem pareço uma mulher / E o que é que isso quer dizer?

Deixem lá, letra e música de Filipe Sambado.



Figura 3.3: Concerto de Rodrigo Vaiapraia & as Rainhas do Baile, 26 de abril, 2018, Lux
 Fonte: Fotografia da autora.

3.5. *DIY or die?* Representações sobre o *ethos* e a *praxis* DIY

Estando a nossa abordagem das carreiras musicais assente no conceito DIY, importa aferir as formas de tradução deste *ethos* naquelas que são as práticas quotidianas destes atores sociais, bem como atender aos motivos que estão na base de tal presença (cfr. quadro 3.4).

Quadro 3.4: Práticas DIY e seus motivos

Formas de manifestação do <i>ethos</i> DIY	%
Composição, produção, edição, distribuição	72
Organização de eventos	48
Aprendizagem (tocar instrumento, desempenho de várias tarefas)	37
Entreajuda e divisão de tarefas	22
Motivos que conduzem a práticas DIY	%
Necessidade económica/escassez de recursos	31
Criar, programar, organizar, editar algo que não existe	26
Assumir o controlo do processo	15
Contributo para a cena local	13
Interesse em aprender a fazer	9
Orgulho (até onde consigo ir com os meus próprios meios)	9
Resistência aos circuitos e formas de fazer dominantes	4

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Nota: A soma das percentagens ultrapassa os 100%, porque os entrevistados referiram mais do que uma opção.

Quanto às primeiras, as formas de manifestação, dando conta da reprodução de um dos legados do *ethos* DIY associado ao movimento *punk* – o da desmistificação e democratização dos processos de gravação, produção e edição de música (Dale, 2008, 2010; Hein, 2012; Laing, 2015; Strachan, 2003, 2007) – a atitude DIY manifesta-se sobretudo na realização de atividades de composição, produção e distribuição de música. Tal implica, como temos vindo a afirmar, uma polivalência em termos dos papéis assumidos, hoje facilitada pelos avanços tecnológicos e pelas oportunidades geradas pela generalização do uso da Internet (Haynes & Marshall, 2018a; Kafai & Peppler, 2011; Oliver & Green, 2009) que, por sua vez, contribuem para que as formas de produção musical DIY sejam cada vez mais profissionalizadas e menos sinónimo de falta de qualidade. Nos discursos dos entrevistados está, então, em causa um ímpeto para a ação, sem depender de intermediários, que assim viabiliza a liberdade criativa e o assumir de um maior controlo sobre a música que se faz e o modo como se faz. Aliás, este controlo sobre todas ou várias fases do processo de produção musical surge relacionado, por um lado, com a ideia de se criar algo único, porque feito pelos próprios agentes sociais do princípio ao fim. Por outro lado, e conseqüentemente, surge também relacionado com a perceção de uma maior honestidade tanto daquilo que é produzido, como do processo de produção. Neste sentido, as práticas DIY surgem discursivamente associadas a figuras relacionadas com o *punk* e com a produção musical independente, como Ian MacKaye, membro dos Fugazi, banda de *punk* americana que editou toda a sua discografia através da editora independente Dischord Records, ou R. Stevie Moore, multi-instrumentista, cantor e compositor, tido como pioneiro da música *lo-fi*/DIY. Ao mesmo tempo, os entrevistados partilham a ideia de que hoje estas formas de fazer se mantêm e intensificam, sendo um elemento que caracteriza e distingue a esfera de produção musical independente.

Nós agora estamos a adotar este tipo de comportamentos cá, que nascem na América, nos anos 80, sobretudo com a cena hardcore, de Washington. Diria que o principal pensador, o Marx da música independente, será o Ian MacKaye dos Fugazi. Ele é que vem estabelecer esta forma de comportamento que, na altura, era de margem, ou seja, era uma questão puramente ideológica. Eles queriam ser assim. Agora é obrigatório se quiseres viver disto, se quiseres estar de uma forma idónea neste meio, tens de ser assim.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Depois tens o R. Stevie Moore, que é sempre o rei do DIY. Ele grava-se a si próprio. Descobriu que o podia fazer em cassette e não parava de fazer isso. (...) Acho que o R. Stevie Moore é um ícone do DIY, porque conseguia fazê-lo sem condições. Inventava as condições para si próprio. Ele trabalha tal como nós trabalhamos agora.

Gustavo, 32 anos, frequência universitária, músico, produtor e técnico de som, Lisboa.

Para quê estar a perder tempo, a entregar tempo e energia, a entregar aquilo que eu posso fazer a outra pessoa, que se calhar não vai compreender exatamente aquilo que eu quero? Mais vale fazer eu! E assim controlam a forma como são apresentados e todas as etapas necessárias à criação e divulgação musical. Acho que sim, acho que isso já está a acontecer. Nem acho que seja uma tendência. Acho que vai ser A forma de fazer as coisas nos próximos anos e cada vez mais.

Nuno, licenciatura, jornalista, Lisboa.

Uma segunda forma de manifestação da atitude DIY no modo como os nossos entrevistados gerem as suas carreiras, iminentemente relacionada com a anterior, é a organização de eventos (concertos, festivais, digressões nacionais e internacionais). Frequentemente, também a este nível prevalece a diversidade de tarefas desempenhadas: marcação dos eventos; produção dos materiais de divulgação, como por exemplo os cartazes; promoção dos eventos; venda dos bilhetes; venda de discos e de outros materiais durante os eventos; carregar, montar e desmontar instrumentos e equipamento de som; fotografar e documentar os eventos. À semelhança do que Reitsamer (2011) revela a propósito dos DJs de *techno* e de *drum'n'bass* de Viena, também no caso da cena de música independente em Portugal a organização de eventos assume especial importância para a criação e consolidação de densas redes de relações com diferentes intervenientes no meio musical, sendo identificada como uma estratégia relevante, nomeadamente no início da carreira e como forma de inserção na cena musical. Para cerca de metade dos entrevistados (44%), este modo de ação é, igualmente, essencial em termos daquelas que são as suas estratégias de internacionalização, destacando a este nível a identificação dos locais e dos promotores com que desejam trabalhar, a construção de redes de contactos e de comunicação, a criação de oportunidades de programar salas de concertos internacionais ou de criar redes de festivais, tendo a possibilidade de levar artistas nacionais a eventos no estrangeiro. Apesar de reconhecerem a importância do agenciamento internacional, ou seja, ter um agente em cada território no qual pretendem apostar, este conjunto de entrevistados enfatiza o protagonismo das bandas e dos artistas no desempenho destas tarefas, em muitos casos distanciando-se da atuação da recente plataforma de apoio à internacionalização da música portuguesa, Why Portugal⁴³.

⁴³ A Why Portugal (<https://whyportugal.org>) é uma plataforma que agrega várias associações profissionais (de editoras, festivais, *managers*), como a Associação de Músicos Artistas e Editoras Independentes (AMAEI), que estão em ligação com redes internacionais. A sua área de atuação passa pela definição de uma estratégia de internacionalização concertada, envolvendo os diversos agentes da música em Portugal. Os seus principais objetivos passam por potenciar, interligar e comunicar para o exterior o que é feito em termos musicais em Portugal. Por estas razões, muitas vezes, é tida como desempenhando as funções de um Gabinete de Exportação de Música Portuguesa, até ao momento, inexistente.

Eu era a pessoa na banda que tratava das coisas práticas. Por exemplo, se não tínhamos um sítio para tocar, eu alugava o sítio para tocar, a aparelhagem e as coisas todas, fazíamos os bilhetes, vendíamos bilhetes e fazíamos concertos. Foi um bocadinho assim, também a enviar maquetes e cartas para as editoras, tudo o que pudesse desbloquear as coisas. Houve esta coisa do DIY, que eu acho que na altura foi muito eficaz e válido e que se calhar é cada vez mais.

Rodrigo, 47 anos, frequência universitária, músico, Lisboa.

Eu tenho uma agenda de contactos de cerca de doze mil pessoas na Europa. Não fiz nenhuma startup para isso. É trabalho em conjunto, com os meus amigos. Nós criámos isso. Não precisei de apoios para nada disso. É só seres esperto. Vais ver neste circuito a que salas compram? Que promotores compram? Anos e anos à procura do e-mail, do telefone. Depois comesças a falar com as pessoas e a trabalhar com elas. Vais organizando e vais percebendo quem é que gosta do quê e onde, com que preços, para que tipo de pessoas, quem é o promotor, como é o financiamento, há ou não. Tens de estar atento a tudo.

Ricardo, 34 anos, frequência universitária, promotor e músico, Lisboa.

As práticas DIY espelham-se também nas formas de aprendizagem tanto ao nível da execução musical (tocar instrumentos, cantar), como dos diferentes papéis desempenhados (gravar, produzir, distribuir, agenciar e organizar concertos e digressões). Tratam-se, pois, de processos e contextos de aprendizagem informais, por tentativa e erro, e em que a partilha de informação entre pares está fortemente alicerçada na pertença a comunidades artísticas. Esta é uma forma de manifestação do DIY hoje profundamente ligada e facilitada pelas possibilidades trazidas pela Internet e pelas tecnologias digitais. A partilha de conhecimento é mais generalizada devido à maior facilidade no estabelecimento de contactos, mas também devido aos inúmeros tutoriais que facilitam e aceleram os processos de aprendizagem. Aliás, na opinião dos nossos entrevistados, as práticas DIY contribuem para que as diferentes fases da criação e divulgação musical aconteçam hoje mais rapidamente.

O meu pai ouvia muito os The Shadows no carro e aquelas sonoridades das guitarras ficaram-me logo desde miúdo até que aos 15 anos fui trabalhar no verão e comprei uma guitarra dessas baratíssimas. A ideia era fazer uma banda e fiz, só que não sabíamos tocar. Não tinha aulas de guitarra, mas há sempre alguém que sabe um acorde ou dois e tu vais falar com essa pessoa. Depois conheces alguém que sabe o terceiro e o quarto acordes e tu vais e atravessas a cidade só para aquela pessoa te ensinar um acorde. Há sempre amigos que tocam e então vais aprendendo com os que tocam mais. Depois uns sabem

umas coisas que tu não sabes e foi assim que fomos aprendendo. Era tudo muito de ouvido e de troca de ideias com os outros. Depois quando surgiram os gravadores de vídeo VHS, a malta gravava concertos da televisão e quando se via os braços das guitarras, o que eu fazia era pôr 'pause' para ver onde estavam os dedos. Ou nas revistas de guitarras. Agora existem tutoriais no YouTube para tudo e mais alguma coisa. É mais fácil!

Orlando, 43 anos, ensino secundário, músico, Barreiro.

Uma quarta e última forma de manifestação remete-nos, de modo idêntico, para os primórdios do movimento *punk*. Falamos de formas horizontais de funcionamento e de organização do trabalho, assentes na entreatajuda, por oposição a lógicas e modos de ação assentes em hierarquias. Os discursos dos nossos entrevistados dão conta de um trabalho de equipa e de uma divisão de tarefas consoante as competências e os saberes de cada um – um exemplo notório do *do-it-together*. Ao mesmo tempo, reforçam que este modo de atuação potencia possibilidades de inspiração e motivação mútuas, sendo, por isso, enriquecedoras do trabalho destes agentes sociais.

Da mesma forma que é importante compreender de que modo o DIY está presente nas carreiras destes atores sociais, é também crucial compreender os motivos que os levam a adotar este modo de fazer. A adoção de uma atitude e de práticas DIY surge essencialmente como uma necessidade, sobretudo premente na cena independente e, em especial, nos momentos iniciais das trajetórias musicais e também no caso de músicos mais velhos, que iniciaram o seu percurso num contexto em que o acesso a estúdios de gravação e à edição de álbuns ou EPs era bem mais limitado, sendo dominado pelas grandes editoras. À semelhança do que Guerra (2017, 2018b) evidencia no âmbito da cena *punk* portuguesa, o DIY surge aqui como alternativa à escassez de recursos, ou à falta de acesso a eles, e como uma forma de poupar dinheiro, facilitando investimentos futuros.

Começou por ser uma necessidade, porque comecei a fazer coisas nessa altura de transição, em que era muito difícil. Era gravadores de pista na garagem, gravar cassetes, tirar fotocópias das maquetas das cassetes, ir entregar à rádio local. Isso é o DIY, o único possível na altura, era a única maneira de fazer coisas se não tivesses um contrato com uma editora discográfica.

Orlando, 43 anos, ensino secundário, músico, Barreiro

Principalmente neste meio mais independente isso é quase obrigatório. Já não há muito dinheiro envolvido. Nunca vai haver dinheiro para pagar a um agente para trabalhar numa coisa que também não lhe vai dar dinheiro. Muitas vezes, tem de ser o próprio músico a fazer estas etapas todas. Aqui nós fizemos um bocado disso. Criámos um espaço onde temos

desde os quartos à cozinha. Podemos fazer tudo de uma forma autónoma. É uma estratégia. Minimizamos os custos todos e é uma forma de sobrevivermos.

Hugo, 41 anos, doutorando, músico, técnico de som, professor, Porto.

Um segundo motivo prende-se com o colmatar de lacunas, no sentido de criar algo diferente, que ainda não existe, de programar ou organizar eventos que desejam ver, mas que ainda ninguém promoveu, ou de editar músicas que até então não despertaram o interesse de nenhuma editora. Este motivo aparece associado a um outro – a vontade de contribuir para a cena musical local, preenchendo as lacunas que identificam ao nível da oferta cultural no contexto em que estão inseridos. Pense-se no exemplo dos promotores de concertos. Muitos admitem ter iniciado essa atividade devido à ausência de oferta de concertos das bandas de que gostavam e queriam ver na sua cidade. Mais uma vez, somos aqui confrontados com uma forma de pensamento orientada para a ação e para a criação de possibilidades e alternativas.

A vontade de assumir o controlo das diferentes fases do processo de criação e divulgação musical é também uma das razões que conduzem estes atores sociais à adoção de práticas DIY. Como dizíamos e como defendem os entrevistados, desta forma garantem a honestidade e a consistência dos seus projetos, assegurando também a sua independência, autonomia e liberdade criativa. A estas vantagens acresce o facto de ao serem os próprios a realizar as várias tarefas que o processo de criação e divulgação implica conseguirem que este seja tão fiel quanto possível à sua ideia original e, na opinião de alguns, que seja até mais bem feito, na medida em que têm mais tempo para dedicar ao projeto do que à partida teriam os intermediários envolvidos (por exemplo uma editora ou um agente), que têm de dividir o seu tempo por vários projetos. Ao mesmo tempo, alguns dos nossos entrevistados (9%) associam à atitude DIY uma espécie de *statement* ou afirmação pessoal, fazendo referência a um sentimento de orgulho em relação àquilo que são capazes de fazer com os seus próprios meios, o que se articula com um outro motivo – a resistência a circuitos e formas de fazer dominantes.

Finalmente, é evidente no discurso dos nossos entrevistados a justificação e legitimação da presença do DIY no modo como gerem as suas carreiras através do interesse em atuar dessa forma, pelo prazer que tal lhes proporciona. Afirmam que sempre gostaram, se interessaram e tiveram vontade de aprender diferentes tarefas, fases ou áreas relacionadas com a música. Daí ao desempenhar de diferentes papéis do processo musical foi um percurso que, nas suas palavras, surgiu como sendo natural. De facto, esta associação discursiva do DIY ao gosto pessoal por este modo de fazer leva-nos a concluir que estas lógicas de ação, elas próprias definidoras do que é ser independente, estão fortemente enraizadas no quotidiano destes atores.

Neste momento, eu abdiquei de tudo e estou a fazer tudo sozinho e dedico-me só aos meus projetos. Estou a viver só da música. Deixei de pagar a um manager, deixei de pagar a um agente. Sou eu quem marca os espetáculos, sou eu quem faz as folhas de estrada, sou eu quem contacta os músicos. Sou quem está a tratar das coisas em França, marco os concertos, carrego as coisas. Sou quem faz as músicas, quem produz, quem grava com os artistas e lida com eles. Isto é uma opção. O que pagava ao manager e ao agente dá-me para alugar uma carrinha e tenho mais dinheiro para investir num agente em França. Mas eu estou 100% dedicado a este projeto. Ao final do ano vejo quanto é que isto rendeu, faço uma média por mês. Quando tens um projeto a solo, tu consegues trabalhar tudo. Às vezes corre mal e tens de te chatear, mas ao mesmo tempo posso gerir e fazer muitas mais coisas. Eu conheço as pessoas e estou a trabalhar uma banda e não 15 como está a agência. Foi este ano que eu comecei a trabalhar sozinho (agenciamento e management) e foi o ano em que toquei mais.

Luís, 44 anos, licenciatura, músico, Porto.

Em síntese, relativamente à atitude e às práticas DIY é desde logo evidente que a Internet e as tecnologias digitais são elementos facilitadores, gerando grandes impactos na construção e gestão de carreiras na música, tanto do ponto de vista da criação e promoção musical, como ao nível da aprendizagem, não só da música em si, mas também de todas as atividades a ela associadas. Paralelamente, se o DIY surge associado ao movimento *punk* e *hardcore*, hoje é algo transversal a diferentes géneros musicais e a diferentes esferas da sociedade. Assim, também para a construção de uma carreira na música independente, o DIY parece surgir quase como uma obrigação, como um requisito, pelo menos nos momentos iniciais das carreiras destes atores sociais. Por um lado, discursivamente, não deixa de aparecer conotado com a vontade de afirmar um posicionamento alternativo às lógicas e modos de fazer dominantes, aproximando-se da noção tradicional do DIY aquando da génese do movimento *punk*, e adotando um carácter ideológico e de resistência. Por outro, e em simultâneo, o DIY adquire no caso dos nossos entrevistados um carácter iminentemente pragmático, surgindo como necessidade e enquanto estratégia de sobrevivência na música. Não deixando de assentar na independência e liberdade criativas, é intersetado pelo reconhecimento da necessidade de garantir um estilo de vida sustentável. Como dizíamos no início deste capítulo, alguns (Jian, 2018; Threadgold, 2018) falam de uma cooptação do conceito DIY, na medida em que o *ethos* associado facilmente ressoa na ideologia neoliberal (o discurso do empreendedorismo, a valorização do indivíduo e das suas capacidades), esbatendo-se o potencial subversivo e de resistência. Nós argumentamos no sentido da transformação e redefinição da noção de carreiras DIY, assente na

existência de interseções várias entre esferas que antes se opunham: independente e comercial, arte e comércio, trabalho e lazer, ideologia e pragmatismo (Oliveira, 2019b).

3.6. *Ok Computer*⁴⁴! Internet, tecnologias digitais e seus impactos nas carreiras musicais

Acho que [a Internet] está cheia de paradoxos. Nós somos de uma geração que ainda viu o fim do velho mundo e o início deste novo mundo. É difícil ser objetivo em relação a isso. Todos nós trabalhamos de acordo com o velho mundo, mas temos de usar as ferramentas do mundo novo para o fazer.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

Como dizíamos, refletir, atualmente, sobre carreiras DIY na música impõe que se considere os impactos da Internet, das tecnologias digitais e das múltiplas plataformas de redes sociais (que, a partir daqui e para facilitar, designaremos como *social media*). Para além das transformações na forma como consumimos música e outros bens culturais, estas ferramentas digitais provocaram também alterações nos modos de atuação dos diferentes intervenientes no campo musical e no jogo de forças entre eles. O final da década de 90 do século passado foi um período fértil em inovações técnicas e tecnológicas que, ao explorar as potencialidades da Internet, modificaram os mecanismos de distribuição e acesso à música gravada, bem como os processos de criação e produção musical (Abreu, 2010; Haynes & Marshall, 2018a).

Do lado do consumo, surgiram os sistemas *peer-to-peer* (P2P), possibilitando a troca livre e direta de ficheiros digitais de música. O Napster, surgido em 1999, e o BitTorrent, surgido em 2001, foram dois dos serviços que rapidamente se tornaram populares entre os consumidores de música gravada. Através destes sistemas tornou-se possível a criação de públicos a uma escala global, conectados através da Internet, e com capacidade de partilha de ficheiros sem a intervenção de outros intermediários para além dos computadores e dos dispositivos tecnológicos. Criaram-se oportunidades infinitas de acesso às audioteclas privadas dos utilizadores da Internet. Ao mesmo tempo surgiram novos leitores de áudio digitais, como o Diamond Rio (1998) e o iPod (2001), assim como *sites* e plataformas de divulgação musical como o MP3.com (1997) e o MySpace (2003). A introdução e o uso generalizado destes canais colocaram em causa a posição ocupada pelas editoras no campo musical. Não só estavam ameaçadas as suas funções de seleção, distribuição e comercialização de obras musicais, como também o seu controlo sobre direitos de propriedade intelectual advindos das mesmas (Abreu, 2010). Neste contexto, não tardou a construir-se uma

⁴⁴ Nome do terceiro álbum de estúdio da banda inglesa de *rock* alternativo Radiohead, editado em 1997 pela Capitol e pela Parlophone Records.

narrativa eminentemente negativa sobre o impacto da Internet e das tecnologias digitais no mundo da música. Falamos aqui de discursos dominados pelas percepções da indústria fonográfica em torno de práticas de pirataria e do consequente e acentuado declínio das vendas de discos, que tanto prejudicava as editoras, como os músicos e os seus associados.

Do ponto de vista da criação e produção musical, ainda na década de 1980, o surgimento da interface MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*)⁴⁵ e o aparecimento de *softwares* como o Pro Tools⁴⁶ permitiram reduzir os custos de gravação e produção. Através destas tecnologias e dispositivos, os músicos puderam montar estúdios domésticos para se dedicar às suas atividades de criação, experimentação e composição musical. Desta forma, tornou-se possível os músicos escaparem ao controlo de produtores e engenheiros de som, passando a desempenhar também esse papel. Ao mesmo tempo, os estúdios e os seus profissionais, que, desde a introdução dos gravadores de múltiplas pistas e o desenvolvimento das técnicas de mistura e edição, ocupavam um lugar central no processo de produção musical, perderam relevo no seu papel de intermediação entre músicos, editoras e públicos (Hennion, 1989). Com base nestas alterações, surgem então discursos mais otimistas em relação ao impacto da Internet e das tecnologias digitais sobretudo para os músicos.

De entre esses discursos sobressai a noção de democratização, tanto dos meios de criação e produção musical, como dos meios de promoção e distribuição, estes últimos reportando-se a duas áreas bastantes exigentes em termos de investimento de capital e onde até aqui as grandes editoras detinham uma inigualável vantagem. Segundo os defensores deste argumento (Baym, 2011; Breen, 2004; Carradini, 2016; Choi, 2016; Hrcacs, 2012; McLeod, 2005), os músicos são agora capazes de promover a sua música, criar e manter os seus públicos, comunicando diretamente com eles, e também vender os seus produtos sem estarem dependentes das editoras. Para tal são essenciais os *social media*. Ainda que esta expressão seja suficientemente lata e abarque um extenso conjunto de serviços, segundo van Dijck e Poell (2013) o termo remete para plataformas baseadas na Internet, cujas principais características são as redes sociais e a criação e partilha de conteúdos produzidos pelos utilizadores. Cabem aqui as redes sociais mais gerais como o Facebook, Twitter, LinkedIn ou Instagram, mas também plataformas como o YouTube e o MySpace. A estas somam-se o Bandcamp, o SoundCloud, o Spotify e a CD Baby que, para além de serem espaços de divulgação de produtos musicais, permitem também a sua compra. Acrescentamos ainda as plataformas de *crowdfunding*,

⁴⁵ O MIDI é um protocolo e um dispositivo informático que conecta uma ampla variedade de instrumentos musicais eletrónicos, computadores e dispositivos de áudio tanto para tocar, como para editar e gravar música. Uma única ligação através de um cabo MIDI pode transportar até dezasseis canais de informação, sendo que cada um dos quais pode ser encaminhado para um dispositivo ou instrumento separado. A primeira versão final da interface – MIDI Specification 1.0 – surgiu no verão de 1983.

⁴⁶ *Software* de gravação e produção de ficheiros áudio. Embora a sua história remonte a 1984, o lançamento da primeira versão ocorreu em janeiro de 1989.

como o Kickstarter e o Patreon, onde as pessoas podem procurar financiamento para os seus projetos, sejam eles a edição de um álbum ou a realização de uma digressão.

Haynes e Marshall (2018) sintetizam os três pilares sobre os quais assenta este argumento em torno das ideias de democratização e desintermediação, perspetivando-os a partir dos seus impactos para os músicos independentes. O primeiro reside na ideia de que a Internet permite aos músicos divulgar a sua música, através de um conjunto de plataformas como as que referimos, atraindo novos fãs. Como Choi (2016) demonstra, plataformas como o YouTube e o SoundCloud podem funcionar como espaços de divulgação alternativos para artistas que têm dificuldade em conseguir tempo de antena na rádio ou noutros canais de exposição mais convencionais. Aliás, em termos de públicos, este tipo de plataformas tem um alcance muito maior do que os canais tradicionais, uma vez que atuam a uma escala global. Como salienta Baym (2011), partindo do exemplo de editoras independentes suecas, esta possibilidade de aceder a públicos em qualquer ponto do globo pode ser de extrema relevância para os músicos que vivem afastados dos grandes centros de poder da indústria musical, permitindo-lhes divulgar e vender a sua música e outros produtos em qualquer parte do mundo e, ao mesmo tempo, aumentando as possibilidades de realizar digressões internacionais, a partir da base de fãs criada *online*.

Em estreita ligação com as possibilidades acabadas de descrever, o segundo pilar parte do pressuposto de que a Internet constitui um meio através do qual os músicos podem manter os seus públicos envolvidos e interessados nos seus projetos. Plataformas como o Facebook, o Twitter ou o Instagram permitem aos músicos interagir contínua e diretamente com os seus fãs, construindo relações, à partida, mais próximas e intensas. No caso do Facebook, Carradini (2016) demonstra como este é utilizado por músicos independentes para criar e manter públicos, informando-os sobre o lançamento de novas músicas, vídeos ou álbuns, mas também convidando-os para concertos ou outros eventos. A ideia aqui subjacente é a de os músicos trabalharem o desenvolvimento do interesse e da afinidade ou identificação dos públicos em relação aos seus projetos, criando uma base de fãs suficientemente envolvida e motivada para gastar dinheiro nos seus produtos musicais.

Este último aspeto leva-nos ao terceiro pilar identificado por Haynes e Marshall (2018): a Internet oferece também aos músicos oportunidades de “monetização”, ou seja, de venda da sua música e de outros produtos associados. Até aqui, sem o apoio de grandes editoras ou de editoras independentes de média dimensão, os músicos tinham dificuldade em ter acesso aos principais canais de distribuição física dos seus produtos, fazendo com que as principais oportunidades de venda fossem as atuações ao vivo. Hoje, com o surgimento de plataformas de distribuição como a CD Baby, que permite a distribuição global de CDs e ficheiros digitais, os músicos independentes têm a oportunidade de ter os seus produtos à venda nas mesmas plataformas de venda *online* que os artistas de grandes editoras. Simultaneamente, plataformas como o Bandcamp permitem que os músicos vendam os seus produtos

diretamente aos fãs, em troca de comissões mais baixas do que as que teriam de pagar a grandes revendedores como o iTunes ou a Amazon.

Todavia, os mesmos autores chamam a atenção para a necessidade de um olhar crítico em relação a estes argumentos. Por um lado, salientam que muitos deles partem de casos individuais e histórias de sucesso, sem se perceber se estes refletem as experiências vivenciadas pela maioria dos músicos. Por outro lado, demonstram algum ceticismo relativamente ao poder dos *social media* para a construção de novos públicos, considerando a existência de evidências que sugerem que estes são mais eficazes na manutenção e alargamento de públicos do que na criação de novos. No fundo, Haynes e Marshall (2018) defendem que em grande parte deste discurso mais otimista sobre as oportunidades da Internet e das novas tecnologias digitais para músicos independentes há uma tendência para tratar as possibilidades teóricas por elas oferecidas como realidades efetivamente experienciadas. No seu entender, tal dá origem a perspetivas redutoras sobre as dinâmicas de funcionamento da indústria musical e também a reivindicações tecnologicamente deterministas.

Na mesma linha, já no início deste novo milénio, portanto, no período em que muitas destas alterações se intensificam e consolidam, autores como Leyshon (2001) e Jones (2002) demonstravam também ter dúvidas, sobretudo quanto ao processo de desintermediação para o qual, alegadamente, a Internet e as novas tecnologias digitais contribuem. O primeiro reconhece que as quatro redes que compõem a economia musical (redes de criatividade, de reprodução, de distribuição e de consumo) estão a ser remodeladas em resultado das transformações tecnológicas, ameaçando a posição dominante ocupada pelas grandes empresas do setor musical. Contudo, defende que já nesta altura a indústria musical se tinha começado a restabelecer em torno de um novo regime tecnológico e regulamentar, destinado a proteger os direitos de autor sobre a música em formato digital. A par da desintermediação, o autor considera, igualmente, os processos de re-intermediação. O mesmo acontece com Jones, para quem a desintermediação é, de certa forma, uma reconfiguração dos processos industriais envolvidos na fabricação e distribuição musical, que atualizam o potencial da propriedade intelectual. Por outras palavras, o autor previa na altura que a indústria da música consolidaria o seu poder, através da colaboração com as empresas que disponibilizam serviços de Internet e que os músicos e editoras independentes teriam de encontrar os seus próprios mecanismos de defesa face a estes processos de re-intermediação.

Estudos mais recentes, com um enfoque nos serviços de *streaming*, reforçam este olhar crítico sobre os impactos da Internet e das tecnologias digitais, refletindo sobre o poder dos algoritmos ao atuarem como curadores e, portanto, como intermediários entre artistas e públicos. Kjus (2016) argumenta que, se a Internet estava associada a uma nova forma de relação direta entre artistas e fãs, na realidade, a ascensão dos serviços de *streaming* parece estar a criar uma nova separação, na medida em que, e apesar de afirmarem o contrário, a sua intervenção parece ainda mais extensiva do que a

dos anteriores intermediários. No mesmo sentido, Morris e Powers (2015) analisam as formas através das quais os serviços de *streaming* exercem controlo sobre a música que é consumida, ao fazer a curadoria daquilo que oferecem e recomendam aos utilizadores. Em função da informação fornecida pelos próprios sobre os seus gostos, preferências e hábitos de consumo, os serviços de *streaming* criam níveis circunscritos de acesso ao conteúdo para uma variedade de utilizadores, cenários, e ambientes de escuta (pense-se, por exemplo, nas *playlists* recomendadas para a prática de exercício ou aquelas cuja audição é sugerida para momentos de grande tristeza ou, pelo contrário, para situações de grande alegria). Segundo os autores, as recomendações deste tipo de serviços não devem ser entendidas enquanto um reflexo “puro” e “objetivo” dos gostos dos utilizadores, mas antes como um indicador dos objetivos promocionais e económicos da plataforma em causa, dos artistas e editoras envolvidos. Apesar destes serviços se revestirem dos sedutores argumentos da imparcialidade, do rigor e da objetividade dos números e dos dados, Morris e Powers (2015) enfatizam a necessidade de uma consciencialização relativa às formas pelas quais eles podem ser moldados por imperativos culturais e/ou económicos. Como defende Gillespie, os procedimentos algorítmicos “são inevitavelmente seletivos enfatizando algumas informações e descartando outras, e as escolhas podem ser consequentes. Existe a distinta possibilidade de erro, enviesamento, manipulação, indolência, influência comercial ou política, ou falhas sistémicas. O processo de seleção pode ser sempre uma oportunidade de curadoria por outras razões que não a relevância: por propriedade, por interesse próprio comercial ou institucional, ou por ganho político” (Gillespie, 2014: 191).

Partindo dos resultados de um projeto piloto sobre as formas a partir das quais os músicos independentes do Sudoeste de Inglaterra utilizam os *social media* na construção e manutenção das suas carreiras musicais, Haynes e Marshall (2018) demonstram que, apesar de os músicos os reconhecerem como sendo uma ferramenta essencial, não deixam de identificar desvantagens advindas da sua utilização, o que leva os autores a afirmar que os benefícios dos *social media* para os músicos independentes têm sido sobrestimados, dando-se pouca atenção às formas através das quais as novas tecnologias estão a ser adaptadas às práticas e paradigmas existentes na indústria musical ou, por outras palavras, às formas como se têm institucionalizado. Ora, é também este entendimento ambivalente sobre os impactos da Internet e das tecnologias digitais no seu dia-a-dia enquanto intervenientes no mundo da música que encontramos nos discursos dos nossos entrevistados.

Do ponto de vista mais otimista, 76% dos entrevistados destaca como principal impacto a criação de múltiplas oportunidades no âmbito de um processo de democratização, tanto da criação e produção musical, como da promoção e divulgação. No seu entendimento, a Internet e as tecnologias digitais contribuem para a redução de barreiras à entrada no mundo da música, facilitando o início de um projeto musical. Neste sentido, argumentam que hoje é necessário menos dinheiro, menos recursos e até menos conhecimentos para iniciar uma carreira musical. Graças aos *softwares* de

gravação e produção, os estúdios deixaram de ser necessários o que, por si só, faz com que a possibilidade de criar, gravar e produzir música esteja hoje ao alcance praticamente de qualquer pessoa e não apenas de um grupo restrito, com mais recursos económicos. E a este nível, há mesmo entrevistados que estabelecem um paralelismo entre o contexto atual e o início do movimento *punk*, associando a Internet e as tecnologias digitais à ética e aos modos de ação DIY e, conseqüentemente, à democratização e desconstrução do processo de criação e manutenção de carreiras na música.

Nós tocávamos no quarto. Gravámos as primeiras músicas com o telemóvel dentro de uma meia e metemos na Internet. Por causa dessas músicas conseguimos ir tocar. A Pointlist⁴⁷ contactou-nos. Pusemos no YouTube e fizemos um EP que pusemos no Bandcamp.

Sandro, 19 anos, a frequentar o ensino superior, músico, Seixal.

É fixe, porque permite-te fazer um estúdio a partir do computador. O computador é um estúdio de muitos milhões lá dentro. Tens a qualidade de um mega estúdio dentro do computador. E podes levá-lo para todo o lado. Veio facilitar o acesso e democratizar. Não tens de ter dinheiro para gravar um álbum excelente, com qualidade de som excelente. Não tens de gastar dinheiro a alugar um estúdio. No punk foi igual, quando surgiram as primeiras máquinas de gravação por pistas. Foi assim que surgiram muitas bandas de quarto. Projetos sem dinheiro nenhum, que gravaram em quatro pistas em casa, com uma qualidade próxima da qualidade de estúdio. Gravaram eles próprios.

Raúl, 40 anos, mestrado, promotor, músico e arquiteto, Porto.

Porque praticamente desaparecem os custos associados aos estúdios, abrem-se mais possibilidades de experimentação musical, não estando os músicos sujeitos à pressão do tempo e dos valores de arrendamento de um estúdio. Simultaneamente, os entrevistados salientam a aceleração de todo o processo, desde a composição musical até à divulgação, seja através da disponibilização de conteúdos *online*, seja mesmo através da marcação de concertos e de digressões nacionais e internacionais, hoje também mais facilitada pelas possibilidades geradas pela Internet. Todas as diferentes fases podem atualmente acontecer de forma mais rápida, até porque podem ser feitas pelo próprio músico que assim não está dependente das prioridades e dos ritmos de editoras, produtores ou agentes. Ainda nesta pletora de oportunidades criadas pela Internet e pelas tecnologias digitais no

⁴⁷ A Pointlist é uma promotora e agência de concertos independente baseada em Évora, fundada em 2013. Organiza, desde 2014, o Black Bass Évora Psych Fest, em novembro, e inúmeros outros eventos em Portugal durante o resto do ano. Em 2015 os The Sunflowers tornaram-se a primeira banda agenciada pela Pointlist que, posteriormente, começou a trabalhar com a editora independente Cão da Garagem. Atualmente agencia 16 bandas, duas delas espanholas. Mais informações disponíveis nas páginas da Pointlist: <http://pointlist.pt/>; <https://pt-pt.facebook.com/Pointlistmusic/>.

âmbito dos benefícios em termos da criação e produção, os entrevistados destacam também a possibilidade do trabalho à distância e, por isso, a existência de bandas cujos membros vivem em cidades diferentes, o que vai ao encontro do argumento de Hracs a respeito da criação de uma “nova geografia de produção musical” (Hracs, 2012: 456), no âmbito da qual é hoje possível produzir, comercializar e distribuir música a partir de qualquer lugar. Os excertos a seguir transcritos dão conta destas oportunidades.

Eu já tenho gravado coisas em casa com software gratuito, depois faço um vídeo também com software gratuito e depois ponho online. E este processo todo pode levar três ou quatro horas, desde a composição de uma música até estar disponível no YouTube ou no Facebook para qualquer pessoa ver no outro lado do planeta. Isso mudou completamente o jogo. Essa é que é a grande diferença dos últimos anos.

Orlando, 43 anos, ensino secundário, músico, Barreiro.

Hoje em dia tu podes fazer tudo. Numa semana podes gravar o disco, pô-lo no Facebook e no Bandcamp e escrever ao Maus Hábitos para fazer um concerto lá. A velocidade tornou-se imensa. Antes fazer uma banda, gravar a maqueta, mandar para a editora, esperar que a editora lançasse o disco, começar a dar os concertos podia ser dois anos. Hoje não tens de estar à espera da editora. Lanças tu o disco no Bandcamp, no SoundCloud. Os processos encurtaram-se muito e democratizaram-se. É tudo muito mais livre. Não tem de haver o crivo das editoras. De repente, toda a gente pode criar a sua própria editora, coletivos de artistas. É muito mais bonito!

Basílio, 34 anos, licenciatura, programador cultural e bloguer, Porto.

Estamos aqui perante o argumento da democratização e da desintermediação (Baym, 2011; Breen, 2004; Carradini, 2016; Choi, 2016; Hracs, 2012; McLeod, 2005), traduzido também na esfera da divulgação e da distribuição. Múltiplas plataformas como o Bandcamp, o SoundCloud, o YouTube e o Facebook permitem que os artistas tenham um contacto direto com os seus públicos, intensificando e estreitando as suas relações com eles, mas também trabalhando o seu interesse pelos projetos musicais. Ou seja, para além de constituírem novos espaços de partilha e promoção de músicas, vídeos, projetos, concertos, a Internet e os *social media* são também espaços que viabilizam novas formas de retorno económico e de financiamento para os artistas, permitindo-lhes então monetizar a relação que estabelecem com os seus públicos (Baym, 2011, 2012; Carradini, 2016; Choi, 2016; Hracs, 2012), como os excertos seguintes denotam.

Tu agora tens cada vez mais plataformas que fazem quase tudo por ti. Eu uso a CD Baby. Ponho lá o meu álbum e eles distribuem por tudo o que é digital. Pagas tipo 30 euros por um álbum inteiro e vai para todos os lados, Spotify, iTunes e todos os meses recibes as royalties. Há várias plataformas que fazem o que antigamente tinhas de andar a fazer porta a porta. Uso o Bandcamp, tenho lá os meus álbuns todos. Podes comprar merchandise. A Internet mudou completamente o futuro da música e a oportunidade já está aberta para todos. Toda a gente pode, a partir de casa, estar a fazer a sua cena.

Dalila, 27 anos, frequência universitária, música e fotógrafa, Porto.

Acho ótimo, acho que é uma democratização. A Internet é ótima, é um agente democratizante importantíssimo e destrói quase por completo (mas felizmente não por completo) a estrutura de edição e distribuição da música, através do digital gratuito. O SoundCloud é maravilhoso. O Bandcamp é maravilhoso. O YouTube é maravilhoso. Especialmente para pessoas que nunca tiveram qualquer tipo de esperança de ganhar qualquer tipo de dinheiro com a venda de discos.

Ricardo, 34 anos, frequência universitária, promotor e músico, Lisboa.

Um segundo aspeto positivo tem que ver com o potenciar de redes entre os diferentes intervenientes no mundo da música. 41% dos nossos entrevistados considera que a Internet e as tecnologias digitais atuam como facilitadoras de contactos, promovendo possibilidades de colaboração entre os vários atores do campo. O meio como que se torna mais pequeno, mais próximo, permitindo também aprendizagens, através de uma mais fácil e rápida partilha de informação e conhecimentos. E isto acontece tanto a uma escala nacional, como a nível internacional. Disso são exemplo, de entre os nossos entrevistados, bandas e artistas que foram descobertos e contactados por agentes e A&R a partir de conteúdos partilhados em plataformas como o Bandcamp ou o Spotify. Ao mesmo tempo, no entender dos nossos entrevistados, e à semelhança do que acontece em termos da relação músico-fã, este maior contacto contribui, igualmente, para um certo nivelamento dos diversos intervenientes no meio musical. Isto é, tendem a desconstruir-se as distâncias entre profissionais mais e menos consagrados, com mais e menos experiência e reputação. Carradini (2016) dá conta de um processo semelhante, nomeadamente através da utilização do Facebook para os músicos estabelecerem contacto com críticos e jornalistas, o que pode também ser visto como uma importante estratégia de promoção e de criação de reputação. Haynes e Marshall (2018) evidenciam, igualmente, as formas como os *social media* ajudam os músicos independentes a aumentar o seu capital social, sobretudo no que diz respeito ao acesso a importantes intermediários, sejam eles críticos, agentes, programadores ou mesmo músicos mais estabelecidos. Os seus resultados revelam

que estas plataformas facilitam também a troca de trabalho livre ou o que os autores chamam “economia de favores”. Tal como muitos trabalhadores dos setores cultural e criativo, os músicos independentes tendem a trabalhar com escassos recursos financeiros, pelo que, muitas vezes, dependem dos favores daqueles que integram as suas redes sociais, não raras vezes, também eles trabalhadores independentes que procuram formas de divulgar o seu trabalho e de desenvolver a sua reputação.

Tenho imensos amigos hoje na música (em todos os campos: músicos, críticos, editores, jornalistas) que há 15 anos atrás não me passava pela cabeça conhecer. Alguns deles moravam na cidade ao lado. Hoje em dia conheço. O meio ficou muito pequeno (...) Trouxe uma coisa incrível: eu passei a poder falar na primeira pessoa e conhecer alguns dos meus heróis. Eu passei a conhecer virtualmente todos os músicos que me interessavam e queria conhecer. Com a maior parte até já fiz discos e partilhei palcos. Devo isto a este paradigma de as pessoas estarem mais próximas. É mais fácil, aprendes muito mais, partilhas muito mais com os músicos.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

E depois também há a facilidade de comunicarmos com artistas e com outras pessoas do meio que estão num sítio diferente do nosso. É fácil encontrarmos contactos e enviar um e-mail, uma mensagem a alguém que há uma dezena de anos atrás seria inacessível. Acho que isto nos aproximou a todos e nos pôs a todos mais ou menos ao mesmo nível. Não se sente tanto aquela distância. Já não existem propriamente os ídolos, aquelas pessoas que não são acessíveis a ninguém, aquelas pessoas que não conseguimos ver a não ser nos concertos. É muito fácil nós enviarmos mensagem e recebermos resposta de um grande nome da música, porque a pessoa está ali no Messenger e fala com toda a gente.

Tânia, 31 anos, frequência universitária, música, professora de dança e atriz, Porto.

Por outro lado, e como há pouco brevemente referimos, esta criação de redes e o estreitar de laços acontece também entre os músicos e os seus públicos. Com efeito, os nossos entrevistados reconhecem a importância da Internet e das tecnologias digitais no alargamento de públicos, na medida em que permitem alcançar pessoas a que, de outra forma, dificilmente teriam acesso. Dando o exemplo do Bandcamp, sobressaem que é hoje possível conhecer, interagir e apoiar a produção independente de qualquer parte do mundo e os seus protagonistas. Tal vai ao encontro da tese defendida por Baym (2011, 2012) sobre o papel das várias plataformas *online* (*sites* de partilha de ficheiros digitais, redes sociais, *websites*, *blogues*, *mailing lists*) no estabelecimento de uma

comunicação direta entre artistas e os seus públicos. No seu entender, este acesso direto permite que artistas e editoras partilhem as suas músicas, construam os seus públicos nacional e internacionalmente, ampliem as suas possibilidades de digressão, mantenham os seus fãs informados e construam relações que são inerentemente recompensadoras. A este nível a autora salienta a importância do *feedback* positivo, essencial para manter a motivação dos músicos e validar as suas opções. Em suma, a Internet e as tecnologias digitais permitem a construção de uma comunidade a uma escala global, contribuindo para que os públicos se sintam pertencentes ao universo dos músicos. Na senda do conceito de cultura participativa (Jenkins, 2006; Jenkins, Ito, & boyd, 2015), segundo Baym, a Internet e as tecnologias digitais permitem o envolvimento dos públicos como iguais. Ou seja, em vez de olharmos para músicos e públicos/consumidores como ocupando lugares diferentes, hoje faz mais sentido encará-los a ambos como participantes, reconhecendo o carácter ativo que os públicos podem assumir. Os excertos seguintes ilustram este argumento.

As redes sociais também vieram ajudar muito nisso, ao conseguires chegar ao teu público, conseguires comunicar (Instagram, Facebook, etc.) mais facilmente com o teu público. Vês muitos artistas a fazer isso, até a nível internacional. Acho que isso é essencial. O público sente-se também à-vontade ao pertencer um pouco ao universo do músico.

Vítor, 38 anos, licenciatura, radialista, Lisboa.

Tu consegues criar uma relação muito mais próxima com os fãs pelas redes sociais. Consegues envolver um fã na criação de um disco. Consegues envolver, até mesmo através do crowdfunding. Os fãs podem ir acompanhando as gravações, através de vídeos que fazes. A forma de envolver as pessoas e de fazer com que elas gostem mais da banda é muito através das redes sociais. O disco mostra-te a música, mas os concertos e as redes sociais mostram-te as pessoas.

Sara, 39 anos, licenciatura, promotora, Lisboa.

Um terceiro impacto positivo identificado prende-se com as possibilidades de descobertas e de aprendizagens praticamente ilimitadas. Os entrevistados realçam, então, a importância da Internet e das tecnologias digitais na construção do seu gosto e cultura musical, ao possibilitar a descoberta de novas bandas e artistas. Ao mesmo tempo, o acesso a gravações de concertos, a um imenso manancial de tutoriais e também a livros e artigos *online* sobre música, produção, promoção, distribuição musical e outros conteúdos facilitam e aceleram os processos de aprendizagem, tanto a um nível mais técnico e de execução (aprender a tocar um instrumento, aprender a selecionar os melhores equipamentos

para os efeitos desejados), como também no que se refere à realização de outras atividades que extravasam o papel do músico *stricto sensu*, como são, por exemplo, a promoção ou o agenciamento⁴⁸.

Como dizíamos a respeito da ideia de democratização e corroborando os discursos em torno da desintermediação, 31% dos entrevistados menciona as alterações de poderes no campo musical como um dos impactos positivos da Internet e das tecnologias digitais. Dão conta de uma mudança de paradigma e de uma transformação da configuração do meio, associando-as ao *ethos* DIY e, por isso, a uma multiplicação de papéis agora desempenhados pelos músicos. Estes têm hoje a possibilidade de serem independentes de estúdios, produtores, editoras, promotores, distribuidoras e agentes, pelo que estes intermediários veem o seu poder reduzido. Isto significa uma transferência de poder para os agentes criativos que, como vimos, têm hoje uma margem de ação mais alargada em todos os momentos do processo. Segundo este argumento, a própria crítica e o jornalismo musicais veem diminuídos o seu poder e a sua relevância, na medida em que hoje em dia são múltiplas as fontes de informação acessíveis a todos. Teoricamente toda a música do mundo está à distância de um clique; todos podem ouvi-la, conhecer as bandas e formar a sua opinião sobre as mesmas.

Eu sempre tive algum jeito para lidar com tecnologias e computadores e lembro-me de sacarmos esses softwares e de irmos para o meu quarto gravar. O estúdio passou a ser em casa e isso foi muito importante para nós enquanto músicos. Passámos a ter o papel não só de compositor, mas também de produtor. O facto da minha geração ter acesso aos softwares de música e à música digital, feita por computador, põe-te num papel maior que o de compositor. Antes os músicos faziam música e depois tinham de lidar com o produtor, uma pessoa que já tinha mais experiência, já tinha estado em mais sessões de gravação e que sabia que instrumento era certo para aquela parte da música, como é que se captava melhor o som... Isso só se ganhava com experiência. A certa altura isso passou a acontecer em casa.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Tens a questão da independência. Hoje as pessoas produzem um disco em casa, criam uma página de Facebook e passado três semanas estão a começar a fazer os primeiros concertos. Tem a ver com a transferência de poder. Qualquer pessoa pode ser um artista, desde que tenha alguma coisa para dizer válida e desde que tenha as ferramentas certas e

⁴⁸ A este nível refira-se que várias plataformas de divulgação e distribuição musical fornecem elas próprias recomendações, muitas vezes na forma de manuais ou guias práticos, a respeito de diferentes fases e tarefas que compõem o leque de atividades de um músico. A CD Baby é um desses exemplos. No seu *website* é possível aceder e descarregar vários guias sobre distribuição, *marketing* musical, divulgação, promoção, monetização da música digital ou ainda direitos de autor (<https://pt.cdbaby.com/musician-guides.aspx>).

hoje toda a gente as tem. Se tiveres um programa de edição de música e um Facebook, podes de um momento para o outro aparecer. Convém que tenhas uma boa ideia e algum talento. Antigamente era preciso a maquete, o estúdio de gravação durante não sei quanto tempo e pagar uma batelada de dinheiro. O que não quer dizer que muita gente não queira fazer isso na mesma e faça isso. Transferiu-se essa importância para os agentes criativos e retirou-se algum poder às editoras, sobretudo às grandes. E acho que é mais saudável assim.

Basílio, 34 anos, licenciatura, programador cultural e bloguer, Porto.

Todavia, e ainda no que concerne às lógicas de funcionamento do campo e ao argumento da desintermediação, os discursos dos nossos entrevistados denotam a sua ambivalência na forma de entendimento dos impactos da Internet e tecnologias digitais, surgindo aqui visões mais negativas sobre os mesmos. Desde logo, e indo ao encontro das teses que defendem que a indústria musical tem vindo a encontrar formas de se reestruturar e que, como tal, mais do que desintermediação se deveria falar de re-intermediação (Haynes & Marshall, 2018a; Jones, 2002; Leyshon, 2001), os nossos entrevistados reconhecem que as várias plataformas de partilha, divulgação e distribuição de música são elas próprias poderosos intermediários entre músicos e públicos e entre músicos e os diferentes intervenientes no campo musical. Têm, então, consciência de que os conteúdos aos quais se tem acesso e aqueles que têm mais visibilidade são os que correspondem a determinados interesses e investimentos financeiros. Na realidade, hoje paga-se por coisas que anteriormente eram gratuitas, como por exemplo, publicações no Facebook. Face a um excesso de oferta, os entrevistados estão cientes de que a visibilidade tem hoje de ser paga, caso contrário, os conteúdos que têm para oferecer dificilmente ultrapassarão os seus amigos ou as pessoas com quem interagem mais. No fundo, estamos perante o que Haynes e Marshall (2018) designam de “visibilidade invisível”. O mercado de música *online* tornou-se saturado à medida que mais e mais artistas partilham a sua música. Os músicos procuram atenção ao lado de milhões de outros artistas, o que torna a tarefa de se distinguirem um enorme desafio. Aliás, o aumento da competição entre músicos e a dispersão dos públicos por uma cada vez mais vasta oferta é o principal aspeto negativo, referido por 30% dos entrevistados. Como já mencionamos, a isto acresce o controlo dos algoritmos que, ao direcionar as escolhas das pessoas, funcionam como curadores (Gillespie, 2014; Kjus, 2016; Morris & Powers, 2015). Longe de terem desaparecido, há hoje novos intermediários e a sua importância pode até ser maior do que na era pré-Internet, na medida em que face a um mercado saturado, as funções de seleção e filtragem têm especial importância. Assim, 17% dos nossos entrevistados considera existir uma falsa ideia de democratização associada à Internet e às tecnologias digitais. Aliás, palavras como “engodo”, “farsa”,

“ilusão” ou “engano” são utilizadas para desconstruir ou analisar de um ponto de vista crítico os discursos mais otimistas sobre os impactos da Internet e das novas tecnologias digitais.

Tudo aquilo a que tu acedes na Internet cada vez mais é controlado na mesma, mas por quem paga mais dinheiro. Esse acesso super democrático, que antes as pessoas achavam que tinham, não existe.

Manuel, 31 anos, licenciatura, músico, produtor e engenheiro de som, Lisboa.

Isto é um problema que se estende a outros setores. O Bandcamp é uma excelente maneira de mostrares diretamente a tua música ao público sem intermédio de editora. Só que o Bandcamp também te fica com uma percentagem da cena. As pessoas pagam no Bandcamp via Paypal e o Paypal também te fica com uma percentagem da venda. Essa conversa de que acabou a editora e agora os músicos podem é verdade, mas não acabaram os intermédios que te comem aqueles bocadinhos ao longo do processo.

Rúben, 27 anos, licenciatura, promotor, agente, responsável por editora e músico, Lisboa.

Quando a Internet surgiu, achava que a grande vantagem é que íamos poder mostrar a música que fazemos ao mundo, de uma forma muito mais fácil. Estava redondamente enganado, porque isso se calhar é mais difícil hoje.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Os meios de comunicação, redes sociais, isso para mim é das coisas mais obtusas e mais difíceis de pensar, porque há tantos engodos. São baseados em tantas coisas que eu não entendo que, na realidade, a minha utilização delas é absolutamente pragmática.

Luciano, 38 anos, licenciatura, músico e produtor, Porto.

Um terceiro aspeto negativo identificado por 11% dos entrevistados está essencialmente relacionado com a forma como se consome música atualmente, não deixando, contudo, de influenciar os percursos dos diferentes intervenientes no campo musical. Os entrevistados realçam, então, que o modo como se consome música e outros bens culturais é hoje muito rápido o que, mais uma vez associam ao crescimento exponencial da oferta. Procura-se, pois, consumir mais e no menor tempo possível, o que no seu entender contribui para uma banalização e desvalorização da música. A música torna-se descartável e efémera, o mesmo acontecendo com as carreiras de quem a ela se dedica, com repercussões negativas notórias no seu dia-a-dia. Como consequência, tende a existir um menor grau de exigência e de qualidade em relação à música que se faz.

Com menor expressão são ainda apontadas dificuldades em obter um retorno financeiro para os artistas e para quem está envolvido na produção das músicas, também como resultado da facilidade com que se consegue aceder a música de forma gratuita, nomeadamente através dos serviços de *streaming*. De igual modo, os músicos entrevistados por Haynes e Marshall (2018) tinham já demonstrado ter dúvidas quanto à tradução da intensificação das interações com os públicos, possibilitada pela Internet e pelas tecnologias digitais, em resultados financeiros concretos. Além disso, nesse caso foram também identificadas dificuldades em aceder a novos públicos, devido à saturação do mercado de música *online*. Segundo os autores, esta conjugação de fatores faz com que as fronteiras entre músicos "amadores", "semiprofissionais" e "profissionais" se tornem ainda mais complexas, fazendo com que seja ainda mais difícil alcançar um nível sustentável de reconhecimento ou sucesso.

Não obstante este olhar crítico em relação aos impactos da Internet e das tecnologias digitais, os entrevistados reconhecem o seu carácter imprescindível nos dias de hoje, sobretudo no início de carreira, momento em que o artista ou a banda se quer dar a conhecer e atrair públicos. Embora o lamentem, afirmam que a sobrevivência de um artista depende da sua presença *online* e justificam-no tanto partindo do ponto de vista dos públicos, como também do dos intermediários. Em relação aos públicos, e atendendo à forma como se consome música, a disponibilização de conteúdos e a promoção de eventos *online* são essenciais à construção de uma relação com os públicos. Relativamente aos vários intermediários do mundo da música, tal como identificado pelos músicos estudados por Haynes e Marshall (2018), os nossos entrevistados demonstram estar conscientes da forma como as métricas dos diversos *social media* se têm vindo a instituir como mecanismos de legitimação e criação de reputação dentro do meio musical. O número de seguidores de um artista ou de uma banda, o número de visualizações, o número de *likes* são, muitas vezes, usados pelos diferentes *gatekeepers* como critérios de seleção, justificando a escolha de promotores, agentes ou editoras. Tal é exemplo não de uma completa transformação da indústria da música, mas antes da reprodução de normas e práticas anteriormente existentes, ainda que hoje com configurações distintas.

Tem muito mais impacto do que muita gente gosta de admitir. É essencial! É quase como uma realidade paralela onde tens de estar sempre. Não podes deixar de estar lá, se não, deixas de existir. Isto ao nível das redes sociais.

Graça, 24 anos, licenciatura, música e artista plástica, Oeiras.

São completamente essenciais. E como tudo, há que saber geri-las muito bem. Há quatro anos atrás, quando comecei o meu projeto, pedi a um amigo meu, que era assinado por uma editora lá fora que mostrasse o projeto a essa editora. Antes de ouvirem,

perguntaram-lhe: "Esse teu amigo é socialmente ativo nas redes sociais?". O meu amigo nem sequer lhe respondeu. Se não és socialmente ativo nas redes sociais, esquece! As pessoas não vão trabalhar uma coisa que precisa de muito trabalho. Não é assim para todos, mas esta deve ser uma resposta generalista para muita gente. Claro que a música é importante, mas não é o mais importante. Se tens um milhão de seguidores no Twitter, no Instagram é muito diferente de teres 1200 ou 2000. E as pessoas não estão dispostas a ouvir.

Luís, 44 anos, licenciatura, músico, Porto.

Com efeito, o reconhecimento do carácter fundamental da Internet e das tecnologias digitais faz-se acompanhar, nos discursos dos nossos entrevistados, por uma avaliação negativa em relação ao mesmo. O recurso a estas plataformas e ferramentas é encarado como uma obrigação e, simultaneamente, como mais um papel que o músico tem de desempenhar, ou seja, mais uma atividade que contribui para dispersar a sua concentração, energia e o seu tempo. Representa também mais uma área de atuação que o músico tem de aprender a dominar. Por esta razão, nas múltiplas formas que pode assumir, a presença *online* dos artistas é vista como um novo espaço gerador de *stress* e de ansiedade. É algo de que não abdicam, por uma questão de necessidade e porque reconhecem a sua importância, mas que tendem a encarar como um fardo, maior ou menor consoante as personalidades de cada um e os seus maiores ou menores apetência e interesse pela comunicação *online*. Paralelamente, esta é também uma área em relação à qual é relevante definir uma estratégia em função dos públicos que se pretende atingir, procurando manter coerência e consistência nos conteúdos partilhados, mas tendo cuidado para evitar a saturação.

Mas o verdadeiro aspeto negativo tem a ver com a criação de mais um espaço de stress para os artistas. Os artistas agora têm de ser social media managers, têm de ser experts de comunicação online. Eu não crio esse tipo de conteúdo. Não tenho tempo, cabeça, nem jeito para isso. Quem tem, tem uma vantagem. Criou mais um espaço de ansiedade e de comprometimento e é impossível fugir disso agora. Tu não podes ser infoexcluído. É impossível! Ou tens alguém que faça isso por ti, ou és de um circuito completamente diferente. Agora as bandas existem a partir do momento em que têm uma página no Facebook.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Por um lado obriga-te a ser promotor, no sentido de criar conteúdos e promoveres-te e nem toda a gente tem paciência e jeito para isso, nem tem que ter. Há malta que se safa sem

isso, mas se queres chegar a um público grande, é difícil escapares a essa parte de teres de criar conteúdos e estar lá. Isso irrita-me um bocadinho, mas faz parte.

Bruno, 31 anos, licenciatura, músico, Cascais.

Interessante é também realçar algumas nuances na leitura dos impactos da Internet e digitalização da música consoante a idade dos entrevistados. São sobretudo os mais jovens, aqueles que cresceram já neste “mundo novo”, como é caracterizado por um dos nossos interlocutores, que enfatizam o carácter imprescindível e essencial da Internet. São também estes os que mais convocam os argumentos em torno da democratização e da criação de oportunidades. Por outro lado, é na discursividade dos entrevistados mais velhos que encontramos uma perspetiva mais crítica. Embora reconheçam que a Internet e a digitalização contribuem para a criação de múltiplas oportunidades em termos da criação, produção e distribuição de música, os entrevistados mais velhos são precisamente aqueles que mais enfatizam o incremento da competição e a dispersão por ela gerados. De igual modo, são os entrevistados mais velhos que referem a banalização da música, promovida pela constante procura de novidade e pela indução de consumos rápidos e descartáveis, dois aspetos praticamente não referidos pelos entrevistados mais jovens. Paralelamente, indo ao encontro dos argumentos acerca dos processos de re-intermediação (como contraponto à ideia de desintermediação), os entrevistados que se situam na faixa etária mais alta (entre os 51 e os 61 anos) não fazem qualquer alusão à alteração de poderes no âmbito do funcionamento do campo musical.

Em suma, os nossos dados demonstram que é inegável que a Internet e as tecnologias digitais são sinónimo de transformações no meio musical, tanto na esfera do consumo, como no âmbito da criação, produção, promoção e distribuição musical. São também inegáveis as novas possibilidades, os novos tempos e os novos espaços através dos quais a música se consubstancia hoje. Da mesma forma, são inegáveis os seus benefícios para a construção e manutenção de carreiras na música. Todavia, os nossos dados revelam também que é fundamental contrabalançar os discursos mais efusivamente otimistas com um olhar crítico em relação, por um lado, às desvantagens associadas à Internet e às tecnologias digitais e, por outro, no que respeita às formas através das quais a indústria musical tem aprendido a reconfigurar-se, adaptando-se à era digital, incorporando práticas e lógicas, à partida disruptivas, e assim assegurando o seu domínio.

3.7. Contributos para um ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais

Com o objetivo de melhor compreender as formas através das quais as carreiras musicais DIY, desenvolvidas na cena independente, são construídas e mantidas, propusemo-nos realizar um ensaio

tipológico de leitura das mesmas, que permitisse identificar diferentes tipos de carreira, consoante as principais estratégias mobilizadas.

Nota metodológica 2. Análise de correspondências múltiplas

Para tal recorremos à análise de correspondências múltiplas (ACM), pela sua importância prática e analítica para a realização e interpretação de análises multivariadas com variáveis qualitativas, explorando e clarificando a sua estrutura relacional, num quadro de interdependência (Carvalho, 2017). Esta abordagem relacional da ACM permite conhecer a configuração topológica do espaço em análise, facilitando a definição de perfis de indivíduos, caracterizados por um conjunto de variáveis que representam as relações-tipo mais frequentes. Segundo Bourdieu, é esta possibilidade que explica a sua utilização intensiva, na medida em que é uma técnica que operacionaliza relações, correspondendo ao carácter relacional do social e conceptualizado com base no conceito de *campo* (Bourdieu In Bourdieu & Wacquant, 1992: 72). A partir da aplicação da ACM é, então, possível construir tipologias, que permitem comparar as unidades de observação através das modalidades das características observadas, explorar as relações presentes entre estas, resumir um conjunto de características observadas num número menor de variáveis e comparar as modalidades das características observadas. Trata-se, por isso, de uma técnica exploratória e não confirmatória, que visa descobrir possíveis relações entre variáveis num espaço multidimensional, não constituindo, portanto, um teste de hipóteses (Pestana & Gageiro, 2008).

A aplicação da ACM foi complementada com uma análise de *clusters*, um método de agrupamento que permite operacionalizar a definição efetiva dos grupos ou perfis identificados através da ACM. Este procedimento consiste no aprofundar da análise destes grupos, assumindo a partição dos indivíduos em análise como uma nova variável. Uma das vantagens desta opção é, desde logo, a possibilidade de quantificar o peso de cada grupo. Se a ACM reduz a informação através da identificação de novas variáveis-síntese em menor número que o conjunto inicial, a análise de *clusters* possibilita uma descrição dos fatores ao definir a estrutura de relações entre as variáveis, auxiliando a interpretação dos resultados (Lebart, Morineau & Piron, 2000). Por outras palavras, a articulação destas duas técnicas permite passar da configuração topológica à definição de uma tipologia (Carvalho, 2017).

No nosso caso, partimos da informação recolhida através das entrevistas semiestruturadas aos diferentes atores do meio musical independente das duas áreas metropolitanas. Da amostra inicial de 71 entrevistados, reduzimos o nosso corpo de análise para a aplicação da ACM e da análise de *clusters* aos entrevistados que são músicos, ainda que possam conciliar essa atividade com outros papéis no meio musical e/ou com outras profissões não relacionadas com a música ou com a esfera artística. Excluímos, por isso, os entrevistados que atuam apenas como mediadores entre músicos e públicos: críticos/jornalistas musicais, radialistas, programadores de salas de concertos e/ou festivais de música, promotores e editores.

Nota metodológica 2. Análise de correspondências múltiplas (cont.)

Esta seleção deve-se ao nosso foco inicial nas estratégias postas em prática pelos músicos para gerir as suas carreiras e garantir a sustentabilidade e viabilidade económica das mesmas e, por conseguinte, ao tipo de informação recolhida que se centrou apenas nas estratégias dos músicos, sem considerar propriamente as estratégias mobilizadas pelos outros atores do meio. Ficámos, então, com um corpo de análise de 53 entrevistados.

À semelhança de outros trabalhos (Carvalho, 2017), na nossa análise, consideramos pertinente refletir sobre o estatuto das variáveis selecionadas e trabalhar com uma distinção entre elas. Assim, as variáveis utilizadas para caracterizar os perfis de carreiras (ou seja, aquelas que são responsáveis pela configuração de cada dimensão) integraram a ACM enquanto variáveis ativas. Falamos das diferentes formas de estar na música e das diferentes estratégias de atuação identificadas pelos entrevistados como forma de gerir as suas carreiras (ver quadro B1, Anexo B). Introduzimos um outro conjunto de variáveis – suplementares – com o intuito de averiguar a sua relação com as variáveis ativas. Se estas têm um papel determinante na estruturação da análise, as variáveis suplementares assumem um carácter ilustrativo, complementando a descrição dos perfis definidos pelas primeiras. No nosso caso, assumem-se como variáveis suplementares as que dizem respeito à informação sociodemográfica dos entrevistados e dos seus pais, à perspetiva dos entrevistados sobre a música, às estratégias para lidar com a incerteza, aos anos de atividade na música e ao nível de referenciação pelos média, recorrendo para tal ao levantamento de artigos sobre a cena musical independente, referentes ao ano de 2016, a partir do suplemento cultural *Ípsilon* do blogue sobre música *Bodyspace* (ver quadro B2, Anexo B).

Após realizada a ACM e selecionadas as dimensões mais representativas (com valores de inércia mais elevados)⁴⁹, detivemos duas dimensões de análise (quadro B3, Anexo B). Considerando em cada uma delas as variáveis com medidas de discriminação, quantificações e contribuições mais elevadas (quadros B4 e B5, Anexo B), ou seja, aquelas que melhor caracterizam cada uma das dimensões, verificamos que a dimensão 1 é influenciada por variáveis como ter uma atividade contínua, fazer *networking*, ter capacidade de reinvenção, fazer um circuito de concertos, editar regularmente álbuns e outros materiais artísticos e recorrer aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, podemos dizer que esta dimensão retrata as estratégias a adotar pelos músicos ou, por outras palavras, diz respeito ao *como fazer*, àquilo que é necessário que os músicos *façam* para assegurar a sustentabilidade e viabilidade económica da sua carreira. Esta dimensão sugere, pois, a relevância da maior ou menor diversidade de estratégias adotadas pelos músicos, identificando-se diferenças entre: i) os entrevistados que mobilizam um mais vasto conjunto de estratégias, combinando diferentes formas

⁴⁹ Os *outputs* SPSS relativos à ACM encontram-se, no seu formato completo, no Anexo B.

de obtenção de rendimento de modo a assegurar a sustentabilidade económica da sua trajetória profissional na música (quadrantes à direita na figura 3.4); e ii) os entrevistados que adotam um menor conjunto de estratégias, estando a sustentabilidade económica das suas carreiras mais assente nas formas de estar na música pelas quais optam (dimensão 2).

A dimensão 2 retrata, precisamente, diferentes formas de estar na música que os entrevistados podem assumir (ou seja, responde à pergunta *que músico ser*), sendo influenciada por variáveis como ter um *day job*, ser músico de sessão (tocando com outros músicos em projetos em que o entrevistado não assume um papel autoral) ou multiplicar-se em vários projetos musicais autorais, bem como o número de anos de atividade (variável suplementar). Esta dimensão sugere a relevância do “ciclo de vida” dos nossos entrevistados. Quando estes são mais novos e têm também menos anos de atividade na música, para além da sustentabilidade económica da sua carreira estar relacionada com o suporte familiar (de pais, namorados/as, companheiros/as), esta passa também por conciliar a atividade enquanto músicos com outras atividades de mediação, como é o caso da programação de salas de concertos e a promoção de eventos ou a atividade de edição. Trata-se de acumular papéis relevantes e com poder no campo musical, que facilmente permitem deixar uma marca pessoal no seu trabalho, através da veiculação de uma linha estética e de gosto, que pode contribuir para legitimar posições dentro do campo⁵⁰. Parece-nos ainda pertinente realçar que, nesta fase da carreira e do “ciclo de vida”, a música é vista como um meio de expressão, um canal, uma linguagem através da qual transmitir uma mensagem. Não é necessariamente o único, sendo frequente nestes casos a conciliação da música com outras atividades de expressão artística, como o desenho, a fotografia e mesmo a escrita. Quando são mais velhos, a sua capacidade e/ou necessidade de ser músico autor, mas também de trabalhar para outros aumenta(m), seja através da conciliação da atividade musical com um *day job* (que pode ou não ter a ver com a música), seja a tocar com outros músicos como músico de sessão, seja ainda assumindo o perfil de músico “artesão”, que trabalha por encomenda de um cliente e segundo requisitos e orientações específicas (por exemplo o músico que compõe bandas sonoras para teatro ou cinema, ou o músico que produz música para publicidade e televisão).

A figura 3.4 representa o posicionamento das variáveis ativas e suplementares (e as associações entre as categorias das mesmas), no plano que cruza as duas dimensões anteriormente descritas. Temos, assim, a topologia de carreiras segundo os dois principais eixos estruturantes – as estratégias a adotar e as formas de estar na música a assumir. A figura 3.5 representa o posicionamento de cada um dos entrevistados nos quatro quadrantes do espaço topológico.

⁵⁰ A análise do espaço relacional da música independente será desenvolvida nos capítulos 5 e 6 da dissertação.

Nota metodológica 3. Análise de *clusters*

Como referimos anteriormente, após realizada a ACM e traçada a configuração topológica, complementámos o nosso estudo com uma análise de *clusters*, de modo a definir uma tipologia de carreiras⁵¹, operacionalizando os perfis sugeridos pela ACM. Neste sentido, utilizámos como variáveis de *input* os *scores* dos entrevistados nas dimensões que sustentam o plano que, por sua vez, configura os perfis dos grupos a definir. No fundo, estes *scores* são determinados a partir das quantificações das variáveis qualitativas (ou tratadas como tal) que definem o perfil de cada entrevistado. Como partimos dos resultados da ACM, sabemos já quantos grupos pretendemos definir e, sendo as variáveis de *input* quantitativas (*scores*), pudemos escolher um método de agrupamento não-hierárquico, designadamente o método *k-médias* (que mede a proximidade entre grupos usando a distância euclidiana entre os centroides dos grupos), considerando então os quatro perfis configurados pela ACM. Complementarmente, num exercício de validação da solução encontrada, realizámos uma análise seguindo um método de clusterização hierárquica, utilizando as mesmas variáveis de *input* (*scores*). Como medida de distância, utilizámos o quadrado da distância euclidiana e assumimos como critério de agregação o critério de *ward*, que mede a distância entre os *clusters* através da soma dos quadrados entre dois *clusters* somados para cada variável. Desta forma, gerámos diversas soluções de agrupamentos, começando com uma solução de nove *clusters* e terminando com uma solução de dois *clusters*. Para cada uma delas realizámos uma análise ANOVA, a fim de medir a variância dentro de cada *cluster* e entre *clusters*, calculando depois o coeficiente de determinação (R-quadrado) para cada uma das soluções. Como o quadro B16 e a figura B1 (Anexo B) demonstram, e como corrobora a posterior análise que associa cada um dos perfis da ACM a cada um dos *clusters*⁵², verificámos que uma solução de quatro *clusters* introduz um considerável contributo para a explicação da variância dos dados, permitindo explicar 74,2% da mesma. Na verdade, foi a análise subsequente de caracterização de cada um dos *clusters* partindo das variáveis que considerámos na ACM (quadro B17, Anexo B) que permitiu validar a opção dos quatro *clusters* (e não três), não apenas porque explica uma maior percentagem da variância dos dados, mas também porque permite considerar as especificidades de um quarto grupo que, como a seguir aprofundaremos, nos parecem relevantes para a análise das carreiras e para construção da tipologia das mesmas.

⁵¹ Os *outputs* SPSS relativos à análise de *clusters* encontram-se no Anexo B.

⁵² Ou seja, que cruza os quatro *clusters* com as variáveis de *input* da ACM que mais discriminam, ou caracterizam, as duas dimensões de análise.

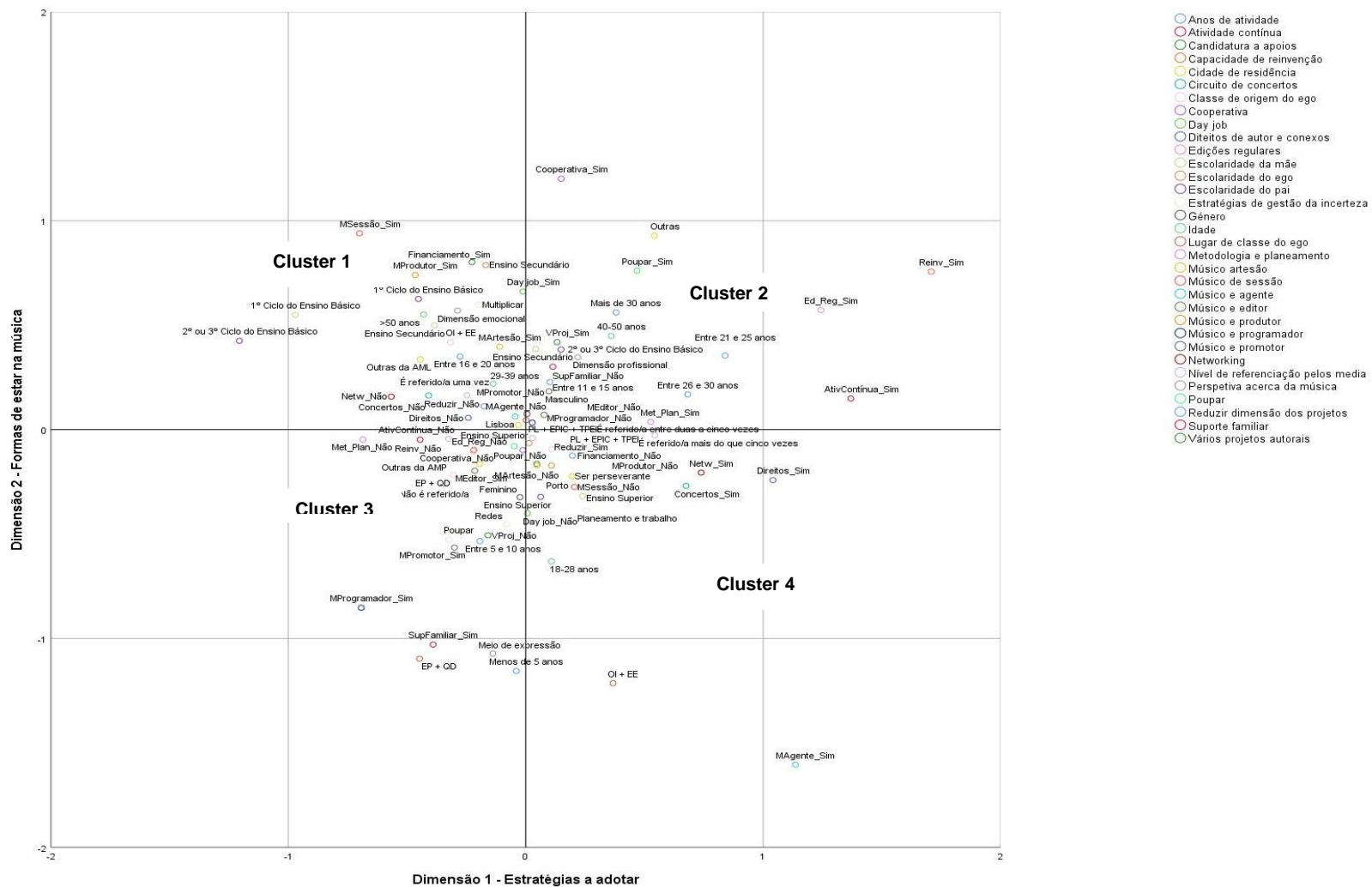


Figura 3.4: Configuração da topologia das carreiras DIY na música independente

Fonte: Elaboração própria.

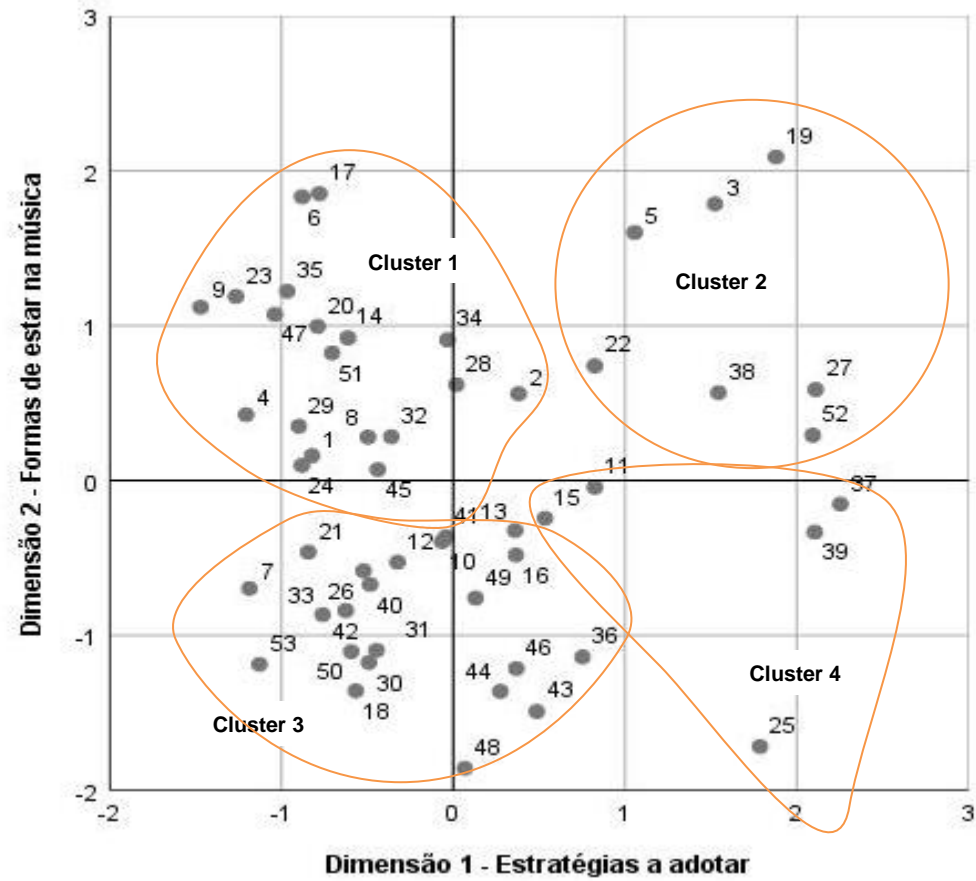


Figura 3.5: Posicionamento dos entrevistados no espaço topológico das carreiras DIY na música independente

Fonte: Elaboração própria.

Antes de apresentar os quatro perfis, é necessário fazer duas ressalvas. Uma prende-se com a leitura das características de cada perfil. Esta é essencial para a compreensão da tipologia, mas não significa necessariamente que todos os indivíduos de cada perfil apresentem literalmente todas as características descritas como importantes na definição do perfil. A tipologia evidencia apenas os traços comuns que surgem sobre-representados em cada grupo. A segunda ressalva tem que ver com a dimensão da nossa amostra e com possíveis generalizações desta tipologia. Como dissemos no início, a ACM é uma técnica exploratória e não confirmatória, pelo que com a sua aplicação (e posterior complemento com a análise de *clusters*) pretendemos descobrir as relações entre as variáveis que convocámos para a análise e identificar grupos, no conjunto dos nossos entrevistados, consoante as semelhanças dos indivíduos que os compõem em relação às variáveis selecionadas. Ainda que consideremos que a nossa amostra constitui uma boa representação da população total de músicos da atual cena independente das duas áreas metropolitanas, temos noção da sua pequena dimensão e das implicações que tal acarreta para a interpretação estatística dos resultados. Como assumimos, desde logo no título deste ponto, o que aqui apresentamos é um *ensaio* tipológico que tem como principal objetivo não a sua generalização à população total, mas antes o enriquecimento da leitura compreensiva acerca das diferentes estratégias e das diferentes formas de ser músico, no conjunto dos nossos entrevistados.

Foi-nos, então, possível identificar quatro perfis ideal-típicos⁵³ de carreiras na música, que consubstanciam diferentes formas de ser músico e de estar na música, e que se apresentam na seguinte tipologia: “músicos todo-o-terreno”, “músicos *non-stop*”, “músicos mediadores” e “músicos autores”. Estas denominações procuram equacionar da forma mais adequada possível a relação dos entrevistados com a música e as estratégias que adotam para torná-la uma opção viável em termos de trajetória profissional (ver quadros de 3.5 a 3.8 com a síntese das características dominantes de cada perfil). De seguida, apresentaremos cada um dos perfis, identificando os seus principais elementos definidores. Estas descrições serão acompanhadas de excertos de entrevistas a músicos que integram cada um deles.

Um primeiro perfil, que designamos “músicos todo-o-terreno”, engloba 19 entrevistados, correspondendo a 35,8% da nossa amostra. É um perfil que se define sobretudo a partir da segunda dimensão anteriormente descrita, ou seja, por um conjunto de formas de estar na música. Neste perfil encontramos, então, músicos que, na sua maioria (52,6%), conciliam a sua carreira na música com outra profissão. Esta é uma forma de diversificar as suas fontes de rendimento e de tentar contornar a instabilidade e a incerteza relativas aos rendimentos auferidos através da atividade enquanto

⁵³ Apoiamo-nos aqui na conceção weberiana de tipo ideal enquanto fator de inteligibilidade e instrumento de análise sociológica, um conjunto de conceitos que o investigador constrói unicamente para os fins da pesquisa.

músicos. Neste perfil, e ao contrário do que acontece com os restantes, predominam os casos de entrevistados que, para além dos seus projetos musicais de autor, trabalham também como músicos de sessão, ou seja, como músicos contratados por outros artistas para tocar ao vivo ou para gravar álbuns ou músicas, pontualmente. Do mesmo modo, é essencialmente neste perfil que encontramos os músicos que designamos como “músicos artesãos” (Perrenoud & Bataille, 2017), isto é, músicos que trabalham para terceiros, por exemplo, compondo bandas sonoras para espetáculos de artes performativas, cinema ou televisão ou ainda para publicidade. Com menor expressão, mas ainda assim sendo um elemento diferenciador face aos restantes perfis, é sobretudo neste perfil que se encontram os músicos que são também produtores, não apenas dos seus próprios projetos, mas trabalhando igualmente na produção de outros artistas. Sendo este um perfil que se define mais pelos diferentes contornos que o papel de músico pode assumir e menos pelas estratégias adotadas pelos entrevistados, de entre estas, e para além da multiplicação dos músicos por vários projetos autorais, destacamos a redução da dimensão dos projetos, bem como a candidatura a apoios e financiamentos. É neste grupo que esta última opção assume maior expressão (31,6%), corroborando o argumento de Menger (1999, 2006) sobre o recurso dos artistas a fontes públicas, nomeadamente através do concurso a programas de financiamento, e assumindo-se como uma importante tarefa no quadro das atividades não artísticas desenvolvidas pelos músicos.

Desde que me licenciiei tenho trabalhado como tradutora regularmente. (...) A sensação que eu tenho é que ser músico neste país, independentemente da forma que isso tome, seja dar aulas, seja tocar com 50 bandas e passar a vida a gerir calendário e arranjar substitutos, seja como no meu caso e no de outras pessoas que eu conheço que acumulam duas profissões, significa trabalhar muito. Não conheço ninguém que não trabalhe muito.
Gabriela, 34 anos, mestrado, música e tradutora, Lisboa.

No que respeita ao retrato deste grupo em termos daquelas que foram assumidas como variáveis suplementares na definição dos perfis, há vários aspetos que merecem ser destacados. Ainda que o sexo masculino seja predominante em todos os perfis, é neste que se verifica a maior diferença de género, sendo este grupo composto por 94,7% de entrevistados do sexo masculino. É também neste grupo que encontramos todos os entrevistados mais velhos, ou seja, com mais de 50 anos, sendo que 63,2% dos entrevistados deste perfil têm entre 29 e 39 anos. Como seria expectável face a esta configuração etária, é neste perfil que se situam os entrevistados com uma carreira mais longa: 89,5% dos entrevistados têm 16 ou mais anos de atividade e 5,3% têm mais de 30 anos de atividade na música. Estes dados levam-nos a considerar os resultados de outros estudos sobre o efeito do envelhecimento na participação e envolvimento em cenas musicais e movimentos subculturais, que

demonstram que estes não são uma realidade que fica confinada à adolescência e juventude, ou seja, a uma determinada fase de vida, mas que, ao contrário, se prolongam ao longo do tempo, ainda que as formas de envolvimento se possam ir alterando (Abreu *et al.*, 2017; Haenfler, 2018).

Em termos geográficos, os entrevistados que compõem este perfil residem na sua maioria em Lisboa (42,1%) ou noutras cidades da AML (21,1%). No que respeita aos níveis de escolaridade, ainda que, à semelhança do que acontece nos outros perfis, os entrevistados tenham na sua maioria o ensino superior, é neste perfil que encontramos a maior percentagem de entrevistados apenas com o ensino secundário (15,8%). Da mesma forma, é neste perfil que se verificam os níveis de escolaridade dos pais mais baixos: o 1º ciclo do ensino básico é o nível de escolaridade de 35,3% das mães e 41,2% dos pais dos entrevistados. É também neste perfil que os lugares de classe de família de origem mais baixos assumem maior expressão, sendo que 41,2% dos entrevistados tem uma origem de classe que se situa entre os trabalhadores independentes, os empregados executantes e o operariado industrial. Nestes casos verifica-se um movimento de mobilidade social ascendente, na medida em que o atual lugar de classe da totalidade dos entrevistados deste grupo se situa na categoria que agrupa o grupo de profissionais liberais, profissionais intelectuais e de profissionais de enquadramento intermédio. Importa ainda referir que os entrevistados deste grupo têm essencialmente uma perspetiva profissional da música. Apesar de ser frequente a sua articulação com o chamado *day job*, tal não implica que a música seja entendida como um *hobby* ou como uma atividade menos importante. Ela apenas não se configura como a única fonte de rendimento. Ou quando isso acontece, pressupõe por parte dos entrevistados um constante exercício de multiplicação. Na verdade, designámos este perfil como os “músicos todo-o-terreno” precisamente por ser aquele que implica uma maior flexibilidade e adaptabilidade dos músicos, disponíveis para encarnar diferentes formas de ser músico. Por outras palavras, encontramos neste grupo os entrevistados com maior versatilidade no que respeita aos contornos que a profissão de músico e uma carreira na música podem implicar, sendo que essa capacidade de adaptação e de multiplicação (de projetos e de papéis na cena musical) é também a principal estratégia mobilizada por estes músicos para lidar com a incerteza inerente à sua trajetória artística (53,8%). E sendo este grupo composto pelos músicos com mais anos de atividade, tal leva-nos a considerar que esta versatilidade e capacidade de adaptação é uma condição essencial à manutenção e consolidação de uma carreira musical ao longo do tempo.

Por fim, no que respeita ao nível de referência pelos média, no âmbito do levantamento que fizemos para o ano de 2016, a maioria dos músicos são referidos entre duas a cinco vezes. Todavia, importa salientar que este é o único perfil onde o nível máximo de referência (mais do que cinco vezes) não é atingido.

Quadro 3.5: Principais características do perfil músicos “todo-o-terreno”

Músicos “Todo-o-Terreno” 19 entrevistados 35,8%	
Variáveis ativas	Variáveis suplementares
<p>Formas de estar na música</p> <p><i>Day job</i> (52,6%) Músico de sessão (52,6%)</p> <p>Músico “artesão” (42,1%) Músico e produtor (36,8%)</p>	<p>Retrato sociodemográfico</p> <p>Idade 29-39 anos (63,2%) Mais de 50 anos (15,8%)</p> <p>Sexo Masculino (94,7%)</p> <p>Cidade de residência Lisboa (42,1%) Outras cidades da AML (21,1%)</p> <p>Nível de escolaridade Ensino Superior (84,2%) Ensino Secundário (15,8%)</p> <p>Lugar de classe PL + EPIC + TPEI (100%)</p> <p>Lugar de classe de família de origem PL + EPIC + TPEI (52,9%) TI + EE + OI (41,2%)</p>
<p>Estratégias a adotar</p> <p>Vários projetos autorais (73,7%)</p> <p>Reduzir dimensão dos projetos (36,8%) Candidatura a apoios e financiamento (31,6%)</p>	<p>Perspetiva acerca da música Dimensão Profissional (75%)</p> <p>Estratégias para lidar com a incerteza Multiplicar papéis e projetos (53,8%)</p> <p>Anos de atividade 16-20 anos (36,8%) 21-25 anos (5,3%) 26-30 anos (5,3%) Mais de 30 anos (5,3%)</p> <p>Nível de referência pelos média Entre duas a cinco vezes (52,6%)</p>

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Um segundo perfil, que designamos “músicos *non-stop*”, agrega sete entrevistados, isto é, 13,2% da nossa amostra. À semelhança do grupo anterior, também neste a conciliação da música com outra profissão é uma realidade para a maioria (71,4%), sendo neste perfil mais evidente a ligação entre esta outra profissão e a música ou, pelo menos, com a esfera artística. Porém, diferenciando-se do grupo anterior, este é um perfil definido sobretudo pela multiplicidade de estratégias postas em prática pelos músicos a fim de garantir a manutenção da sua carreira. Esta diversificação está, desde logo, patente no desenvolvimento de vários projetos autorais. Como dissemos anteriormente, esta opção não só permite que o músico manifeste a sua criatividade em diferentes linguagens e estilos musicais, como proporciona o alargamento das possibilidades de tocar ao vivo e das fontes de rendimento. A esta ideia de construir um circuito de concertos, soma-se o esforço de ter uma atividade contínua, sem interrupções, uma estratégia identificada pela totalidade dos entrevistados deste grupo. Tal significa garantir que o ciclo de criação – execução – divulgação nunca se quebra, ou seja, que se está sempre numa qualquer fase do processo e que este não é interrompido. Para que isto aconteça torna-se relevante assegurar edições regulares de álbuns, EPs, *singles* e vídeos. Desta forma, os músicos

produzem mais bens culturais que podem ser comercializados, aumentando as possibilidades de obtenção de rendimento (pela venda dos mesmos e pelos direitos de autor), e mantêm-se ativos aos olhos dos públicos, dos críticos e jornalistas musicais, dos radialistas e dos programadores de salas de concertos e de festivais (portanto, os agentes de mediação), garantindo que não caem no esquecimento. De realçar é o facto desta ênfase na atividade editorial de diferentes tipos de conteúdos apenas se verificar neste grupo, sendo experienciada por 85,7% dos seus membros. Com efeito, mais do que qualquer outro, este perfil tem como elemento definidor a lógica de continuidade, que é reforçada pelo enfoque dado à capacidade de reinvenção, enquanto músico e artista, estratégia que assume especial relevo neste e no grupo que apresentaremos em último lugar. A continuidade é alcançada mediante um planeamento de todo o processo e suas fases, definindo objetivos a atingir e uma metodologia de trabalho, estratégia mobilizada por todos os entrevistados deste grupo e igualmente identificada por outros estudos (McRobbie, 2002, 2004, 2016; Menger, 1999, 2003; Tarassi, 2018; Throsby & Zednik, 2011). Uma última estratégia aplicada por 71,4% dos músicos que compõem este perfil é o *networking*, ou seja, a criação e desenvolvimento de redes relacionais com outros atores do meio, no sentido em que estes laços são potenciais geradores de oportunidades de trabalho, mas também elementos cruciais nos processos de criação de reputação e na conquista de um posicionamento mais favorável no campo.

É tentarmos estar sempre ativos, sempre a fazer alguma coisa, sempre a divulgar, tentarmos dar muitos concertos. É tentarmos organizar da melhor forma todo o esquema, de modo a canalizarmos o financiamento que temos para aquilo que de facto vale a pena. Acho que vale a pena investir na qualidade do trabalho. É fundamental não estarmos parados. A música, hoje em dia, dá-nos dinheiro através dos concertos, dos direitos de autor e quase mais nada. A música já não é comprada, o que se obtém daí é um lucro mínimo. O objetivo é estar sempre a tocar, a fazer coisas novas para conseguirmos tocar mais vezes.

Tânia, 31 anos, frequência do ensino superior, música, professora de dança e atriz, Porto.

Como os discos já não vendem e não dão dinheiro, tens de estar sempre a editar coisas novas para ires tocar. (...) No nosso caso, conseguimos viver da música. O que nós fazemos é ter uma estratégia muito bem planeada. Quando compomos um disco não estamos a ganhar dinheiro e nós investimos muito nos primeiros discos. Gravamos, lançamos e com o lançamento do disco aparecem concertos. Ficas a tocar o tempo que for preciso e quantos mais concertos, melhor. (...) Esta é a fase que dá dinheiro. Quando acaba, a banda e o público fartam-se da música, a banda começa a fazer música nova e começa o ciclo outra

vez. O dinheiro que amealhou no verão todo vai ser investido ou poupado para fazer o disco. É um ciclo. Nós estamos agora nesta fase de compor para o novo disco e não tivemos férias, porque ainda estamos a tocar. A solução é não parar.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Ao nível das variáveis aqui assumidas como suplementares, como seria expectável face ao retrato do grupo até aqui apresentado, a música assume para a totalidade dos músicos que compõem este perfil um carácter eminentemente profissional. Aliás, é de salientar que este é o único grupo em que tal acontece. Indo ao encontro deste entendimento da música e da lógica de continuidade anteriormente evidenciada, o planeamento, a dedicação ao trabalho, a perseverança e a capacidade de multiplicação de papéis na cena musical e de projetos são as principais estratégias utilizadas para lidar com a incerteza. Paralelamente, a preocupação destes músicos com a continuidade do processo criativo e o seu esforço para que tanto os públicos, como os diversos agentes mediadores não os esqueçam parecem ter resultados positivos, pelo menos no que se refere aos críticos e jornalistas musicais, na medida em que 42,9% destes entrevistados são referidos mais do que cinco vezes pelos média. Na verdade, é neste grupo que o nível máximo de referência é atingido. Em termos sociodemográficos, deparamo-nos com um grupo predominantemente masculino (85,7%) e que reside, na sua maioria, fora de Lisboa: 42,9% dos entrevistados residem no Porto e 14,3% residem noutras cidades fora das duas áreas metropolitanas. 84% dos músicos deste perfil têm entre 29 e 50 anos (42,9% em cada uma das duas categorias – 29-39 anos e 40-50 anos). São, pois, músicos com alguma experiência - 57,1% dos músicos que compõem este perfil têm entre 11 a 15 anos de atividade na música. À semelhança do grupo anterior, ainda que a maioria dos músicos deste grupo tenha o ensino superior, importa referir uma considerável percentagem (14,3%) que apenas possui o ensino secundário. Como veremos de seguida, com a apresentação dos dois últimos grupos, esta é uma diferença que merece ser referida. Porém, o nível de escolaridade dos pais é relativamente superior ao dos pais dos entrevistados do grupo anterior, o que é sobretudo evidente no caso das mães. Neste segundo grupo, 85,7% das mães dos entrevistados têm o ensino superior, nível de escolaridade atingido por 42,9% dos pais. Por fim, comparando o atual lugar de classe dos entrevistados com o lugar de classe de família de origem, damos-nos conta de uma tendência de reprodução do posicionamento destes músicos em termos de estratificação social. A totalidade dos entrevistados deste grupo situa-se na categoria que agrupa o grupo de profissionais liberais, profissionais intelectuais e de profissionais de enquadramento intermédio, que era já o lugar de família de origem de 71,4% dos entrevistados.

Quadro 3.6: Principais características do perfil músicos *non-stop*

Músicos <i>Non-Stop</i> 7 entrevistados 13,2%	
Variáveis ativas	Variáveis suplementares
<p>Formas de estar na música</p> <p><i>Day job</i> (71,4%)</p> <p>Músico “artesão” (28,6%) Músico e produtor (28,6%) Músico e editor (28,6%)</p>	<p>Retrato sociodemográfico</p> <p>Idade 29-39 anos (42,9%) 40-50 anos (42,9%)</p> <p>Sexo Masculino (85,7%)</p> <p>Cidade de residência Porto (42,9%) Outras cidades fora das AMs (14,3%)</p> <p>Nível de escolaridade Ensino Superior (85,7%) Ensino Secundário (14,3%)</p> <p>Lugar de classe PL + EPIC + TPEI (100%)</p> <p>Lugar de classe de família de origem PL + EPIC + TPEI (71,4%)</p>
<p>Estratégias a adotar</p> <p>Atividade contínua (100%) Metodologia e planeamento (100%) Edições regulares (85,7%) Vários projetos autorais (85,7%) Circuito de concertos (71,4%) <i>Networking</i> (71,4%)</p> <p>Capacidade de reinvenção (42,9%) Reduzir dimensão dos projetos (42,9%) Poupar (28,6%)</p>	<p>Perspetiva acerca da música Dimensão Profissional (100%)</p> <p>Estratégias para lidar com a incerteza Multiplicar papéis e projetos (33,3%) Ser perseverante (33,3%) Planeamento e trabalho (33,3%)</p> <p>Anos de atividade 11-15 anos (57,1%)</p> <p>Nível de referência pelos média Mais do que cinco vezes (42,9%) Entre duas a cinco vezes (28,6%)</p>

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Um terceiro perfil, que designamos “músicos mediadores”, agrupa o maior número de músicos – 22 – representando 41,5% da nossa amostra. Ao contrário dos dois grupos anteriores, a conciliação da música com outra profissão é uma realidade para apenas 22% dos entrevistados que compõem este perfil. No entanto, o exercício de desdobramento não deixa de existir, sendo que neste caso se manifesta no desempenho de outros papéis no meio musical para além do de músico. Falamos sobretudo do papel de promotor e de editor e, com menor expressão, do papel de programador de salas de concertos e de agente. Ressalve-se que, como o quadro 3.7 demonstra, ainda que estes papéis não sejam desempenhados pela maioria dos entrevistados que integram este perfil, é nele que se concentra o maior número de músicos que os protagonizam, o que configura uma das principais e distintivas características deste perfil. Estamos, então, perante um grupo de músicos que complementa a atividade criativa com atividades de mediação. Em alguns casos tal acontece, inicialmente, por necessidade, ou seja, e pensando nas atividades de edição e promoção, para editar e promover os próprios trabalhos. Ao mesmo tempo, e como será aprofundado nos capítulos

seguintes, as editoras e promotoras funcionam como importantes núcleos criativos, alicerces essenciais de projetos colaborativos e de criação de sinergias, extremamente importantes para a manutenção e consolidação das carreiras musicais. Igualmente elemento de demarcação face aos restantes perfis é o facto de este ser o único grupo em que o desenvolvimento de vários projetos autorais não é uma opção para a maioria dos seus membros (72,7%). Tal pode ser melhor compreendido considerando que neste caso a aposta é na multiplicação dos papéis desempenhados e não tanto dos projetos musicais. De igual forma, distinguindo-se dos demais grupos, é neste perfil que o suporte familiar se assume como uma importante estratégia mobilizada pelos entrevistados, o que deve ser lido tendo em conta que 54,5% dos membros deste grupo têm entre 18 e 28 anos. Assim, são ainda frequentes situações de alguma dependência em relação aos pais. É neste grupo que o recurso ao suporte familiar surge com o valor mais elevado, com 50% dos entrevistados a mobilizar esta estratégia. Ainda em termos das principais estratégias utilizadas pelos músicos deste grupo no sentido de gerir a sua carreira, salientamos o exercício de planeamento e de definição de uma metodologia de trabalho (50%). Paralelamente, os músicos que compõem este perfil recorrem a uma outra estratégia que passa pela redução da dimensão dos seus projetos musicais. Dito de outra forma, optam por ter projetos a solo, ou de duas ou três pessoas – “um formato muito *troika*”, nas palavras de um dos nossos entrevistados. Tal não só permite evitar ou diminuir a divisão de rendimentos, como torna os projetos mais móveis e menos dispendiosos no que à logística de marcação de concertos diz respeito.

É difícil. Eu há seis anos que consigo viver da música, com algumas dificuldades também. É um formato muito troika: eu pego na guitarra e na mala e vou de comboio para onde eu quiser. Se calhar eu consigo viver da música porque toco sozinho. Com uma banda, provavelmente estava a viver dos mesmos valores e não conseguia.

Samuel, 38 anos, mestrado, músico, Lisboa.

Detemo-nos aqui para uma breve reflexão em torno dos constantes dilemas e tensões em que se movem as carreiras musicais e as necessárias negociações que implicam. Por um lado, e como aqui vemos, a redução da dimensão dos projetos musicais surge como uma estratégia possível para assegurar a sobrevivência na música, na linha da individualização da sociedade promovida pelo desenvolvimento do capitalismo (Banks & Hesmondhalgh, 2009; McRobbie, 2002, 2004; Menger, 1999, 2003). Ao mesmo tempo, proliferam narrativas, de cariz neoliberal, que incentivam e celebram o espírito empreendedor, a meritocracia e formas de atuação mais individualistas. Como já discutimos e como alertam alguns autores (Jian, 2018; Threadgold, 2018), estes elementos podem inclusive estar, de certa forma, presentes no discurso e nas práticas DIY. Por outro lado, tal como demonstrámos no ponto anterior e exploraremos com maior detalhe no capítulo seguinte, o *do-it-together*, as relações

de interdependência que caracterizam o campo musical, as redes em que este se alicerça são de sobremaneira importantes para a estruturação de carreiras na música. Uma gestão profícua destas parece, pois, resultar mais da busca permanente de equilíbrios e da negociação de fronteiras, que são elas próprias ténues e dinâmicas, e menos da oposição e da escolha de “uma das faces da moeda”.

Voltando à descrição do terceiro perfil e focando-nos agora nas variáveis suplementares, desde logo, destacamos que este é o grupo onde encontramos uma maior percentagem de mulheres (31,8%). Ao mesmo tempo, e como já referimos, os músicos que compõem este grupo são tendencialmente mais jovens, sendo que mais de metade dos seus membros se situa na faixa etária dos 18 aos 28 anos. Associando estes dois traços de caracterização deste perfil e complementando-os com o discurso de alguns dos nossos entrevistados mais jovens, damos-nos conta de uma maior consciencialização, problematização e questionamento das diferenças de género que continuam a caracterizar o campo da música e outros campos artísticos (Buscatto, 2018; Reddington, 2012). Mais do que isso, verificamos, por parte destes jovens, ações concretas no sentido de alterar essa configuração da cena musical independente. É disso exemplo o coletivo e promotora Maternidade⁵⁴, formado em 2014, em Lisboa, por um conjunto de jovens músicos, que não só discutem a temática das identidades de género nas letras que compõem, como também organizam eventos com uma programação musical inclusiva, preocupando-se em garantir uma maior presença feminina no alinhamento dos concertos que promovem. À semelhança do primeiro grupo, neste perfil encontramos sobretudo músicos que residem em Lisboa ou noutras cidades da AML (54,6%). No que diz respeito ao nível de escolaridade, todos os músicos que integram este perfil têm o ensino superior. Na verdade, o conjunto dos entrevistados é bastante escolarizado, designadamente em comparação com os valores médios da população portuguesa. O mesmo acontece com os pais dos entrevistados que integram este perfil, que têm na sua maioria o ensino superior (86,4% tanto no caso das mães, como dos pais). Do ponto de vista do posicionamento dos entrevistados e da sua família de origem na hierarquia de classes, tal como nos grupos anteriores prevalece a pertença ao grupo de profissionais liberais, profissionais intelectuais e de profissionais de enquadramento intermédio. Convém, no entanto, realçar que é neste grupo, e como veremos também no seguinte, que se verificam lugares de classe de origem mais altos, com 22,7% dos entrevistados vindos do grupo de empresários e proprietários e quadros dirigentes. Continuando numa lógica de distinção face aos demais grupos, este é o único perfil em que a maioria dos seus membros entende a música como um meio de expressão, como sendo apenas um dos canais, uma das linguagens possíveis para transmitir uma mensagem, para partilhar a sua visão. É neste grupo, e sobretudo nos seus elementos mais jovens, que encontramos uma perspetiva algo cética em relação à possibilidade de viver apenas enquanto músicos, e especialmente na esfera da música independente,

⁵⁴ Para mais informação consultar: <https://www.facebook.com/maternidade2014/>.

em Portugal. Simultaneamente, tendem a demonstrar a vontade de se exprimirem através de outras linguagens artísticas para além da música. Consideram, pois, a possibilidade de no futuro conciliar a música com outras atividades artísticas, como a ilustração e a escrita, bem como desempenhar outros papéis na cena musical, mais ligados à mediação e não tanto à criação. O envolvimento no mundo da música tende aqui a ser visto como uma forma de experimentação e de aprendizagem. E mais do que algo contínuo e linear, parece fazer-se de movimentos de avanço e recuo, o que vai ao encontro da visão de Miranda Campbell, que refere que uma das características da produção cultural juvenil são precisamente os processos de navegação e negociação com movimentos de *back and forward*, assentes numa lógica de aprendizagem pela prática (Campbell, 2013).

Eu não me imagino a fazer isto a vida toda. Quero fazer Erasmus, estar seis meses fora e perceber se quero continuar a fazer música, ou se é só um meio. Acho que para mim é só um meio. Podia ser escrever, ou fazer filmes, ou teatro. Eu gosto é da pica e do andamento que me dá. Muitas coisas que estou a aprender ao fazer música e ao programar coisas não de servir-me no futuro. Saber estar, saber falar e interagir é essencial. Mas não me vejo a fazer música o resto da minha vida. Nem a fazer disso profissão. Mas se calhar fazer algo da música, programar, agenciar.

Maria, 18 anos, a frequentar a licenciatura, estudante, música e responsável por editora, Lisboa.

Não obstante esta postura menos comprometida (mas nem por isso menos empenhada) perante a música, o planeamento, a dedicação ao trabalho e a perseverança são as principais estratégias apontadas para lidar com a incerteza e a instabilidade inerentes a estas trajetórias. Relativamente aos anos de atividade, como seria expectável face à faixa etária predominante neste grupo, 60,2% dos entrevistados que compõem este perfil têm entre 5 a 15 anos de atividade. Por fim, quanto ao nível de referência pelos média, destaca-se essencialmente um nível intermédio, entre duas a cinco vezes (40%).

Quadro 3.7: Principais características do perfil músicos mediadores

Músicos Mediadores 22 entrevistados 41,5%	
Variáveis ativas	Variáveis suplementares
<p>Formas de estar na música</p> <p>Músico e promotor (45,5%) Músico e editor (36,4%) Músico “artesão” (18,2%) Músico e programador (9,1%)</p>	<p>Retrato sociodemográfico</p> <p>Idade 18-28 anos (54,5%)</p> <p>Sexo Masculino (68,2%) Feminino (31,8%)</p> <p>Cidade de residência Lisboa (45,5%) Outras cidades da AML (9,1%)</p> <p>Nível de escolaridade Ensino Superior (100%)</p> <p>Lugar de classe PL + EPIC + TPEI (90%)</p> <p>Lugar de classe de família de origem PL + EPIC + TPEI (68,2%) EP + QD (22,7%)</p>
<p>Estratégias a adotar</p> <p>Metodologia e planeamento (50%) Suporte familiar (50%) Reduzir a dimensão dos projetos (50%)</p> <p><i>Networking</i> (45,5%) Circuito de concertos (36,4%)</p>	<p>Perspetiva acerca da música Meio de Expressão (52,6%)</p> <p>Estratégias para lidar com a incerteza Planeamento e trabalho (42,1%) Ser perseverante (26,3%)</p> <p>Anos de atividade 5-10 anos (45,5%) Menos de 5 anos (9,1%)</p> <p>Nível de referência pelos média Entre duas a cinco vezes (36,4%) Mais do que cinco vezes (27,3%)</p>

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Chegamos ao último dos quatro perfis, o mais pequeno, com cinco entrevistados (9,4% da nossa amostra). A sua reduzida dimensão fez-nos refletir sobre a viabilidade e consistência desta solução de quatro *clusters*, considerando a possibilidade de trabalhar com uma solução de três *clusters* (que basicamente juntaria este ao segundo grupo apresentado). Contudo, para além das diferenças existentes entre os dois perfis, consideramos que a reduzida dimensão deste grupo é, por si só, um resultado significativo e, na realidade, bastante expressivo das dificuldades inerentes à construção e manutenção de carreiras na música. Este é, pois, o único grupo cujos seus membros vivem exclusivamente da música e maioritariamente dos seus projetos autorais. Também por isso o designamos como o perfil dos “músicos autores”. Neste grupo não encontramos casos de conciliação da música com outra profissão, nem mesmo de trabalho como músico de sessão. Apenas no caso de dois dos entrevistados é frequente o trabalho como músico “artesão”, ou seja, a criação de bandas sonoras para dança, teatro, cinema, televisão ou publicidade. Um outro entrevistado concilia a música com a atividade de agente, antes de mais da sua própria banda, e ao longo do tempo alargando essa função a outros projetos musicais. Viver inteiramente da sua atividade enquanto músicos pressupõe, então, um diversificado conjunto de estratégias de ação. Desde logo, e indo ao encontro dos vários

estudos que têm vindo a identificar a inserção em redes e a aquisição de capital relacional e social como elementos cruciais para a construção e manutenção de carreiras na música (Becker, 1982; Coulson, 2012; Crossley, 2008, 2015; Crossley & Bottero, 2015; Guerra, 2015; Mcandrew & Everett, 2014; Reitsamer, Rosa & Prokop, 2018; Scott, 2012; Tarassi, 2018), a totalidade dos entrevistados deste grupo refere a mobilização do *networking* e o estabelecimento de relações com diferentes atores do meio musical. Porém, e à semelhança do grupo anterior, também neste a redução da dimensão dos projetos musicais surge como uma opção de gestão de carreira.

O mesmo acontece com o planeamento e a definição de uma metodologia de trabalho, a manutenção de uma atividade contínua e a realização de um circuito de concertos. Ou seja, tal como acontece no segundo grupo (“músicos *non-stop*”), também aqui assume importância a lógica de continuidade e, conseqüentemente, a capacidade destes músicos se reinventarem. Nas palavras de um dos entrevistados que integra este perfil, o conformismo é o pior que pode acontecer a um músico que, pelo contrário, deve alimentar um processo de contínua aprendizagem.

Eu quero estar sempre a fazer um work in progress. A pior coisa que pode acontecer a um músico é conformar-se com aquilo que está a fazer, conformar-se com a editora, com os colegas de banda que tem,... Um músico tem de ser um gajo que, quando é preciso, quebra todas as barreiras que tem ou manda abaixo tudo o que tem e recomeça do zero.

Leopoldo, 36 anos, licenciatura, músico e agente, Porto.

Ainda no âmbito das estratégias mobilizadas pelos músicos deste grupo, é de extrema importância referir o seu recurso aos direitos de autor e aos direitos conexos advindos das obras que criam. Este é o único grupo no qual esta opção assume uma proporção tão expressiva. Tal remete-nos para uma visão autoral da música, da obra artística criada, que aliás ajuda a dar nome a este perfil. Porém, ainda que esta seja uma importante fonte de rendimento para estes músicos, não deixa de ser experienciada num contexto dual. Alguns dos músicos que integram este perfil fazem uma avaliação negativa da atuação da SPA, questionando a sua falta de transparência, lógicas de funcionamento e as formas de distribuição dos direitos cobrados⁵⁵. Todavia, optam por ser associados, reconhecendo que atualmente os direitos de autor e os direitos conexos representam uma importante parcela das suas fontes de rendimento.

⁵⁵ No que à música diz respeito, a SPA cobra direitos pela execução pública das obras, direitos por reprodução mecânica (decorrentes da venda ou aluguer ao público dos suportes em que as obras são reproduzidas) e direitos de remuneração por cópia privada, pagos pelos fabricantes de CDs, vídeos, cassetes virgens e aparelhos reprodutores áudio e vídeo, a fim de compensar a gravação, que o público faz em casa, de obras cinematográficas, programas de TV e concertos.

(...) perceberes minimamente de gestão coletiva de direitos de autor e direitos conexos (saber o que isso é e como podes ir buscar dinheiro que é teu e que é cobrado sem tu saberes) e, por outro lado, como podes rentabilizar a tua música sem ser pela venda de discos ou de concertos (publishing, placement,...). (...) É preciso ter muita atenção em relação à SPA e GDA, porque são uma fonte de rendimento importante. São, no fundo, teus representantes na cobrança coletiva de direitos, que tu podes fazer diretamente, mas não fazes, porque isso não existe. Nenhum artista liga para uma rádio a pedir o seu dinheiro por terem passado a música dele, porque as rádios pagam à SPA e à GDA. Tens de saber como funcionam estas instituições, tens de saber como os direitos de autor funcionam, o que acontece se utilizarem uma música tua sem a tua autorização.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico, Porto.

Detemo-nos agora na descrição deste grupo no que respeita às variáveis que, na nossa análise, foram tidas como suplementares. Quanto à forma de entendimento da música, para a maioria dos entrevistados deste grupo (60%), esta reveste-se de uma dimensão profissional. Em sintonia, o planeamento e a dedicação ao trabalho, bem como uma postura perseverante são as suas principais formas para gerir as incertezas associadas a uma trajetória profissional na música. O grupo é essencialmente composto por músicos já com alguns anos de experiência, sendo que 60% dos seus membros têm entre 5 a 15 anos de atividade na música. No que toca ao nível de referência pelos média, verificamos uma situação relativamente semelhante à dos outros grupos, com 40% dos músicos deste perfil a ser referidos entre duas a cinco vezes. Ao nível do retrato sociodemográfico, estamos perante um grupo essencialmente jovem (40% dos seus membros têm entre 18 e 28 anos, verificando-se a mesma percentagem na faixa etária entre os 29 e os 39 anos) e que reside essencialmente no Porto (60%). De realçar também o facto de este ser o segundo grupo em que menos se evidenciam as diferenças de género, o que parece reforçar o que antes dizíamos sobre uma maior consciencialização, problematização e questionamento das diferenças de género que continuam a caracterizar o campo da música e outros campos artísticos por parte dos músicos mais jovens. Tal como no perfil anterior (“músicos mediadores”), todos os membros deste grupo têm o ensino superior, sendo também elevados os níveis de escolaridade dos seus pais. Na realidade, este é o grupo onde o lugar de classe da família de origem dos entrevistados é mais elevado, com 25% dos casos pertencendo ao grupo dos empresários e proprietários e quadros dirigentes. Tal constatação, assim como o facto de este ser o único perfil cujos membros vivem exclusivamente da sua atividade enquanto músicos, leva-nos a considerar a importância do *background* familiar para o acesso e sobretudo para a manutenção de uma carreira na música. É certo que os avanços tecnológicos (onde incluímos a multiplicação de *softwares* de criação, gravação, produção e edição de música), a proliferação da Internet e dos

dispositivos de troca direta de música gravada (os sistemas *peer-to-peer* - P2P) e a diminuição dos preços dos instrumentos musicais e dos equipamentos de som facilitam e tornam mais democrático o acesso ao mundo da música. No entanto, os resultados da nossa investigação vão ao encontro de investigações anteriores sobre as cenas musicais do *rock* alternativo (Guerra, 2010, 2015) e do *punk* em Portugal (Abreu *et al.*, 2017), demonstrando que os atuais protagonistas de carreiras musicais na cena independente portuguesa pertencem, de um modo geral, às classes médias e superiores, altamente escolarizadas e associadas a profissões liberais, intelectuais e de enquadramento técnico. Como já referimos e como os traços característicos deste perfil parecem sugerir, a rede de segurança proporcionada por uma origem de classe média ou elevada atua como um importante elemento potenciador do envolvimento e manutenção destes atores em carreiras musicais, como é também evidenciado por outros autores (Bennett, 2018; Threadgold, 2018).

Quadro 3.8: Principais características do perfil músicos autores

Músicos Autores 5 entrevistados 9,4%	
Variáveis ativas	Variáveis suplementares
<p>Formas de estar na música</p> <p>Músico “artesão” (40%) Músico agente (20%)</p>	<p>Retrato sociodemográfico</p> <p>Idade 18-28 anos (40%) 29-39 anos (40%)</p> <p>Sexo Masculino (80%) Feminino (20%)</p> <p>Cidade de residência Porto (60%) Lisboa (40%)</p> <p>Nível de escolaridade Ensino Superior (100%)</p> <p>Lugar de classe PL + EPIC + TPEI (100%)</p> <p>Lugar de classe de família de origem PL + EPIC + TPEI (75%) EP + QD (25%)</p>
<p>Estratégias a adotar</p> <p>Metodologia e planeamento (100%) <i>Networking</i> (100%) Direitos de autor e direitos conexos (80%) Circuito de concertos (80%) Reduzir a dimensão dos projetos (80%) Vários projetos autorais (60%) Atividade contínua (60%)</p>	<p>Perspetiva acerca da música Dimensão Profissional (60%)</p> <p>Estratégias para lidar com a incerteza Ser perseverante (60%) Planeamento e trabalho (20%) Multiplicar papéis e projetos (20%)</p> <p>Anos de atividade 11-15 anos (40%) 21-30 anos (40%)</p> <p>Nível de referência pelos média Entre duas a cinco vezes (40%) Mais do que cinco vezes (20%)</p>

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Em suma, este ensaio tipológico permite-nos reforçar alguns argumentos anteriormente sugeridos. Desde logo, o de que ser músico ou ter uma carreira na música independente longe de ser uma experiência homogénea e linear, é antes um processo multifacetado, onde cabem diferentes possibilidades e modalidades. Podemos, pois, falar de diferentes tipos de carreira, consoante as principais estratégias mobilizadas, as perspetivas e atitudes assumidas perante a música, bem como as múltiplas formas de estar na música, sem esquecer claro os diferentes contornos que estas carreiras podem assumir consoante o género e o *background* familiar dos seus protagonistas. Simultaneamente, o ensaio tipológico permite-nos consolidar o argumento de que ser músico e construir uma carreira na música pressupõe um constante exercício de multiplicação e desdobramento, seja em termos das atividades desenvolvidas quotidianamente, seja no que concerne aos papéis desempenhados e às diversas formas de ser músico e de estar na música. Aliás, como um dos nossos entrevistados sintetiza, na maioria dos casos aqui considerados, ser músico é, antes de mais, não ser apenas músico. Tal como o ensaio tipológico denota, são poucos os que conseguem viver apenas como músicos e sobretudo como músicos autorais. O trabalho por encomenda, seja a composição de bandas sonoras para cinema ou espetáculos de dança ou teatro, seja para criação de música para publicidade é uma realidade intensamente presente no caso dos nossos entrevistados. O mesmo acontece com a conciliação da música com outra(s) profissão/profissões, sobretudo no caso dos dois primeiros perfis apresentados. Por fim, importa ainda realçar a relevância assumida pelos papéis de mediação, por exemplo, como promotor, programador de salas de concertos ou como agente, um desdobramento comum entre os nossos entrevistados, não apenas como estratégia de viabilidade e sustentabilidade dos seus projetos, mas também como um instrumento de posicionamento no campo.

Feitas as ressalvas sobre a possibilidade de generalização deste ensaio tipológico, esperamos com ele contribuir para aprofundar a compreensão da construção de carreiras na música independente no Portugal contemporâneo.

***Made in Manchester!* A construção de carreiras musicais na atual cena independente**

Finalizamos este capítulo com uma breve reflexão sobre a perspetiva dos nossos interlocutores da cena musical independente e DIY de Manchester, por um lado, sobre as leituras que fazem do termo independência/independente, por outro, sobre o cenário que vivenciam em termos da construção de carreiras na música independente.

Relativamente ao primeiro aspeto, os nossos entrevistados da cidade inglesa vão ao encontro das principais leituras da independência feitas pelos entrevistados portugueses. Desvinculando-a de uma conotação estética, combinam a sua interpretação enquanto modo de fazer com uma dimensão ideológica. A música independente é, então, aquela que é feita com os meios de produção dos próprios artistas, ancorada, portanto, num forte *ethos* DIY. Significa, pois, ter controlo sobre todas as fases do

***Made in Manchester!* A construção de carreiras musicais na atual cena independente (cont.)**

processo de criação, gravação, edição e distribuição.

Ser independente é também estar à margem das grandes editoras, seus objetivos e lógicas de trabalho; é ter total liberdade. Neste contexto, salientando que a independência se alicerça na interdependência entre diferentes atores, os entrevistados da cidade inglesa enfatizam a importância da existência de uma comunidade, de pessoas unidas pelas mesmas práticas e pelos mesmos valores, como alicerce fundamental para a construção e manutenção de uma cena independente. À semelhança dos entrevistados portugueses, não deixam de equacionar a independência como um percurso. Reconhecem, por isso, a existência de artistas que começam por ser independentes e que posteriormente se tornam *mainstream*. Porém, ao contrário dos entrevistados portugueses, que dão conta de diferentes formas de interpretação destes trajetos, no caso da cena de Manchester e evidenciando um forte peso da dimensão ideológica na leitura da independência, os nossos interlocutores são unânimes em considerar que estas trajetórias implicam a perda de liberdade e independência de artistas e editoras.

Já no que respeita à construção de carreiras na música independente, o cenário vivenciado em Manchester não é muito diferente da realidade portuguesa. Os nossos entrevistados ingleses dão-nos conta da dificuldade em viver da música. A comprová-lo está o facto de todos conciliarem a sua atividade na música com outros trabalhos que, apenas num dos casos, está relacionado com a música. O mesmo acontece com os músicos que integram as bandas associadas à editora pela qual um deles é responsável; todos têm um *day job* e muitos deles são empregos não relacionados com a música, trabalhando nos correios, em *call-centers* ou como eletricitas, para dar alguns exemplos. Também neste caso se privilegiam os empregos em *part-time*, pois ainda que possam gerar rendimentos mais baixos, permitem uma maior flexibilidade e a possibilidade de ter mais tempo para dedicar à música. Da mesma forma, ainda que nem sempre seja possível, privilegiam-se também os empregos relacionados com o campo musical, sendo comum o desempenho de vários papéis no mundo da música, nomeadamente o de produtor, promotor de eventos e técnico de com. A realização de um circuito de concertos assume-se de extrema importância, não só por se constituir como uma fonte de rendimento, mas também por possibilitar que as bandas e artistas se deem a conhecer. As restantes estratégias referidas passam precisamente por potenciar ao máximo as diferentes fontes de rendimento advindas da música: composição de música para outros, direitos de autor e venda de *merchandise*. O *ethos* e as práticas DIY são também no caso da cidade Manchester um elemento constantemente presente nas formas de estar na música, traduzindo-se nas atividades de composição, produção, edição e distribuição, na organização de eventos, nos modos de organização e divisão do trabalho e ainda nas formas de aprendizagem. Se, incontornavelmente, tal acontece por uma questão de necessidade, a vertente do DIY enquanto alternativa ao sistema e aos circuitos dominantes parece ser mais enfatizada no caso dos entrevistados de Manchester. Relativamente às questões de género no âmbito da construção de carreiras na música, um dos entrevistados mais jovem sublinha a necessidade de construir uma cena musical mais inclusiva não só para mulheres e para a

Made in Manchester! A construção de carreiras musicais na atual cena independente (cont.)

comunidade LGBTQI, mas também para negros, para pessoas de classes sociais desfavorecidas e também para pessoas com doenças mentais ou com algum tipo de incapacidade. Um outro entrevistado refere que ao nível das questões de género, e embora o seu ponto de vista seja o de um homem, a realidade parece estar a mudar. Pese embora o sexismo não tenha desaparecido, na sua perspetiva há mais oportunidades para mulheres artistas, estas organizam-se em redes de suporte mútuo e são apoiadas por iniciativas como o programa Women Make Music da Fundação PRS (<https://prsfoundation.com/>), que recentemente apoiou a banda feminina de Manchester LIINES.

Já no que respeita ao impacto da Internet e da digitalização da música, de entre os nossos interlocutores na cidade inglesa prevalecem os discursos mais otimistas. Sobretudo dois dos entrevistados corroboram o argumento da democratização, sublinhando a gratuitidade no acesso à música, bem como a liberdade e a possibilidade de qualquer pessoa poder partilhar a sua música. Simultaneamente, veem a Internet e as tecnologias digitais como promotoras e facilitadoras do DIY, sendo de extrema importância na esfera da música *underground*, ao assumir-se como um canal alternativo aos canais de comunicação tradicionais, que tendem a ignorar ou a dar pouca atenção a este tipo de música. À semelhança do caso português, os entrevistados de Manchester salientam também as vantagens geradas em termos da criação de redes, focando-se essencialmente no seu impacto em termos mais profissionais e não tanto ao nível da ligação aos públicos. Deste modo, defendem que a Internet e as tecnologias digitais são importantes ferramentas para os diversos intervenientes no meio musical encontrarem recursos de que necessitam para o seu trabalho, o que inclui outros agentes sociais com determinadas competências. Ao mesmo tempo, estas redes revelam-se essenciais para a marcação de concertos.

Porém, estes atores sociais não deixam também de assinalar alguns aspetos negativos. Desde logo reconhecem que a gratuitidade acarreta dificuldades na venda de música. Ainda assim, denotando um discurso que, de certo modo, legitima e reforça a relevância destas plataformas e suas lógicas de funcionamento, um dos entrevistados minimiza estas dificuldades de monetização através da visibilidade e da credibilidade que os *social media* proporcionam (número de seguidores, *likes*, visualizações). De igual forma, o mesmo entrevistado sublinha a sua importância ao afirmar a necessidade de incluir os *links* para as páginas das bandas nas diferentes plataformas aquando da realização de candidaturas a financiamento, corroborando o argumento de que as métricas dos diversos *social media* se têm vindo a instituir como mecanismos de legitimação e criação de reputação dentro da indústria musical. Os entrevistados consideram ainda que o rápido crescimento da oferta musical, advindo das possibilidades geradas pela Internet e pelas tecnologias digitais, tem como consequência a saturação do mercado de música *online*. Neste sentido, um dos entrevistados admite que a sua banda opta por uma parca utilização da Internet e das tecnologias digitais, limitando-se a usar a sua página de Bandcamp para direcionar os públicos para a sua música e a página de Facebook para promover concertos e lançamentos.

3.8. Sinopse

Neste capítulo, em que foram discutidas as estratégias postas em prática pelos diferentes intervenientes na cena de música independente para a construção e manutenção das suas carreiras, realçamos as seguintes ideias-chave:

- A nossa análise baseia-se numa aproximação às trajetórias profissionais destes atores sociais, entendendo-os enquanto gestores das suas próprias carreiras, um enfoque que assenta na revisitação por parte da teoria social de um dos valores centrais da subcultura *punk* – o *ethos* DIY.
- De um modo de produção musical simbólica e ideologicamente distinto dos circuitos comerciais da indústria da música, durante as décadas de 1980 e 1990, o *ethos* DIY manteve-se fortemente ligado à estética *punk*, mas alargou-se a outros géneros musicais, a outras esferas de produção cultural alternativas e também a outros domínios socioculturais, sendo hoje sinónimo de um *ethos* mais amplo de políticas de estilo de vida, com repercussão nos projetos pessoais e nas opções profissionais das pessoas, a uma escala global (Bennett & Guerra, 2019).
- As profundas alterações vivenciadas no âmbito da indústria da música e da economia cultural e criativa conduziram a uma redefinição das relações existentes no espectro da produção musical independente. Atualmente, parece ser mais correto assumir que as práticas musicais DIY e independentes contemporâneas coexistem com as práticas *mainstream* num *continuum* e numa vasta dinâmica de interseção, gerando diferentes graus e formas de independência.
- A nossa incursão no terreno permitiu constatar que uma carreira na música pressupõe a combinação de várias estratégias e, portanto, de várias fontes de rendimento.
- O principal conjunto de estratégias referidas pelos nossos entrevistados segue uma lógica de multiplicação ou desdobramento, podendo esta assumir diferentes formas:
 - i) desempenhar diferentes papéis na música, tanto no que aos próprios projetos diz respeito, como no que se refere ao trabalho com outros atores do meio musical, o que pressupõe que à dimensão criativa de escrever, compor e tocar, estes atores adicionem muitas outras atividades. Este é visto como um traço característico da produção de música independente, que contribui para a aquisição de capital simbólico e cultural, reforçando o posicionamento destes agentes sociais no campo de produção musical que integram;
 - ii) conciliar a música com outra profissão, que pode ou não estar relacionada com ela ou com o meio artístico e cultural. Para a maioria dos nossos entrevistados (62%) esta situação surge como uma necessidade, pois os rendimentos que obtêm com a música não são suficientes;

- iii) dar aulas/*workshops*, de forma regular ou pontual;
 - iv) estar envolvido em vários projetos musicais em simultâneo;
 - v) ser músico de diferentes formas, ou seja, tocar, compor e escrever para outros – *músico de sessão, músico artesão*.
- Um segundo conjunto de estratégias associa-se a uma conceção da música e da atividade musical que as entende como uma qualquer outra profissão. Como tal, uma das estratégias cruciais passa pela promoção de redes e a realização de *networking*, sendo igualmente necessário planear a carreira, definindo objetivos, *timings* e uma metodologia de trabalho. Cabem aqui também o recurso aos direitos de autor e aos direitos conexos, bem como as candidaturas a apoios e financiamentos.
 - No âmbito da promoção de redes, importa salientar a informalidade que caracteriza as relações no meio musical e a ênfase que é dada ao contacto pessoal, em momentos de lazer e de socialização, e que fazem com que a cidade e os espaços de encontro e de fruição musical que compõem os circuitos da música independente assumam extrema relevância para a construção, consolidação e viabilidade destas carreiras.
 - Um terceiro conjunto de estratégias segue uma lógica de continuidade, que se traduz na realização de tantas atuações ao vivo quanto possível, na manutenção de uma atividade contínua (estar sempre em algum dos momentos do processo, seja a compor, a gravar, a produzir, a editar ou a tocar) e na edição regular de conteúdos (álbuns, *singles* ou videoclipes).
 - Um quarto conjunto de estratégias assenta numa lógica de redução, seja em termos da diminuição da dimensão dos projetos musicais, seja em termos de estratégias de poupança, que procuram reduzir os custos associados à atividade musical e adaptá-la aos recursos disponíveis.
 - Duas outras estratégias referidas e postas em prática pelos entrevistados são o recurso ao suporte familiar e a inscrição numa cooperativa que permite que quem trabalha como *freelancer* tenha acesso ao regime de trabalho por conta de outrem, usufruindo dos benefícios previstos na Segurança Social para esse regime. No caso da primeira percebe-se, desde logo, a importância do *background* socioeconómico familiar, ou seja, a origem de classe destes atores sociais enquanto elemento potenciador da prossecução de carreiras musicais.
 - É através deste diversificado conjunto de estratégias que os entrevistados gerem quotidianamente as suas carreiras e também a incerteza a elas associada. No mesmo sentido, a perseverança, resiliência, determinação, paciência, dedicação e amor à música, mas também a disponibilidade para correr riscos são tidos como sendo essenciais para contornar (aceitando) a incerteza que sabem estar associada às suas carreiras.

- Não obstante a aceitação da incerteza, 39% dos entrevistados dá conta da dimensão negativa de que esta se reveste e do seu impacto nos seus quotidianos e nos seus projetos de vida: medo do futuro; dificuldades em lidar com as expectativas da família; necessidade de adiar alguns projetos pessoais, nomeadamente ter filhos; instabilidade emocional.
- Na opinião dos atores sociais aqui em análise e de uma forma geral, prevalece um desconhecimento sobre as reais condições de vida e de trabalho dos músicos. Há ainda uma visão romântica da música e uma visão idealizada do que é ser músico e ter uma banda. Esta ausência de conhecimento reforça a importância de estudos que, como este, pretendam dar conta das condições de trabalho dos diversos profissionais do setor artístico e cultural de modo a contribuir para a definição de políticas que vão ao encontro das suas necessidades e das especificidades das suas formas de trabalho.
- Ainda assim a continuidade do percurso na música assume-se como uma certeza para todos, ainda que possa concretizar-se de diferentes formas: na manutenção dos projetos que atualmente têm em mãos (86%), na criação de novos projetos em grupo (11%) ou a solo (16%), no alargamento das suas áreas e formas de atuação na esfera musical (16%), na aposta na internacionalização (9%), ou na criação de um espaço com diferentes valências musicais – estúdios de gravação, salas de ensaio, salas de espetáculo, espaços de trabalho e apartamentos para artistas que vêm de fora (9%).
- Simultaneamente, a avaliação que os atores sociais aqui em análise fazem das suas carreiras é francamente positiva, ainda que reconheçam que os seus percursos na música implicam muito trabalho, muitas horas de estudo, sacrifício e dedicação.
- Há, igualmente, entrevistados que avaliam o seu percurso com alguma frustração advinda da impossibilidade de garantir a sustentabilidade económica dos seus projetos musicais, denotando uma certa desilusão relativamente às possibilidades de profissionalização na música existentes atualmente.
- Para além do tema da invisibilidade das mulheres nas narrativas científicas e mediáticas construídas sobre diversas cenas musicais, vários estudos têm vindo a identificar as dificuldades vivenciadas pelas mulheres na construção das suas carreiras na música, apontando igualmente processos e fatores sociais que ajudam a compreender tais dificuldades e dando também exemplos de recursos e estratégias mobilizados pelas mulheres para as contornar.
- De entre as dificuldades vivenciadas pelas mulheres na construção das suas carreiras na música podemos destacar as seguintes: dificuldades em termos da integração nas redes relacionais nas quais as diferentes cenas musicais se consubstanciam e através das quais se

consolidam; estereótipos de género associados a concepções sobre supostas características das mulheres, seus interesses, suas capacidades e competências e papéis que lhe são atribuídos pela sociedade; segregação horizontal e vertical, que relega as mulheres para posições menos favoráveis no que respeita às condições de emprego e rendimentos; dificuldades de conciliação entre a vida profissional e a vida familiar, especialmente quando existem filhos; objetificação e assédio sexual.

- No quadro da nossa investigação, para além de relatos que denotam a objetificação e sexualização da presença e performance feminina no meio musical, as mulheres entrevistadas sentem que são avaliadas de forma diferente quando comparadas com os seus colegas do sexo masculino, no sentido em que as suas capacidades técnicas são mais postas em causa do que no caso dos homens. Ao mesmo tempo é reconhecida a sub-representação feminina no meio musical, em particular, nos papéis de produção e de intermediação ou *gatekeeping*, como é o caso da programação e promoção de concertos e festivais ou do jornalismo/crítica.
- Verificamos, igualmente, diferenças entre homens e mulheres ao nível do envolvimento em diferentes projetos musicais e do desempenho de papéis variados na cena musical, mais referidos pelos homens. Tal contribui para o reforço de um posicionamento privilegiado no campo, na medida em que estas estratégias não só permitem o estabelecimento e o estreitar de contactos com um mais vasto e diversificado conjunto de atores sociais do meio, como contribuem para a acumulação de vários tipos de capitais e reputação, legitimando assim a sua posição dominante.
- A nossa incursão no terreno permitiu constatar que o DIY parece surgir como um requisito para a construção de uma carreira na música independente, manifestando-se de múltiplas formas. Discursivamente não deixa de aparecer conotado com a vontade de afirmar um posicionamento alternativo às lógicas e modos de fazer dominantes, assumindo um carácter ideológico e de resistência, mais evidente no caso dos entrevistados de Manchester. Mas é sobretudo o seu carácter iminentemente pragmático que prevalece, surgindo como necessidade e enquanto estratégia de sobrevivência na música. Tal leva-nos a defender a redefinição da noção de carreiras DIY, assente na existência de interseções várias entre esferas que antes se opunham: independente e comercial, arte e comércio, trabalho e lazer, ideologia e pragmatismo.
- A Internet e a digitalização da música modificaram os mecanismos de distribuição e acesso à música gravada, mas também os processos de criação e produção musical, com impactos na estruturação do mundo da música e nas carreiras dos seus múltiplos intervenientes. De entre os discursos mais otimistas sobre estes impactos sobressai o argumento da democratização

dos meios de criação, produção, promoção e distribuição musical e, conseqüentemente, da alteração do equilíbrio de poderes no seio do meio musical. Porém, e tecendo um olhar crítico, têm vindo a levantar-se questões sobre a consistência do processo de desintermediação, defendido pelos primeiros, contra-argumentando-se com o poder dos algoritmos e o seu papel de intermediação.

- Os nossos dados dão conta de um entendimento ambivalente sobre os impactos da Internet e das tecnologias digitais na construção e manutenção de carreiras na música. Por um lado, os entrevistados reconhecem as oportunidades criadas em termos da criação, produção, promoção e divulgação musical, assim como o potenciar de redes entre os diferentes intervenientes no mundo da música e entre estes e os públicos, sem esquecer também as possibilidades de descobertas e de aprendizagens praticamente ilimitadas. Por outro, não só questionam o processo de desintermediação, como reportam a saturação do mercado de música *online*, o aumento da competição, a dificuldade de chamar a atenção dos públicos e dos agentes de mediação, reconhecendo também que as métricas dos diversos *social media* se têm vindo a instituir como mecanismos de legitimação e criação de reputação dentro da indústria musical. Ao mesmo tempo, verificámos que se o recurso a estas plataformas e ferramentas é encarado como uma obrigação, dada a sua importância atual, muitas vezes a sua utilização é encarada como um fardo, por ser mais uma área de atividade na qual os atores sociais se têm de desdobrar e sobre a qual têm de adquirir conhecimentos.
- O ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais permitiu-nos constatar que ser hoje músico na cena independente longe de ser uma experiência homogénea e linear, é antes um processo multifacetado, onde cabem diferentes possibilidades e modalidades. Assim, identificámos quatro tipos de carreira, diferenciados a partir das principais estratégias mobilizadas, das perspetivas e atitudes assumidas perante a música e das formas de estar na música adotadas, sem esquecer claro os diferentes contornos que estas carreiras podem assumir consoante o género e o *background* familiar dos seus protagonistas: *músicos todo-o-terreno*, *músicos non-stop*, *músicos mediadores* e *músicos autores*.

Capítulo 4. Campos, mundos, redes e cenas

4.1. Introdução

Podemos considerar que a abordagem das carreiras musicais que até aqui temos vindo a desenvolver oferece, essencialmente, um olhar micro, centrado nos diferentes atores sociais que compõem o atual meio da música independente, nas trajetórias e estratégias mobilizadas. Se a ela nos limitássemos, a nossa análise ficaria, decerto, incompleta. Como relembra Schütz (1951), o processo musical é composto por relações sociais de estrutura altamente complexa entre os seus diferentes participantes. Por essa razão, a investigação dessas relações é um pré-requisito de qualquer estudo no âmbito da sociologia em geral – e da sociologia da música em particular. Tal como Schütz, defendemos a necessidade de complementar a abordagem *do-it-yourself* (DIY) das carreiras na música com uma abordagem *do-it-together* (DIT). O mesmo é dizer que assumimos como essencial a introdução de um nível de análise meso, assente na dimensão relacional da música, entendendo-a como uma ação coletiva e atentando ao seu enquadramento num determinado espaço social.

Tal empreitada pressupõe, inevitavelmente, o recurso às propostas teóricas de Bourdieu e de Becker e aos conceitos de *campo* (Bourdieu, 1993, 1996) e de *mundos da arte* (Becker, 1982), sem esquecer sucedâneos deste último, como a noção de *mundos da cultura* (Crane, 1992). Como veremos, estas duas perspetivas introduzem níveis de análise distintos que nos parecem compatíveis e, sobretudo, complementares, precisamente pelas suas diferenças epistemológicas e metodológicas. Ora, é nesta lógica de articulação conceptual que convocamos uma outra noção, fundamental para a nossa análise, tanto do ponto de vista teórico, como metodológico. Referimo-nos ao conceito de *redes*, que mais recentemente tem sido aplicado no âmbito da sociologia da música por autores como Nick Crossley, Wendy Bottero, Siobhan McAndrew e Martin Everett (Bottero & Crossley, 2011; Crossley, 2008, 2009, 2015; Crossley & Bottero, 2015a; McAndrew & Everett, 2014). A abordagem relacional da música não ficaria completa sem antes considerarmos os contributos trazidos pelo conceito de *cena*, termo cunhado pelo discurso mediático na década de 1940, com entrada no discurso académico através dos trabalhos de Will Straw (1991, 2004, 2015), Sarah Cohen (1991) e Barry Shank (1994) e, posteriormente, consolidados por Andy Bennett e Richard Peterson (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004). É, pois, deste exercício de discussão e articulação conceptuais que nos ocuparemos nas próximas páginas para, de seguida, operacionalizar estes quatro conceitos na análise do espaço social relacional da música independente nas duas áreas metropolitanas⁵⁶.

⁵⁶ Não obstante o recurso a estes contributos teóricos incidir sobretudo neste e nos capítulos subsequentes, é clara a sua utilização em momentos prévios desta discussão e, desde logo, no próprio título deste trabalho, que convoca o termo *cena*. Tal é, pois, revelador da pertinência que lhes atribuímos para a análise que aqui desenvolvemos.

4.2. Campos sociais

À semelhança de Marx, Bourdieu lê o espaço social a partir das relações entre dominantes e dominados, ocupando as classes sociais um lugar central na sua análise. Porém, o autor afasta-se das correntes que entendem a ação individual como um simples reflexo das estruturas sociais e, indo para além da tradição marxista, atribui importância a aspetos como as relações de sentido, os bens simbólicos e a dominação simbólica. O espaço social é para Bourdieu um lugar de luta entre agentes⁵⁷ que ocupam posições sociais distintas que, por sua vez, remetem para disposições herdadas ou adquiridas ao longo das suas trajetórias. Estas posições são iminentemente relacionais, não se definindo por si mesmas, mas antes pela diferenciação relativamente às demais. Mas o que diferencia, então, os agentes e as posições sociais que ocupam? A resposta reside nas diferentes formas de capital – económico, social, cultural e simbólico – possuídas pelos agentes. O capital económico é constituído pelos recursos materiais detidos pelos agentes; já o capital social diz respeito às relações mantidas; quanto ao capital cultural, ele pode ser objetivado (constituído por bens culturais tangíveis), institucionalizado (advindo do reconhecimento institucional, por exemplo atribuído por uma universidade) e incorporado (conferido pelo conhecimento e competências adquiridas) (Bourdieu 1996: 47). A estes o autor acrescenta o capital simbólico, formado pelos outros tipos de capital e que assenta no conhecimento e no reconhecimento social no interior de cada campo (Bourdieu, 1989). Assim, diferentes localizações no espaço social advêm da posse de volumes de capital diferenciados e das (des)vantagens sociais daí decorrentes (Earle, 1999).

Dizem-nos Bourdieu e Wacquant que:

“Um campo consiste num conjunto de relações objetivas históricas entre posições ancoradas em certas formas de poder (ou de capital), enquanto o *habitus* toma a forma de um conjunto de relações históricas «depositadas» no seio dos corpos individuais sob a forma de esquemas mentais ou corporais de perceção, de apreciação e de ação” (Bourdieu & Wacquant, 1992: 24).

O conceito de *campo* é, pois, um claro convite para pensar relacionalmente as ações dos agentes sociais que, motivados e orientados pelo seu *habitus*, competem entre si por valores específicos desse campo. Aliás, como Prior reconhece, as noções de campo, capital cultural e *habitus* revelaram-se fundamentais para a construção de um paradigma crítico na sociologia da música, que demonstra de que modo o social penetra, produz e contextualiza a música (Prior, 2011: 122). Como veremos, a par

⁵⁷ Evitando atribuir demasiada importância ao indivíduo racional, o sociólogo francês rejeita a utilização de palavras como “ator”, “indivíduo” e “razões”, optando pelos termos “agente” e “sentido prático” (Bourdieu & Wacquant, 1992).

de Becker, os trabalhos de Bourdieu contribuem para a contextualização da produção cultural e do objeto estético numa rede relacional de forças e variáveis sociais.

De acordo com Bourdieu, o espaço social pode ser formado por diferentes *campos*, correspondentes a práticas e instituições sociais distintas. São disso exemplo a economia, a política, a cultura, os média ou a escola. São as interações e as lutas entre os agentes sociais que definem os contornos de cada campo e, em particular, os limites daquilo que é considerado aceitável. O motor destas lutas é, então, uma desigual distribuição de capitais, pelo que em cada campo se assiste a *estratégias de conservação* e a *estratégias de subversão*. As primeiras visam a manutenção da norma comum, isto é, das posições dominantes, formas e volume de capital a elas associados. Já as segundas buscam o oposto: desvalorizar as normas dominantes e alterar o jogo de forças que caracteriza o campo. Daí a analogia do jogo de xadrez, no âmbito do qual os jogadores se posicionam de acordo com os poderes e movimentos disponíveis.

Segundo o autor, cada campo possui também uma relativa autonomia face aos demais, o que significa que tem as suas próprias regras de organização e de hierarquia social. A autonomia é historicamente conquistada, mas sempre relativa, uma vez que se reconhece a sobreposição de (ou permeabilidade entre) campos, ainda que com preponderância do campo económico. Ao mesmo tempo, há campos que são subcampos de outros campos, bem como práticas e objetos que pertencem em simultâneo a vários campos e agentes poderosos e bem-sucedidos que extravasam as fronteiras dos seus campos, circulando entre várias esferas da vida social e nelas acumulando capital (Earle, 1999).

Partindo destes pressupostos, analisando o campo de produção cultural, Bourdieu defende que o valor de uma obra de arte não é definido apenas pelo seu criador, nem está relacionado com uma visão carismática do artista, mas é antes dialeticamente construído nas relações de oposição existentes entre os diferentes agentes, que ocupam posições distintas dentro do campo (Bourdieu, 1993). Tal pressupõe uma crença coletiva e um investimento no campo – o que nos remete para a noção de *illusio* -, mas também uma competição pelo controlo de recursos e interesses dentro do campo. No caso específico do campo de produção cultural, a competição tem como objetivo a legitimação e a consagração das obras e dos artistas (Guerra, 2010). O principal objetivo que norteia as ações dos agentes é, então, conquistar autoridade e legitimidade para impor uma dada visão que permita avaliar e compreender a realidade social dentro desse campo particular, sendo reconhecida pelos outros membros do campo. Longe de ser um ato de puro amor, o tempo gasto e o investimento na criação artística representam uma ação estratégica num jogo de elevação social através do qual certas disposições (o *habitus*) são produzidas e reproduzidas.

Ressalve-se, todavia, que as ações e interações dos agentes não são definidas apenas pelas suas posições no campo e que este não é reduzido a uma estrutura social determinística. Aliás, Bourdieu dá

conta da importância dos agentes através do conceito de *habitus*, na medida em que o concebe como estando relacionado com as relações objetivas em que os agentes estão imersos, mas também com as representações pessoais. Nas palavras de Fowler, a noção de *habitus* diz respeito a um conjunto de “disposições adquiridas, mediante as quais os artistas expressam a sua posição social numa distinta filosofia ou conjunto de significados” (Fowler, 1997: 77), o que significa que as condições objetivas não são um mero produto da posição de classe, sendo também moldadas pelos agentes, seus interesses e compromissos (Guerra, 2013).

Desta feita, Bourdieu oferece-nos uma visão macro, com um enfoque estruturalista, assente nas relações de poder, dominação e competição entre agentes que ocupam posições sociais distintas. Estabelece também uma distinção entre estrutura e interação, rejeitando o interacionismo simbólico (no qual assenta, em contrapartida e como veremos de seguida, a perspectiva de Becker), bem como a noção de redes e a *social network analysis* (SNA) por considerar que estes não permitem uma diferenciação entre relações objetivas e relações sociais, confundem efeitos com causas, negligenciando as formas pelas quais as relações objetivas geram relações sociais. No seu entender, a estrutura do campo é diferente das redes através das quais ele se configura (Bottero & Crossley, 2011). Mas apesar disso e de um reconhecido nível de abstração da proposta bourdieusiana, Bottero e Crossley defendem que esta não deixa de se basear em suposições concretas sobre processos e redes de interação. Especificamente no que concerne aos conceitos de *habitus* e campo, estes pressupõem um processo de associação diferencial no âmbito do qual os agentes sociais são mais suscetíveis de se relacionarem com outros agentes semelhantes a si. Ou seja, segundo Bourdieu, os agentes sociais que ocupam posições mais próximas no espaço social têm *habitus* semelhantes e esta proximidade de condições objetivas e de disposições tende a traduzir-se em ligações e agrupamentos mais ou menos duradouros (Bottero & Crossley, 2011).

Além de aspetos que como estes são tidos como algo contraditórios na sua abordagem, esta tem merecido críticas também por outras razões. Bourdieu procurou, efetivamente, superar a oposição entre objetivismo e subjetivismo, entre estruturas e representações e interações. Fê-lo, nomeadamente, através da conciliação entre a experiência subjetiva do mundo social e as condições sociais objetivas em que esta acontece. Ou seja, sugerindo que o objeto das ciências sociais é um conjunto de práticas e representações sociais decorrentes da relação entre o *habitus* e o campo. Contudo, a sua abordagem tem sido criticada por resvalar no objetivismo e determinismo que Bourdieu procurava evitar. O argumento é o de que os agentes não podem, na realidade, circular livremente pelos campos, na medida em que estão condicionados pelo seu *habitus* e as suas posições são determinadas pelos capitais que possuem (King, 2000).

Paralelamente, considera-se que Bourdieu é menos ambicioso em conceptualizar a mudança (King, 2000; Prior, 2008). Voltamos ao conceito de *habitus*. Se este é determinado por condições

objetivas que garantem que os agentes agem de acordo com as posições sociais que ocupam e se o *habitus* é inconscientemente interiorizado, a mudança social não é possível. Tal acontece porque os agentes atuam de acordo com as condições objetivas em que se encontram, limitando-se a reproduzi-las e a repetir práticas. Já Lahire (2001) salienta que o modelo bourdieusiano não permite dar conta da multiplicidade dos efeitos das condições contemporâneas de socialização, bastante heterogêneas, nomeadamente através da pluralidade de influências e instâncias socializadoras e de contextos de práticas e consumos culturais.

A um nível mais específico, Piror (2011) chama, igualmente, a atenção para o facto de, na esfera cultural, o foco de análise de Bourdieu incidir em manifestações artísticas pertencentes à chamada “alta cultura”. Basta pensar na sua análise do campo literário e do campo das artes visuais, com especial interesse pelas obras de Flaubert, Baudelaire e Manet (Bourdieu, 1996). No que à música diz respeito é possível identificar o mesmo enfoque, nomeadamente nas correspondências que estabelece entre a pertença classista e as práticas e gostos culturais relativos à música clássica (Bourdieu, 1982). Por essa razão, Prior dá conta de uma “relativa ignorância da complexidade da arte e da cultura populares” (Prior, 2011: 126). Talvez isso explique a crítica apontada por Hesmondhalgh (2006) no que concerne à oposição estabelecida por Bourdieu entre a esfera de produção cultural restrita e autónoma e a cultura de massas, subjugada a instâncias exteriores e com um grau de autonomia limitado. Ora, como vimos no primeiro capítulo, argumenta Hesmondhalgh que, apesar daquilo a que se chama hoje música *alternativa* ou música *independente* se situar no espectro das indústrias culturais, opõe-se à produção massificada, podendo ser entendida como uma manifestação de produção cultural restrita. Embora reconheça as potencialidades da análise do sociólogo francês, não deixa de a definir como limitadora por negligenciar este subcampo da cultura de massas. Nas suas palavras: “em muitos campos, como a música popular, vemos uma proliferação de subcampos de produção restrita, em simultâneo com o crescimento da produção em larga escala, à medida que o campo da cultura em geral sofre um alargamento e complexificação” (Hesmondhalgh, 2006: 222).

Em síntese, são inquestionáveis a importância e a utilidade analítica das propostas teóricas e metodológicas de Bourdieu, que permitem responder a um conjunto de problemas científicos e que trouxeram contributos relevantes para a reflexão sobre as relações entre produção cultural e sociedade. Reflexo desta relevância é a presença da perspectiva e da terminologia bourdieusianas num vasto conjunto de trabalhos na área da sociologia da música e em vários contextos, extravasando, quer o contexto francófono, quer o anglo-saxónico (Prior, 2011). Exemplo disso é o trabalho de Peter Webb (2007) que adapta a perspectiva bourdieusiana e os conceitos de *campo* e de *habitus* à análise do mundo da *popular music*, procurando introduzir uma abordagem mais dinâmica e fluída da criação musical. Para tal, e num exercício de síntese de diferentes níveis e perspectivas de análise, propõe o

conceito de *meio cultural*⁵⁸, utilizado como enquadramento para investigar a forma como redes particulares de pessoas e culturas musicais interagem, situando essas atividades no contexto cultural mais vasto em que se desenvolvem.

Voltando a Bourdieu, há, porém, que assumir que não existem teorias ou conceitos perfeitos, pelo que a abordagem do sociólogo francês pode assumir-se como um obstáculo ao conhecimento do mundo social, se a ela recorrermos enquanto ferramenta única para a contextualização das práticas sociais. É, por isso, essencial complementar a teoria dos campos com um nível de análise micro, mais sensível às interações sociais e às subjetividades delas decorrentes.

4.3. Mundos da arte

Procurando afastar-se do nível de abstração bourdieusiano – que separa o *campo* e suas condições objetivas das relações sociais estabelecidas pelos agentes – e aplicando uma abordagem interacionista na análise das atividades artísticas, o foco de Becker (1982) são precisamente as interações sociais, isto é, não apenas os indivíduos, mas também as relações que estabelecem e as lógicas de ação colaborativa que encetam e que permitem a emergência das práticas artísticas. Falar de *mundos da arte* é assumir que as obras de arte não são produtos individuais, mas antes criações coletivas que resultam de uma concertação de interesses e vontades de várias pessoas e instituições, em diferentes planos – produção, difusão e recepção (incluem-se aqui também as tarefas de comentar, avaliar e conservar as obras de arte, essenciais no processo de criação de reputação). Nas suas palavras, falamos da “rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada pelo seu conhecimento conjunto dos meios convencionais de fazer coisas, produz o tipo de obras de arte pelas quais o mundo da arte é conhecido” (Becker, 1982: x).

Para que qualquer obra de arte exista são necessárias inúmeras atividades levadas a cabo por várias pessoas. E aqui consideram-se não só as atividades de criação artística em si, mas também um conjunto de atividades de suporte sem as quais a obra de arte não tomaria forma nem chegaria aos seus públicos. Nesta linha de raciocínio, a cooperação é essencial, tanto nas artes, como em qualquer

⁵⁸ Este assenta em três níveis de abstração teórica que, em conciliação, constituem uma teoria relacional e permitem compreender a complexidade dos fatores que estão envolvidos em qualquer área de produção cultural. O primeiro remete para os atores individuais e para as redes de interação, produção e influência em que estes estão envolvidos. O segundo é o campo de produção cultural, que situa o nível anterior num contexto mais vasto. Remete para o conjunto de conhecimentos, disposições e compreensões dos indivíduos e grupos de indivíduos dentro de um dado campo, em constante diálogo relacional e negociação com as especificidades, leis, regulamentação, tradições, hierarquias de poder, e quadros organizacionais do campo. O terceiro nível consiste na relação dialética que o meio cultural tem com outros meios em que os indivíduos estão envolvidos ou com os quais têm alguma forma de contacto. No fundo, na proposta de Webb (2007) a estrutura do meio cultural é maleável e definida pela contínua negociação entre os entendimentos individuais e os conjuntos de leis, tradições, hierarquias de poder incorporadas no campo da produção cultural, bem como pelas relações dialéticas com outros meios.

atividade humana e todas as pessoas envolvidas na produção artística desempenham tarefas específicas, procurando alcançar aquelas que conferem mais prestígio e mais recompensas, tornando-se por isso mais interessantes. Aliás, como refere o autor “toda a arte, de resto, implica uma divisão extensiva do trabalho” (Becker, 1982: 13). É, por isso, essencial ter em conta tudo o que uma obra de arte envolve, desde o que foi necessário à sua produção até ao que é necessário à sua distribuição e reconhecimento.

Os mundos da arte são definidos e diferenciam-se, então, pelo nível de cooperação que pressupõem:

“os mundos variam na quantidade de cooperação que requerem entre os próprios artistas. A poesia não requer quase nenhuma. Os poetas confiam em outros poetas principalmente como críticos, colegas e público; eles podem produzir o seu trabalho sem a ajuda de outros poetas, e confiam principalmente no pessoal técnico, como impressores e distribuidores, para a ajuda de que precisam. A música orquestral, o *ballet*, o teatro e outras artes de grupo, por outro lado, envolvem necessariamente os esforços de cooperação de uma variedade de artistas; estes grupos de trabalho têm os sistemas mais desenvolvidos para desenvolver e transmitir rapidamente novas convenções.” (Becker, 1982: 59).

Deparamo-nos aqui com um conceito essencial na análise de Becker – a noção de *convenções*, pressuposto no qual se alicerça o trabalho cooperativo. Estas são soluções para problemas de cooperação, ou seja, definem a forma como as pessoas devem cooperar, contribuindo para a organização do trabalho. Becker dá alguns exemplos: as convenções podem definir os materiais a ser utilizados e suas formas de combinação; podem também sugerir a dimensão apropriada de uma obra; ou regular as relações entre os artistas e os públicos, especificando os direitos e deveres de cada parte (Becker: 1982: 29). Com efeito, as convenções merecem especial atenção por parte do autor. Elas traduzem um conjunto de conhecimentos partilhados sobre um dado meio e seu funcionamento. Surgem como resultado da rotinização da cooperação e servem de referência para futuras atividades. Neste processo tornam-se “profundamente enraizadas” ou “semiautomáticas” e, por isso, “a coisa mais fácil, e, portanto, a mais provável, é que todos façam o que todos sabem que é a maneira como todos já sabem” (Becker, 1982: 204-56). Aliás, Becker considera que há pessoas nos mundos da arte e noutros mundos sociais que desempenham papéis centrais no processo de legitimação e padronização das convenções. Geralmente, são pessoas que não estão diretamente envolvidas na produção da obra de arte, estando antes envolvidas nas atividades de suporte e legitimação. Tal não significa que o trabalho não convencional seja impossível. Porém, torna-se mais difícil e custoso, para além de no final poder estar associado a uma falta de reconhecimento dentro do meio. As convenções reduzem o

tempo e o esforço necessários para alcançar determinados objetivos. Neste sentido, criam oportunidades, mas, ao mesmo tempo, implicam também constrangimentos à ação dos indivíduos.

Ainda no que respeita às convenções, Becker divide as pessoas dos mundos da arte em quatro categorias consoante a forma como se relacionam com as convenções: *naive artists*, *folk artists*, *integrated professional* e *mavericks*. Estas tipologias funcionam em termos relacionais, na medida em que devem ser entendidas não como descrevendo um grupo de pessoas, mas como referindo-se às formas como as pessoas se posicionam em relação a um mundo da arte organizado. No primeiro caso encontramos os artistas que nunca tiveram acesso a qualquer mundo artístico e, conseqüentemente, às convenções do mesmo (Guerra, 2013). Não têm também qualquer relação com os recursos desse meio. No segundo grupo estão os artistas e o pessoal de apoio que está envolvido na produção de trabalhos que podem ser considerados artísticos, mas que não têm a arte como seu principal significado. Por esta razão regem-se por convenções de mundos sociais que não os mundos da arte. Os *profissionais integrados* são aqueles que aceitam as convenções existentes no mundo da arte em que se inserem, possuindo competências técnicas e integrando atividades padronizadas. Pelo contrário, os *mavericks* correspondem àqueles que lutam contra as convenções estabelecidas, pois sentem que estas são constrangedoras. Através desta categoria, Becker dá conta de que os mundos da arte estão sujeitos à mudança e à introdução de inovações (Becker, 1982).

Igualmente relevantes no seu entendimento dos mundos da arte são os *recursos* mobilizados na produção artística. De acordo com Becker, no desempenho da sua atividade, os artistas recorrem quer a recursos materiais, quer a um conjunto de pessoas, escolhendo de entre os recursos disponíveis no mundo artístico em que trabalham. São os padrões de atividade económica que caracterizam uma dada sociedade que definem aquilo que os artistas podem utilizar para trabalhar, bem como aqueles com quem podem cooperar. Assim, “os recursos disponíveis tornam algumas coisas possíveis, algumas fáceis, e outras mais difíceis; cada padrão de disponibilidade reflete o funcionamento de algum tipo de organização social e torna-se parte do padrão de restrições e possibilidades que molda a arte produzida” (Becker, 1982: 92).

Em estreita relação com os recursos disponíveis num dado mundo artístico, e evidentemente basilar na abordagem de Becker, surge a noção de *redes*, convocada de duas formas para a sua proposta analítica: i) para indicar a divisão de trabalho envolvida na produção de um objeto artístico; ii) para dar conta da teia de atores sociais, em interação, implicados num dado mundo artístico e na comunidade que formam (Crossley, 2015). A criação de uma obra de arte é, ao mesmo tempo, a criação de uma rede relacional no âmbito da qual os atores reúnem as suas competências, tempo, energia e outros recursos. Estas redes são, simultaneamente, geradoras de oportunidades e constrangimentos. As interações entre os vários atores permitem o acesso a (e a partilha de) diversos recursos e constituem uma importante fonte de apoio. As relações de confiança, cooperação e entajada

desenvolvidas nas redes geram possibilidades e oportunidades que de outro modo não estariam disponíveis. Todavia, as interações sociais e as redes em que se consubstanciam geram também diferentes equilíbrios de poder, podendo dar origem a conflitos de interesse e a situações de marginalização⁵⁹.

À semelhança da proposta de Bourdieu, também a abordagem de Becker é criticada e, muitas vezes, pelas razões opostas. Se se considera que a ênfase de Bourdieu nas relações objetivas negligencia uma perspectiva subjetiva, Becker é criticado por uma parca contextualização da experiência subjetiva no âmbito das relações objetivas. Se Bourdieu tem sido criticado por colocar o conflito no centro da teoria dos campos⁶⁰, Becker (e de forma geral o interacionismo) tem sido criticado por ser demasiado otimista em relação às colaborações entre os membros dos mundos da arte, sublinhando o consenso e a coordenação e descurando as questões estruturais de poder e de recursos, bem como a conflitualidade interna ao campo ou a relação de dominação/dependência intra e inter-campos. Na realidade, estas questões são também centrais para Becker. No entanto, este não as aborda do ponto de vista estrutural, preferindo focar-se nas formas pelas quais as redes gerem a distribuição de poder e recursos nos mundos sociais (Bottero & Crossley, 2011).

Paralelamente, de acordo com Maria de Lourdes Lima dos Santos e Paula Guerra, ao contrário da teoria dos campos, em que Bourdieu procura a articulação micro-macro, através do conceito de *habitus*, tal preocupação não está presente na análise de Becker (Guerra, 2013). De igual modo, a primeira salienta o “problema da mudança nos *art worlds*”, considerando que “se a conceptualização deste autor permite compreender como se entrecruzam, e que efeitos conjugados produzem, as acções dos vários agentes promotores ou dissuasores da inovação, por outro lado, essa conceptualização tende a reduzir a inovação a mudanças internas aos *art worlds* e funda a viabilidade destes meramente na capacidade de organização e cooperação dos respectivos agentes” (Santos, 1994: 421).

Com efeito, são inegáveis as semelhanças entre as duas abordagens. Ambos os autores realçam como os membros de um campo ou de um mundo da arte não vivem num vazio social, estando antes inseridos numa densa teia relacional. Ambos rejeitam a ideologia carismática que vê o artista como o único criador da obra de arte, sublinhando que o valor desta não lhe é intrínseco, resultando das

⁵⁹ No capítulo anterior, demos conta destas situações quando abordámos as dificuldades sentidas pelas mulheres na construção das suas carreiras musicais precisamente por ocuparem lugares marginais nas redes informais que caracterizam as cenas musicais em que se movem (Buscatto, 2018; Gavanis & Reitsamer, 2016; Leonard, 2016; McAndrew & Everett, 2014; O’Sullivan, 2018; Smith *et al.*, 2019; Vecco *et al.*, 2019).

⁶⁰ Juntando-nos a Lahire, consideramos que o facto de Bourdieu colocar a tónica nas lutas entre dominantes e dominados não significa que descarte a possibilidade de existência de uma “cumplicidade objetiva” entre os agentes (Lahire, 2001: 25). Ou seja, apesar do lugar central do conflito na sua abordagem, tal não invalida que no seio de cada um dos grupos (dominantes/dominados) os agentes não mobilizem estratégias de colaboração, nomeadamente para reforçar as suas posições e facilitar a sua luta contra a facção oposta.

complexas relações no âmbito das quais a obra de arte foi produzida, distribuída e consumida. É também possível estabelecer alguma correspondência entre os *mavericks* e os *integrated professionals* de Becker e os recém-chegados ao campo (ou *hereges*) e os estabelecidos (ou *ortodoxos*), da proposta de Bourdieu.

Ao mesmo tempo, são várias as diferenças. O próprio Becker resume-as da seguinte forma: “A questão básica de uma análise centrada na ideia de *mundo* é esta: Quem faz o quê, com quem e como isso afeta a obra de arte daí resultante? A questão básica de uma análise centrada na ideia de *campo* parece-me ser: Quem domina quem, usando que estratégias e recursos, com que resultados?” (Becker & Pessin, 2006: 285). Se Bourdieu concebe os mundos da arte como a soma das pessoas que colaboram para produzir uma obra de arte e afirma que a proposta de Becker não considera a existência de um nível de abstração e teorização que vá além das interações concretas que ocorrem nos mundos artísticos, Becker realça que o conceito de campo é utilizado como uma metáfora proveniente da física para descrever um espaço circunscrito e baseado em forças externas. Por isso, argumenta que a noção de mundos da arte tem uma maior fundamentação empírica, remetendo para algo observável (pessoas e suas ações e interações) e não para dimensões abstratas e não observáveis, como *forças*, *trajetórias* e *inércia* (Becker & Pessin, 2006).

Apesar dos próprios autores tenderem a olhar para as suas propostas como incomparáveis e incompatíveis, acreditamos e defendemos o contrário. Antes de mais, e como dizíamos no início, porque as suas diferenças são precisamente o que justifica a pertinência da sua complementaridade. As duas perspetivas podem, então, ser conciliadas se optarmos, como é o nosso caso, por uma análise que contempla diferentes níveis de análise. De um modo geral, a abordagem de Becker adequa-se a uma escala micro, permitindo descrever e compreender a complexidade das interações, a importância das redes colaborativas, sem esquecer os quadros normativos em que estas ganham forma, bem como as crenças, os valores e as formas de entendimento partilhadas pelos atores. Já o ponto de vista de Bourdieu possibilita-nos uma dimensão de análise a nível macro, contextualizando os mundos artísticos num espaço social mais vasto, permitindo-nos compreender os mecanismos mediante os quais se processam os jogos de poder entre os diferentes intervenientes.

4.4. Mundos da cultura e trajetórias musicais

Tal como a proposta de Bourdieu, também a análise beckeriana dos mundos da arte (que no entender do autor pode ser aplicada à análise de qualquer mundo social) tem inspirado uma extensa fileira de produção teórica no âmbito dos estudos da produção cultural. Como sugerimos no início deste capítulo, Diana Crane (1992) é uma das representantes desta perspetiva, partindo do conceito de Becker para analisar as várias formas de cultura urbana, embora acabe por o substituir pelo conceito de *mundos da cultura* (do original *culture worlds*). Estes são, então, compostos por: i) criadores

culturais e *pessoal de apoio*; ii) por convenções e visões partilhadas acerca do que os produtos culturais devem ser (elementos importantes para a sua avaliação); iii) por *gatekeepers* (críticos, curadores, radialistas, editores) que avaliam os produtos culturais, conferindo reconhecimento a estes e aos seus criadores o que, por sua vez, se revela fulcral para estes divulgarem e venderem os seus trabalhos e para alargarem a sua influência além da sua rede; iv) por organizações nas quais os produtos e as atividades culturais são produzidos e disseminados, como por exemplo museus, teatros, *clubs* e; v) pelos públicos, cujas características influenciam o tipo de produtos culturais que podem ser disseminados e vendidos num dado contexto urbano. Aliás, a constante preocupação de Crane com a caracterização dos públicos e com os seus efeitos sobre os produtores e as atividades dos mundos da cultura é tida como dos maiores contributos da sua proposta analítica.

De acordo com Maria de Lourdes Lima dos Santos, esta proposta contribui para uma maior flexibilização da teoria de Becker, nomeadamente no que diz respeito às estratégias dos diferentes produtores culturais quanto às suas trajetórias artístico-profissionais e quanto às suas atitudes face à inovação. Mais concretamente, a socióloga portuguesa considera que uma das mais-valias da proposta de Crane é, precisamente, o facto de repensar a tipologia de artistas definida por Becker, evidenciando que a convergência de determinadas condições de produção, difusão e receção pode potenciar a circulação entre os vários tipos (Santos, 1994: 421-422). A teorização de Crane permite, pois, dar conta da diversidade do contexto de produção cultural urbana no que respeita ao tipo de organizações responsáveis pela criação cultural e ao tipo de públicos. A autora distingue diferentes mundos da cultura: i) orientados por redes, distinguindo entre redes isoladas e redes intersetadas; ii) pequenas organizações orientadas para o lucro; e iii) organizações sem fins lucrativos. No primeiro caso, estes mundos da cultura são marcados pela existência de redes sociais informais de criadores e consumidores, que normalmente se conhecem e interagem. Nelas as organizações culturais fornecem os recursos para a produção, disseminação e exibição destes trabalhos, estando reunidas as condições para produções culturais esteticamente originais, ideologicamente provocadoras ou ambas, até porque estas redes tendem a atrair jovens com perspetivas novas acerca da cultura, para além de promoverem um *feedback* contínuo entre públicos e criadores. Crane (1992) realça ainda que, frequentemente, estas redes estão associadas a bairros ou áreas específicas das cidades em que os criadores tendem a concentrar-se, contribuindo estas movimentações para fenómenos de gentrificação. No âmbito destas redes, os artistas são figuras centrais nas atividades e têm controlo sobre as mesmas. Adicionalmente, nas redes que comunicam entre si (*redes intersetadas*), os criadores de diferentes campos estão em relação e influenciam-se mutuamente nos seus trabalhos. É neste tipo de mundo da cultura que a autora situa expressões musicais como o *jazz* e o *rock* e que podemos enquadrar grande parte dos nossos entrevistados e suas práticas.

O segundo tipo de mundo da cultura consubstancia-se em torno de pequenos negócios orientados para o lucro, em que o foco é a organização e não tanto as redes de criadores. O objetivo é produzir algo que agrade a um público específico e não propriamente provocar. A autonomia dos criadores é, neste caso, um aspeto menos importante, sendo frequente aceitarem sugestões dos responsáveis pelas organizações que disseminam ou vendem os seus trabalhos. Crane estabelece ainda uma distinção entre as organizações de classe média, que se focam na venda de produtos ou performances, e as organizações de classe mais baixa, cujo principal objetivo é providenciar um espaço onde estas atividades possam acontecer.

Finalmente, um terceiro mundo da cultura configura-se em torno de organizações não direcionadas para o lucro, cujo principal objetivo é a preservação de tradições artísticas (no caso das organizações de classe média) e étnicas (no caso das organizações de classe mais baixa) já existentes e não tanto a criação de novas. Assim, os criadores são performers que reinterpretem os trabalhos de outros criadores, por norma já mortos.

Ruth Finnegan (2007 [1989]) parte também do conceito de mundos da arte para o seu estudo sobre os *mundos da música* de Milton Keynes, realçando que esta expressão advém dos discursos dos próprios participantes. Diz a autora que estes mundos se diferenciam a partir dos diferentes estilos musicais, mas também através de outras *convenções sociais* – as pessoas que deles fazem parte, seus valores, suas práticas e entendimentos partilhados, modos de produção e distribuição e também de organização social das atividades musicais coletivas (Finnegan, 2007 [1989]: 31-32). Porém, no final da obra aqui referida, Finnegan afasta-se do conceito e propõe a noção de *trajetórias musicais* (do original *musical pathways*). Não negando o valor heurístico da noção de *mundos da arte*, acaba por a considerar demasiado estática e, por isso, limitada para descrever as interações sociais entre os membros de um mundo musical. Neste sentido, considera que o termo *trajetórias musicais* permite dar maior importância à fluidez das práticas e interações locais de criação musical. Estas são, no fundo, um conjunto de trajetórias ou rotas regulares e conhecidas, pelas quais as pessoas optam. A par das trajetórias musicais existem muitas outras que as pessoas seguem em simultâneo. Aliás, Finnegan refere que este termo é particularmente útil para dar conta do facto de as práticas de criação musical locais serem, muitas vezes, desenvolvidas em *part-time*, tendo os seus protagonistas de conciliar as suas trajetórias musicais com outro tipo de trajetórias. De igual modo, o conceito permite abarcar o carácter coletivo das atividades musicais e a importância das relações sociais.

4.5. Redes

Um outro autor que parte do conceito de *mundos da arte* e da perspectiva beckeriana para a análise dos mundos do *punk* e do *pós-punk* em quatro cidades inglesas é Nick Crossley (2008, 2009, 2015). Fá-lo a partir de um enfoque nas *redes* em que se consubstanciam estes espaços sociais da música. No

nosso entender é, precisamente, neste enfoque (que, como veremos, tem implicações específicas também a nível metodológico) que reside o seu principal contributo para o exercício a que anteriormente nos propusemos: estabelecer uma ponte entre as perspetivas de Bourdieu e de Becker, permitindo a nosso ver introduzir um terceiro nível analítico – o nível meso. Aliás, este potencial de ligação das duas perspetivas a partir das redes relacionais é assumido por Bottero e Crossley quando afirmam que um enfoque sistemático nas redes e nas interações, ausente na análise de Becker, permitiria incorporar as mais-valias da teoria dos campos, mantendo a sensibilidade face à importância das relações interpessoais e das interações entre os atores (Bottero & Crossley, 2011: 100). Na opinião dos autores, tanto Becker como Bourdieu têm uma conceção subdesenvolvida acerca das relações sociais, o que enfraquece as suas propostas de análise do espaço de produção cultural. A solução que propõem passa por recorrer à *social network analysis* (SNA) para derivar *posições e relações entre posições*, a partir de dados sobre interações e relações concretas.

As redes e as relações entre os atores de um dado *mundo* ou *campo* são, pois, o foco desta perspetiva conceptual e metodológica, sem as quais os agentes do modelo bourdieusiano ficariam atomizados, ficando também por explicar os mecanismos que geram as semelhanças dos seus *habitus*. Argumenta-se nesta linha de raciocínio que as interações são essenciais à formação, reprodução ou alteração do *habitus* (Bottero & Crossley, 2011; De Nooy, 2003). Os atores que ocupam posições semelhantes são mais propensos a interagir e, dessa forma, a influenciar-se mutuamente, de modo a desenvolverem *habitus* também eles semelhantes. Mas, se não interagem e não pertencem a uma rede comum, então não há uma boa razão para supor que eles vão desenvolver gostos semelhantes, mesmo que eles possuam os mesmos recursos (Bottero & Crossley, 2011: 103). São as relações e interações que formam tanto o *habitus* como o espaço social abstrato das posições mapeadas por Bourdieu. Ou seja, as relações interpessoais são influenciadas pelas relações objetivas⁶¹ mas, ao mesmo tempo, medeiam e transformam o efeito destas últimas na estrutura de um campo. Nomeadamente, as interações e relações interpessoais têm especial importância na criação, (re)distribuição e reprodução (ou transformação) do capital social e do capital simbólico. Assim, realça-se a importância de atender ao significado das redes (e, do ponto de vista metodológico, de recorrer à SNA) enquanto instrumento analítico para compreender estes processos (De Nooy, 2003). Ou, por outras palavras, uma compreensão sociológica adequada da cultura deve considerar a sua produção por parte de atores sociais conectados entre si e inseridos em redes sociais (Crossley 2008).

Defendendo uma sociologia relacional e, como dizíamos, partindo da noção de *mundos da arte*, Crossley operacionaliza conceptual e metodologicamente a noção de *redes* na sua análise sobre a

⁶¹ Relembre-se que, de acordo com Bourdieu, as relações objetivas remetem para a desigual distribuição das diferentes formas de capital.

emergência do *punk* e do *pós-punk* em Inglaterra, concebendo-os como resultado da ação coletiva de um conjunto de atores sociais (bandas, *managers*, promotores, produtores, espaços de atuação, jornalistas, públicos,...), organizados em rede, e das relações e interações que estabelecem entre si (Crossley, 2008, 2009, 2015). São estas redes e as interações entre aqueles que delas fazem parte, ora de competição, ora de cooperação, o foco da atenção do autor. No seu entender, é desta massa crítica interligada entre si (ou, utilizando a expressão de Durkheim, da *efervescência coletiva*), que surgem o *punk* e o *pós-punk*. O investigador procura desta forma oferecer uma explicação alternativa e mais completa⁶² acerca do aparecimento destes géneros musicais, no Reino Unido, a partir daqueles que são os elementos mais básicos da vida social - interações, relações e redes. Tal não significa descurar a existência de outros elementos, como recursos, normas, convenções e poder. Significa antes considerar que os atores são influenciados pelas relações que estabelecem com os outros e pela posição que ocupam nas redes sociais relacionais. Estas formam uma estrutura social que gera oportunidades e constrangimentos para os seus membros.

Neste sentido, os *mundos da música* são, entre outras coisas, redes sociais. Aliás, Crossley (2015) defende que a existência de uma rede é uma condição essencial ao aparecimento de um mundo da música, na medida em que a formação deste implica a ação coletiva de uma massa crítica de indivíduos e só é possível se estes estiverem ligados entre si. Esta abordagem é operacionalizada mediante a aplicação da SNA. São, então, analisadas as redes que permitiram o aparecimento do *punk* e do *pós-punk*, primeiro em Londres e depois também em Manchester, Liverpool e Sheffield. Esta opção metodológica pressupõe que se atente aos diferentes *nós* que compõem as redes e aos *laços* (ou relações) existentes entre eles. Neste caso, os *nós* representam os membros de cada um dos mundos da música, enquanto os *laços* se traduzem nas relações de amizade ou de colaboração direta existentes entre eles e sobre as quais o investigador encontrou evidência empírica. A partir daqui podem ser calculadas diferentes medidas que permitem caracterizar as redes, identificando as suas propriedades, isto é, os aspetos que as definem e distinguem⁶³. Falamos, por exemplo, de medidas que remetem para a densidade ou para a coesão, ou seja, o número de *nós* existentes e o quão relacionados estão (aspetos que podem, por exemplo, facilitar ou dificultar a partilha de recursos); ou medidas que indicam o perfil dos atores com que cada *nó* mais se relaciona, ou seja, se as relações são

⁶² Referimo-nos aqui à proposta de Crossley como uma alternativa e um complemento, sobretudo, face a explicações decorrentes dos estudos subculturais que entendem o *punk* como: i) uma resposta (resistência ou rebelião) dos jovens da classe operária; ii) como reação à crise económica, política e social que o Reino Unido atravessava na década de 1970; iii) como resposta à frustração gerada pelo panorama musical de então; d) como resposta às lógicas de funcionamento da indústria da música.

⁶³ Estes cálculos podem ser desenvolvidos considerando diferentes níveis de análise: a rede no seu todo, os subconjuntos de nós e os nós *per si*. Para cada um destes níveis, podem ser calculadas diferentes medidas, sendo que a combinação dos diferentes níveis analíticos permite uma análise mais robusta, facilitando o equilíbrio entre indivíduo e estrutura.

essencialmente com atores com atributos semelhantes (sexo, idade, papel desempenhado,...) – homofilia – ou, pelo contrário, com atores com um perfil distinto – heterofilia; ou ainda medidas que permitem aferir a centralidade (ou a posição periférica) de cada *nó*, cada uma destas posições com vantagens e desvantagens a elas associadas.

Procurando concretizar, Crossley (2015) realça, por exemplo, a importância dos *managers* e de outro *peçoal de apoio* (pense-se também nos *gatekeepers* dos *mundos da cultura* de Diana Crane) que, geralmente, têm relações com vários atores, porque controlam recursos importantes e escassos, e porque trabalham simultaneamente com várias bandas. O autor sublinha a relevância do papel de *brokerage* (intermediação), ao fazer a ligação entre atores que de outra forma não estariam ligados o que, por sua vez, se pode configurar numa posição de poder, pelo controlo do fluxo de ideias e de recursos que lhe está inerente. Com efeito, Crossley não é alheio aos desequilíbrios de poder e aos conflitos. Pelo contrário, considera que as relações que dão corpo às redes são ambivalentes e dinâmicas, movendo-se entre, por um lado, a cooperação, a amizade, a ajuda e a confiança e, por outro, a competição, o conflito, o antagonismo e a coerção.

Paralelamente, Crossley (2015) identifica aqueles que, no seu entender, são os três mecanismos básicos para a formação de redes. Um deles remete-nos para a dimensão espacial, até porque as redes ganham forma num dado contexto espaço-temporal. Assim, os espaços ou lugares, como salas de concertos, contribuem para a formação de redes, pois atraem atores com gostos e interesses semelhantes, potenciando a criação e o desenvolvimento de ligações entre eles. Frequentemente, estes espaços adquirem reputação, contribuindo para intensificar o seu poder de atração. No fundo, os espaços geram redes e as redes permitem que os espaços adquiram reputação e se tornem uma referência num dado *mondo da música*⁶⁴. A este respeito, tal como apontado por Crossley e corroborado por um dos nossos entrevistados em Manchester, o concerto dos Sex Pistols nesta cidade do Norte de Inglaterra foi fulcral para nela potenciar a consolidação do movimento *punk*, ao permitir que um conjunto de atores (alguns deles já musicalmente ativos) se conhecessem. A partir desse momento, o número de bandas, de editoras, de concertos e de salas de espetáculos em Manchester aumentou exponencialmente. Um segundo mecanismo de formação de redes é a transitividade, o que significa que os atores que estão ligados, para além de partilharem gostos, interesses e recursos, partilham também contactos. O princípio aqui subjacente é o de que tendemos a ser amigos dos (ou a relacionar-nos com os) amigos dos nossos amigos. Este mecanismo permite, então, a criação de novos laços entre círculos de pessoas até então desconectadas. Um último mecanismo é o que Crossley designa como *vínculo estratégico*. Ou seja, estamos aqui perante situações em que as relações são

⁶⁴ É também por esta relevância dos espaços para a formação de redes nas quais se alicerçam as carreiras musicais dos atores da cena independente em análise que no capítulo 7 nos deteremos na identificação dos espaços que compõem, atualmente, o circuito de música independente em Lisboa e no Porto.

criadas no sentido de responder a objetivos deliberados. Isto é, um ator pode procurar desenvolver uma relação com outro pelos recursos a que essa relação lhe permitirá ter acesso. Pense-se, a título de exemplo, no estabelecimento de relações entre músicos e jornalistas ou críticos musicais (Crossley, 2015: 41-42, 144-145).

À semelhança das propostas discutidas anteriormente, também a de Crossley, e de forma mais abrangente a aplicação da SNA, têm sido alvo de críticas. Borgatti, Brass e Halgin (2014) sintetizam as principais críticas, controvérsias ou mal-entendidos que ao longo dos anos têm surgido. Há, desde logo, a ideia de que estamos perante uma perspetiva metodológica e não teórica, entendendo a SNA como um mero conjunto de métodos e medidas (Barnes & Harary, 1983; Granovetter, 1979; Salancik, 1995). Porém, se tal pode ser uma crítica válida para os primeiros anos da sua aplicação, juntando-nos a Borgatti, Brass e Halgin (2014), acreditamos que hoje não mais o é, pelo menos na esfera das ciências sociais, no âmbito das quais têm sido desenvolvidas várias teorias (como por exemplo a teoria do capital social) baseadas precisamente na teoria de redes. A característica fundamental desta, embora não lhe seja exclusiva, é o foco nas relações entre os atores como uma explicação das suas ações e das propriedades das redes.

Este último ponto leva-nos a uma segunda crítica apontada à SNA e, por consequência, à proposta analítica de Crossley. Voltamos à oposição estrutura VS agência. Falamos, pois, do argumento que defende que a ênfase no padrão estrutural das relações entre os atores acaba por “esmagar” a agência. Emirbayer e Goodwin (1994) consideram que a SNA não dá conta de que forma a ação humana, intencional e criativa, contribui para a constituição das redes que, por sua vez, constroem tão fortemente os atores. Na mesma linha, Tarassi (2011a) refere o risco de se reduzir o dinamismo e a flexibilidade das interações entre os atores à estrutura da rede em que se inserem, entendendo as primeiras como sendo predeterminadas pela segunda. Contudo, e como a proposta de Crossley a respeito do *punk* e *pós-punk* no Reino Unido o ilustra, parece-nos claro não haver tanto nesta teorização, como na sua operacionalização metodológica, tal determinismo. Pelo contrário, um dos seus princípios basilares é o de que a estrutura da rede e suas propriedades, bem como a posição que nela os atores ocupam são geradoras, tanto de constrangimentos, como de oportunidades, influenciando as suas ações, mas não as determinando.

Uma terceira crítica apontada prende-se com um enfoque mais generalizado nas ligações entre atores, negligenciando quer os diferentes tipos de ligações, quer os seus significados para os atores. Por outras palavras, critica-se um excessivo foco na estrutura da rede em detrimento do conteúdo das relações que lhe dão corpo (Harrington & Fine, 2006). Mas como forma de resolver esta controvérsia, Borgatti, Brass e Halgin (2014) defendem a operacionalização da SNA partindo de um exercício sistemático de diferenciação dos diversos tipos de fenómenos diádicos, isto é, de ligações, que podem existir numa rede. Propõem, então, a distinção entre: i) semelhanças, que consiste na pertença aos

mesmos grupos, na participação nos mesmos eventos e na partilha de atributos; ii) relações sociais, que incluem ligações como relações de parentesco, outras relações baseadas em papéis desempenhados (por exemplo, amigo de, chefe de, ou estudante de) e relações afetivas (por exemplo, gosta ou não gosta de); e iii) interações, que incluem transações e trocas, como por exemplo falar com, enviar e-mail para, colaborar num projeto, almoçar com, etc. Em contraste com as relações sociais, as interações consistem em eventos discretos que ocorrem e depois desaparecem até ocorrerem novamente.

Acrescentamos nós que uma forma de a SNA atender ao conteúdo e às dinâmicas dos tipos de ligação, às formas como são construídas e aos seus significados para os atores é precisamente aquilo que Crossley defende: a conciliação das abordagens quantitativa e qualitativa. No seu entender, que é também o nosso, a integração da análise qualitativa na SNA proporciona uma maior e mais matizada compreensão das questões que lhe são centrais (Crossley, 2010). Ou seja, torna-se essencial complementar a análise iminentemente quantitativa e estatística com ferramentas qualitativas de recolha e análise de dados, o que pode implicar, entre outros aspetos, a utilização de notas de campo para registar e analisar dados de observação, análise de fontes documentais, bem como entrevistas semiestruturadas e não estruturadas. No caso da sua investigação sobre o *punk* e o *pós-punk*, tal traduziu-se no recurso a informação obtida através da análise de fontes secundárias, como (auto)biografias, entrevistas feitas por terceiros, arquivos da imprensa musical e arquivos *online* privados, possibilitando a conjugação da análise quantitativa com uma análise qualitativa, histórico-sociológica, num exercício de triangulação analítica e metodológica. No nosso caso tal cruzamento também acontece, na medida em que a informação recolhida através das entrevistas, bem como da análise do discurso mediático e de outras fontes documentais é essencial para complementar e melhor compreender os resultados que a aplicação da SNA possibilita.

Finalmente, uma última crítica apontada à SNA é o seu carácter estático, que ignora a mudança e o dinamismo das redes, falhando na consideração de que os atores estão constantemente a alterar as suas ligações e a sua posição na rede (Harrington & Fine, 2006). Porém, têm sido vários os estudos longitudinais com aplicação da SNA. Aliás, o desenvolvimento de novos modelos estatísticos e programas de computador específicos para a análise estatística de dados longitudinais de redes sociais (como por exemplo o *software* SIENA), o crescimento das abordagens de simulação para estudar a mudança das redes, assim como o aumento do acesso a *big data* têm impulsionado investigações em torno das mudanças ocorridas nas redes (Borgatti, Brass & Halgin, 2014).

4.6. Cenas

Como dizíamos no início do capítulo, a partir da década de 1990, o conceito de *cena* foi convocado para a análise sociológica, com o objetivo de compreender a importância sociocultural da música na

vida quotidiana (Bennett, 2004; Guerra, 2010). Até aqui o conceito era sobejamente utilizado por jornalistas quando se referiam a determinados *clusters* de atividades socioculturais, agregadas pela sua localização – normalmente uma cidade ou uma zona específica da mesma – ou pelo tipo de produção cultural, como por exemplo um estilo de música. Este discurso jornalístico funcionou também como um recurso cultural para os fãs de géneros musicais específicos, ao permitir-lhes forjar expressões coletivas de identidade *underground* ou *alternativa*, identificando a sua especificidade cultural em relação ao *mainstream* (Bennett & Peterson, 2004; Straw, 2004).

A introdução do conceito de *cena* no discurso académico decorre, em parte, de uma postura crítica face a outros enquadramentos e conceitos teóricos utilizados para a análise das relações entre música e sociedade – nomeadamente conceitos como o de *comunidade* ou *subcultura* – sendo também resultado do trabalho de Becker sobre os *mundos da arte* (Becker, 1982). No fundo, procurava-se uma nova matriz teórica que permitisse analisar a relação entre jovens, música, estilo e identidade, no contexto de uma sociedade global em que os fluxos globais e locais se reorganizam, produzindo novas e híbridas constelações culturais (Guerra, 2010: 441). A integração do conceito de *cena* na esfera académica fica, indubitavelmente, a dever-se aos trabalhos desenvolvidos por Will Straw (1991) e Barry Shank (1994), que o convocam para a análise do *indie rock* e do *rock'n'roll*, respetivamente. A partir de então a noção tornou-se muito popular na análise da produção e receção dos mais variados géneros musicais, ainda que, por vezes, de forma ambígua e confusa, remetendo erroneamente para um espaço geográfico específico (Guerra, 2010: 441).

Mas, a definição proposta por Straw no ensaio publicado em 1991, ainda que possa estar ligada a uma localização geográfica, vai para além desta. O autor define o conceito de *cena musical* como sendo um “espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias muito variadas de mudança e fecundação cruzada” (Straw, 1991: 373). Dentro de uma cena musical é possível a construção de alianças musicais, mas também o desenho de fronteiras, cabendo aqui o atender às relações de poder que a moldam. No entender do autor, este é um conceito flexível, na medida em que permite analisar unidades culturais com limites, muitas vezes, invisíveis e dinâmicos. Ao mesmo tempo, e ao contrário do termo *subcultura*, o conceito de *cena* não se restringe a determinados padrões classistas, de género ou étnicos. Como evidenciado por Stahl (2004), quando comparada com os conceitos de *subcultura* ou *tribo*, a noção de *cena* remete-nos para um conjunto mais alargado de sensibilidades e práticas. Na mesma linha, Bennett defende que o termo *cena* “oferece a possibilidade de analisar a vida musical na sua variedade de formas, orientadas simultaneamente para a produção e para o consumo, bem como os vários modos como estas se cruzam entre si, tantas vezes segundo especificidades locais” (Bennett, 2004: 226).

A fluidez do conceito traduz-se, simultaneamente, na sua distinção face à noção de *comunidade musical*. Segundo Straw (1991), a última pressupõe um grupo populacional com um perfil sociográfico fixo e cujo envolvimento na música assume a forma de uma exploração contínua de uma ou mais linguagens musicais, enraizadas num património histórico geograficamente específico. Já as cenas musicais assumem um carácter mais flexível, cosmopolita e, eventualmente, geograficamente disperso. Isto porque Straw considera que as cenas podem ser fenómenos *locais* ou *translocais*, assumindo-se como um espaço cultural que pode orientar associações estilísticas entre as pessoas num conjunto diversificado de espaços.

Realçando também as mais-valias do conceito de *cena* quando comparado com o de *subcultura*, Bennett e Peterson (2004) propõem uma tipologia do mesmo que, aos níveis *local* e *translocal* avançados por Straw, acrescenta um terceiro nível – o *virtual* – contribuindo para a consolidação deste termo, precisamente pelo dinamismo e flexibilidade que lhe são reconhecidos, uma vez que proporciona uma melhor compreensão das práticas de produção e consumo musicais nos mais variados contextos. Neste sentido, defendem os autores que as cenas locais são as que mais se aproximam da noção original, mais fortemente alicerçada num foco geográfico específico. Uma cena local pode, então, ser vista como um conjunto de atividades e práticas que ocorrem num espaço delimitado e durante um período específico de tempo, em que produtores, músicos e fãs materializam o seu gosto musical comum, distinguindo-se coletivamente face a outras pessoas, mediante a utilização da música e de outros signos culturais, muitas vezes apropriados a partir de outros lugares, mas recombinações e desenvolvidos de uma maneira única. Já as cenas translocais referem-se a contextos mais distanciados do local e refletem formas distintivas de música e de estilos de vida. Por último, as cenas virtuais são cenas emergentes nas quais as pessoas criam uma cena desvinculada de espaços físicos, utilizando meios de comunicação como as fanzines e, atualmente e cada vez mais, a Internet (Bennett & Peterson, 2004: 6-7).

Voltando ao início da década de 1990, Sarah Cohen (1991) é uma outra autora que contribui para a consolidação do conceito de cena local, através da sua análise da cidade de Liverpool, onde constata uma efetiva relação entre a música e a identidade local, indo contra visões mais deterministas que davam conta da produção de uma cultura *pop*, desenraizada do espaço e do tempo, como um dos efeitos da globalização. Através de uma abordagem etnográfica, a autora conclui pela existência de uma combinação de sensibilidades locais específicas com influências e ambições mais abrangentes. No mesmo sentido, Shank (1994) aborda as continuidades entre as redes locais de relações sociais e a construção e manutenção da cena musical de Austin, no Texas. Não obstante este contexto local específico, o autor demonstra que uma cena musical pode assumir em simultâneo uma pluralidade de dimensões contraditórias. Reportando-se a realidades tão distintas quanto a Itália, a República Checa, a Austrália e a Nova Zelândia, Mitchell (1996) reflete sobre a relação entre a produção local de géneros

musicais como o *rock*, a *pop* e o *rap* e problemas sociais também eles locais, nomeadamente o racismo, o desemprego e os extremismos políticos. Simon Frith (1999) tem também contribuído para a consolidação do conceito de *cena*, no que à ligação entre música e identidade local diz respeito. Reconhecendo que a música é cada vez mais um fenómeno global, que se pauta por combinações várias e influências mútuas, partindo dos exemplos da Irlanda e da Escócia, mostra como ainda assim a música pode assumir-se como expressão de uma identidade cultural própria e, por isso, como um fator de distinção, nestes dois casos, contra a hegemonia cultural inglesa. Comparando cidades britânicas e alemãs, Bennett (2000) dá conta das formas através das quais géneros musicais como a música de dança, o *rock*, o *bhangra* e o *rap* têm sido apropriados e transformados localmente. Cruzando a influência beckeriana com a mobilização do conceito de *cena*, Stahl (2004) explora a cena musical local em Montreal dando conta, por um lado, da diversidade de atividades suscetíveis de influenciar a cena musical num determinado contexto e, por outro, de que esta cena local não é apenas composta pelos músicos, mas também por um vasto conjunto de outros atores, essenciais à construção e manutenção da cena – promotores, críticos, produtores, engenheiros de som, DJs e designers.

O conceito de cenas locais e a análise desenvolvida em todos os estudos que acabámos de referir remetem-nos para as articulações entre música, identidades culturais, território (no nosso caso, mais concretamente a cidade) e políticas locais, articulações essas às quais nos dedicaremos nos dois últimos capítulos desta dissertação, voltando impreterivelmente ao conceito de *cena*. Afinal, como refere Straw (2004), a utilização deste é uma forma de falar da teatralidade da cidade, isto é, da capacidade da cidade gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas atraentes. No seu entender, o conceito de *cena* capta o sentido de efervescência e exibição que caracterizam uma estética urbana, tal como foi elaborada na literatura, na música e no cinema. Aliás, tal contribui para a persistência do conceito de *cena* no discurso quotidiano, académico e não só, sobre a cultura e, nomeadamente, no discurso em torno da *cidade criativa* (Straw, 2015).

Este carácter espacial de que se reveste o conceito de cena local foi precisamente um dos motivos pelo qual foi alvo de críticas. Como avança Bennett (2004), foram vários os teóricos a afirmar que a conceptualização do local como um espaço social e culturalmente limitado não mais se adequa a uma era como a atual, assente nos média globais. Tal não significa, prossegue o autor, que os estudos anteriores tenham ignorado totalmente as complexas imbricações entre a produção musical local e global. Todavia, as críticas apontadas deram origem a várias tentativas, por parte dos investigadores da esfera dos estudos da música, de definição de outras abordagens conceptuais que permitissem abarcar as ligações entre as apropriações coletivas e as inovações localizadas, que ocorrem no âmbito de um fluxo de produtos e informações disponíveis a uma escala global. É neste contexto que emergem conceitos como o de *trans-regionalismo*, proposto por Slobin (1993), de modo a explicar que as

apropriações e inovações locais dos géneros musicais ocorrem, em simultâneo, em diferentes contextos espaciais difusos, ultrapassando as barreiras (físicas) existentes. No mesmo sentido, Kruse (1993) convoca a noção *translocal* de modo a demonstrar as formas pelas quais os jovens se apropriam dos recursos musicais e estilísticos em contextos locais específicos, sem se desvincularem de expressões estilísticas e musicais que ocorrem noutros locais. Neste seguimento, Hodkinson (2004) estuda o movimento cultural gótico, evidenciando que a sua identidade é reforçada pelas suas configurações translocais, recentemente intensificadas, nomeadamente devido à utilização das novas tecnologias e, em especial, da Internet, que permitem o envolvimento e a comunicação de cada vez mais pessoas. Não se pense, contudo, que a ideia de cenas translocais nos remete apenas para a mobilidade global de determinados estilos locais ou para a capacidade de comunicação entre os seus membros. São vários os estudos que apontam também para a intensificação dos fluxos globais de pessoas - DJs, promotores, fãs - que se ligam entre si, superando as barreiras físicas (Bennett, 2004).

Desde meados da década de 1990, a Internet tem vindo a gerar alterações relevantes no quotidiano de todos nós, nas mais variadas esferas. Como vimos no capítulo anterior, a música não é exceção. As transformações provocadas têm notórios impactos na formação e manutenção de cenas musicais, permitindo a criação de um terceiro tipo de cenas – as *cenas virtuais*. Estas facilitam a comunicação, a discussão e a partilha de ideias e de informação entre fãs de um determinado género musical ou artista. Como Bennett e Peterson salientam (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004), as cenas virtuais tornam possível a manutenção na esfera pública de artistas que deixaram de atuar ou de aparecer publicamente de forma regular. É disso exemplo o estudo de Vroomen (2004) sobre os fãs de Kate Bush e as suas formas de intervenção *online*. Por não implicarem um contacto face-a-face, e ao contrário das cenas associadas a espaços físicos concretos, as cenas virtuais assentam, essencialmente, em aspetos como as competências, o conhecimento e a informação sobre música, e não em aspetos visuais suscetíveis de criar envolvimento, como sejam a ida a concertos, a imagem ou a forma de dançar. Lee e Peterson (2004) defendem que, por norma, é mais fácil entrar numa cena virtual do que numa cena local. Enquanto as cenas locais são claramente limitadas em termos de localização física e, muitas vezes, são pequenas e também bastante seletivas, pelo contrário, as cenas virtuais, para além de não estarem limitadas a uma localização geográfica específica, são abertas a todos aqueles que sabem usar um computador em rede e podem escrever na linguagem usada pela cena. Não obstante, em ambos os casos uma completa integração na cena pressupõe o respeito por algumas regras comuns, bem como demonstrações de compromisso para com a cena. No caso das cenas virtuais, estas demonstrações traduzem-se, por exemplo, em contribuições regulares para discussões *online* e na exibição de conhecimentos musicais e associados relevantes para essa discussão. Numa reflexão mais recente, Straw corrobora esta ideia, ao afirmar que as cenas podem ser vistas como *mundos éticos* moldados pela elaboração e manutenção de protocolos comportamentais

(Straw, 2015: 480-481). Lee e Peterson salientam, igualmente, que as cenas virtuais se diferenciam das demais em termos da sua composição demográfica, de uma forma geral, bastante mais abrangente.

Compilando pesquisas sobre os vários tipos de cenas musicais, nos mais diversos contextos, Bennett e Peterson (2004) dão conta do reconhecimento e crescente utilização do conceito, demonstrando que as cenas são sempre uma construção social, definida pelas redes e padrões de interação que ocorrem entre os seus membros. Em Portugal, o conceito tem sido utilizado por autores como Paula Guerra, na análise do *rock* alternativo (Guerra, 2010, 2015) e do *punk* (Guerra, 2017, 2018b; Guerra & Bennett, 2015; Silva & Guerra, 2015). A autora reconhece o valor do conceito enquanto instrumento interpretativo capaz de promover “uma análise da inter conectividade entre os actores sociais e os espaços sociais das cidades, facilitando deste modo a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, económicas e institucionais – que influenciam a expressão cultural colectiva” (Guerra, 2010: 456). Por outras palavras, Guerra tem vindo a demonstrar de que modo as práticas de produção, mediação e consumo musical estão intrinsecamente ancoradas nos territórios nos quais se consubstanciam, refletindo por isso especificidades dos mesmos. Também Rui Telmo Gomes (2013, 2014) o invoca ao analisar a esfera da música *underground*, e mais especificamente os quadros de interação no âmbito da mesma e a sua relação com a estetização do quotidiano. O mesmo acontece com Inês Henriques (2018) na sua análise sobre as práticas de produção musical independente, em Lisboa, onde a autora demonstra a herança do movimento *punk* nos modos de atuação de três coletivos de música independente.

A par do discurso académico, também no discurso mediático o conceito tem sido mobilizado, no passado, para descrever a movida de Coimbra, em torno dos Tédio Boys, e mais recentemente para dar conta da cena barcelense, composta por bandas como os The Glockenwise, os Black Bombaim, os La La La Ressonance, os Dear Telephone, os 10 000 Russos, os Killimanjaro e eventos como o festival Milhões de Festa (Dias, 2018; Soares, 2010); mas também da cena de Leiria e de concelhos vizinhos (Marinha Grande, Caldas da Rainha, Alcobaca, Peniche, Nazaré e Pombal), composta por bandas como os First Breath After Coma, os Nice Weather For Ducks, os Cave Story ou artistas como Surma e ainda a editora Omnichord Records (Miguel, 2018). Em comum, a utilização do conceito nestes casos assenta numa clara distinção destes contextos geográficos e socioculturais face à realidade de cidades de maior dimensão e relevância, no âmbito da estruturação da sociedade portuguesa – Lisboa e Porto. Como aprofundaremos no capítulo 7, a distinção advém precisamente das especificidades socioculturais, históricas, económicas, geográficas e políticas desses contextos e da forma como as atividades e práticas musicais que neles se desenvolvem estão fortemente ancoradas no território.

Também no Brasil o conceito de *cena* tem vindo a ser utilizado desde meados da década de 1990, nomeadamente por Helena Abramo, que explora a dimensão da teatralidade nele presente, convocando-o para a análise de dois grupos, ou *cenas juvenis*, formados em torno da música – os *darks*

e os *punks* – que elegem a cidade enquanto espaço de circulação privilegiado, onde “produzem uma intervenção crítica no espaço público”, através da criação de um estilo próprio (Abramo, 1994: xv). Mais recentemente, Simone Pereira de Sá e Jader Janotti Junior (2013) reúnem um conjunto de artigos que ora refletem de forma crítica sobre aplicação deste conceito aos diversos contextos que compõem a realidade brasileira, ora dão conta de estudos de caso de cenas tão distintas como o *heavy metal*, o *witch house* ou o *brega*. Já Luiza Bittencourt e Daniel Domingues (2016) mobilizam o conceito para analisar as práticas de ação conjunta de jovens músicos independentes do Rio de Janeiro, simultaneamente, cartografando os espaços frequentados pelos artistas e identificando as principais práticas culturais e de sociabilidade presentes na articulação desses músicos.

Não obstante o seu uso generalizado, na e para lá da academia, o conceito de *cena* tem também merecido um conjunto de críticas. O que uns veem como uma mais-valia do conceito – a sua flexibilidade e não limitação a um dado espaço físico (nomeadamente através da distinção entre os diferentes tipos de cenas) – outros, como Hesmondhalgh (2005), dizem ser confuso. Paralelamente, o facto de o senso comum e as compreensões académicas do significado do conceito tenderam a sobrepor-se contribui para tornar o termo vago e inconsistente. Hesmondhalgh considera que o conceito tem sido usado de tantas maneiras diferentes que perdeu a sua utilidade. Ao mesmo tempo, defende que o seu enraizamento no uso diário não se assume como uma vantagem para a análise social. Webb (2007) junta-se nesta crítica, afirmando que o termo *cena* é extremamente descritivo e impreciso, não tendo, por isso, a capacidade de orientar a análise sociológica. Tarassi (2011a) considera ainda que a mobilização desta perspetiva não permite abordar o problema das relações de poder e das restrições e forças competitivas. Simultaneamente, argumenta que o conceito de *cena* se está a tornar um termo '*catch-all*' que tanto descreve formações musicais locais, como formações musicais baseadas num dado género musical, a uma escala global.

Como já aqui referimos, nenhum conceito é perfeito. Neste sentido, e dando conta da importância de um constante exercício de reflexão crítica acerca das perspetivas conceptuais convocadas para a análise, não é, por isso, surpreendente que muitos daqueles que recorrem ao conceito de *cena* tenham também em conta as suas limitações. Como alerta Paula Guerra, “a busca de um termo suficientemente capaz de abranger toda a complexidade das relações entre a música e a sociedade é insatisfatória. Tal complexidade só pode ser abarcada com todo um conjunto de ferramentas teóricas em *relação dinâmica*.” (Guerra, 2010: 465). Como já o referimos, é no âmbito desta perspetiva de articulação de propostas conceptuais, e também metodológicas, que nos posicionamos. Isto significa que acreditamos nas mais-valias analíticas resultantes da utilização combinada, e de forma complementar, das perspetivas que abordamos neste capítulo. Mais concretamente, argumentamos que a integração das abordagens aqui discutidas no nosso conjunto de ferramentas teóricas para explorar a dimensão relacional das práticas musicais permite atender às suas diferentes nuances,

explorando os diferentes níveis a partir dos quais podem ser analisadas (o micro, o meso e o macro), atendendo ao conflito e às lutas de poder, mas também às formas e lógicas de colaboração entre os atores e aos modos como interagem no âmbito das redes relacionais de que fazem parte, sem esquecer ainda a tradução destes processos no espaço urbano. Fazemos nossas as palavras de Prior quando afirma que:

“correndo o risco do ecletismo teórico, então, ainda pode haver boas razões para evitar lealdade incondicional a uma única estrutura quando o poder de conceitos como cena, rede, campo e mundo repousa precisamente na sua capacidade de pluralizar e materializar o olhar sociológico. De diferentes formas, eles revelam a multidimensionalidade de como as pessoas cooperam, entram em conflito e se unem no tempo e no espaço. A mudança de conceitos e escalas também evita cair na armadilha de uma análise bifurcada dos espaços musicais de acordo com as suas dimensões micro e macro, como se as ações e posições pertencessem a dois planos ontológicos diferentes e incomensuráveis” (Prior, 2015: 96).

Assumindo este compromisso, dedicaremos os próximos capítulos à apresentação e discussão do atual espaço social relacional da música independente das duas áreas metropolitanas, partindo das propostas de Bourdieu e de Becker enquanto matrizes orientadoras da análise, e sugerindo os conceitos de *rede* e de *cena*⁶⁵ como elementos de ligação das mesmas. No caso do conceito de *cena*, este será retomado nos capítulos 7 e 8, onde discutiremos as formas de enraizamento territorial das carreiras DIY, compreendendo o papel das especificidades territoriais na construção de carreiras musicais e identificando os principais circuitos em que estas se consubstanciam na contemporaneidade, mas também atendendo ao lugar da cultura, e especificamente da música (independente), nas políticas públicas locais e na construção de imagens e narrativas sobre as cidades.

O quadro 4.1 procura sintetizar os aspetos-chave de cada um dos quatro conceitos, identificando, ao mesmo tempo, a forma como os seus principais contributos são mobilizados para a nossa análise.

⁶⁵ Saliente-se que no caso do conceito de *cena*, numa reflexão mais recente, o próprio Straw propõem-no como termo de conexão: “à medida que a análise cultural se desloca mais amplamente entre polos que foram designados, variadamente, como os de estrutura e agência, infraestrutura e afeto, ou matriz circulatória e ato criativo, a cena pode continuar a nomear o espaço conceptual no qual a distância entre esses polos é cruzada (Straw, 2015: 484).

Quadro 4.1: Síntese comparativa dos quatro conceitos e seus principais contributos para a nossa análise

	Campos Sociais	Mundos da Arte	Redes	Cenas
Nível de análise	Macro Estrutura	Micro Agência	Meso Conceito mediador Redes como elemento catalisador para a formação de campos, mundos e cenas	Meso Conceito mediador
Paradigma analítico	Paradigma da dominação (relação dominados/dominantes) Noções de hierarquia e de efeitos do(s) poder(es) Espaço social como espaço de lutas e de forças – posições socialmente diferenciadas	Paradigma da sociologia compreensiva / Interacionismo Simbólico Efeitos de rede, relações e práticas simbólicas	Paradigma da sociologia compreensiva Efeitos de rede, relações e práticas simbólicas	Paradigma da sociologia compreensiva Alternativa a conceitos como o de <i>subcultura</i> e <i>comunidade</i> , de modo a compreender a importância sociocultural da música na vida quotidiana
Foco de análise	Conflito / lutas de poder / distribuição de vários tipos de capital / <i>habitus</i> / <i>illusio</i> / reputação	Interações sociais / formas de cooperação/colaboração entre os diferentes intervenientes	Redes e suas características: coesão da rede, propriedades e posicionamentos dos nós, estrutura centro-periferia	Padrões de interação que acontecem num dado espaço-tempo (não apenas limitado a um espaço físico)
Principais aspetos convocados para a nossa análise	Estratégias de conversão e subversão mobilizadas pelos agentes Lutas de poder entre os diferentes agentes do campo Heterodoxia VS Ortodoxia / Produtores recém-chegados VS Produtores estabelecidos sua influência na construção e manutenção de carreiras na música (capítulos 5 e 6) Análise de Correspondências Múltiplas (ACM) – ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais (capítulo 3.7)	Lógica de interdependência e diversidade de atores que compõem o <i>mundo da música</i> independente Convenções / recursos / formas de colaboração / redes Tipologia: <i>naive artists, folk artists, profissionais integrados, mavericks</i> sua influência na construção e manutenção de carreiras na música (capítulos 5 e 6) Abordagem qualitativa	Redes, suas características e posicionamento dos atores sociais Oportunidades e constrangimentos Mecanismos de formação das redes: lugares; transitividade; vínculo estratégico Lógica de interdependência sua influência na construção e manutenção de carreiras na música (capítulos 5 e 6) <i>Social Network Analysis</i> (SNA) – definição e caracterização das redes e fluxos (capítulo 6)	Territorialização das práticas de produção musical Especificidades socioculturais, históricas, económicas, geográficas e políticas dos contextos de produção musical Lógica de interdependência O lugar da música na construção da identidade do local e de narrativas urbanas sua influência na construção e manutenção de carreiras na música e articulação destas com as políticas culturais locais (capítulos 7 e 8)
Opções metodológicas	ACM - combinações de propriedades relativamente frequentes - homologias	Abordagem qualitativa: entrevistas, observação, etnografia	SNA com conciliação de abordagens quantitativas e qualitativas (permite medir a distribuição e quantidade de capital social e simbólico)	Abordagem qualitativa: entrevistas, observação, etnografia

Fonte: Elaboração própria.

4.7. Sinopse

Neste capítulo em que revisitámos conceitos e autores chave para uma aproximação à dimensão relacional da música, entendendo-a como uma ação coletiva e atentando ao seu enquadramento num determinado espaço social, sobressaem as seguintes ideias:

- Uma das abordagens-chave é a de Bourdieu. Oferecendo-nos uma visão macro, com um enfoque estruturalista, o autor lê o espaço social a partir das relações entre dominantes e dominados, agentes que ocupam posicionamentos sociais distintos, consoante as diferentes formas de capital que possuem.
- Na abordagem bourdieusiana, o conceito de *campo* é um claro convite para pensar relacionalmente as ações dos agentes sociais que, motivados e orientados pelo seu *habitus*, competem entre si por valores específicos desse campo. Sendo o espaço social formado por diferentes campos, correspondentes a práticas e instituições sociais distintas, são as interações e as lutas entre os agentes sociais, em torno da distribuição de capitais, que definem os contornos de cada um dos campos.
- Analisando o campo de produção cultural, Bourdieu defende que o valor de uma obra de arte não é definido apenas pelo seu criador, nem está relacionado com uma visão carismática do artista, mas é antes dialeticamente construído nas relações de oposição existentes entre os diferentes agentes, que ocupam posições distintas dentro do campo (Bourdieu, 1993).
- Uma outra abordagem crucial, situada num nível de análise micro, é a de Becker, ancorada na noção de *mundos da arte*. No seu entender, as obras de arte são criações coletivas que resultam de uma concertação de interesses e vontades de várias pessoas e instituições, em diferentes planos – produção, difusão e receção.
- De acordo com Becker (1982), os *mundos da arte* são definidos e diferenciam-se pelo nível de cooperação que pressupõem. Por sua vez, esta é norteada por um conjunto de *convenções*, ou seja, conhecimentos partilhados sobre um dado meio e seu funcionamento, que contribuem para a organização do trabalho colaborativo. Igualmente relevantes no seu entendimento dos mundos da arte são os *recursos* mobilizados na produção artística.
- Em estreita relação com os recursos disponíveis num dado mundo artístico, e evidentemente basilar na abordagem de Becker, surge a noção de *redes*, convocada de duas formas para a sua proposta analítica: i) para indicar a divisão de trabalho envolvida na produção de um objeto artístico; ii) para dar conta da teia de atores sociais, em interação, implicados num dado mundo artístico e na comunidade que formam.
- Apesar dos próprios autores tenderem a olhar para as suas propostas como incomparáveis e incompatíveis, acreditamos e defendemos o contrário. A abordagem de Becker adequa-se a

uma escala micro, permitindo descrever e compreender a complexidade das interações, a importância das redes colaborativas, sem esquecer os quadros normativos em que estas ganham forma, bem como as crenças, os valores e as formas de entendimento partilhadas pelos atores. Já o ponto de vista de Bourdieu possibilita-nos uma dimensão de análise a nível macro, contextualizando os mundos artísticos num espaço social mais vasto, permitindo-nos compreender os mecanismos mediante os quais se processam os jogos de poder entre os diferentes intervenientes.

- A análise beckeriana dos mundos da arte tem inspirado uma extensa fileira de produção teórica no âmbito dos estudos da produção cultural. Diana Crane (1992) é uma das representantes desta perspetiva, partindo do conceito de Becker para analisar as várias formas de cultura urbana, embora o substitua pelo conceito de *mundos da cultura* (ou *culture worlds*).
- Ruth Finnegan (2007 [1989]) parte também do conceito de *mundos da arte* para o seu estudo sobre os *mundos da música* de Milton Keynes. Embora não negue o valor heurístico da noção de *mundos da arte*, a autora acaba por a considerar demasiado estática e, por isso, limitada para descrever as interações sociais entre os membros de um mundo musical. Neste sentido, considera que o termo *trajetórias musicais* (ou *musical pathways*) permite dar maior importância à fluidez das práticas e interações locais de criação musical.
- Partindo, igualmente, da perspetiva beckeriana, Crossley (2008, 2009, 2015) enfatiza as *redes* e as interações entre aqueles que delas fazem parte, ora de competição, ora de cooperação, quando analisa a emergência do *punk* e do *pós-punk* em Inglaterra, considerando que os atores são influenciados pelas relações que estabelecem com outros e pela posição que ocupam nas redes sociais relacionais.
- Crossley defende que a existência de uma rede é uma condição essencial ao aparecimento de um mundo da música, na medida em que a formação deste implica a ação coletiva de uma massa crítica de indivíduos e só é possível se estes estiverem ligados entre si. Esta abordagem é operacionalizada mediante a aplicação da SNA.
- Segundo o autor existem três mecanismos básicos para a formação de redes: os espaços ou lugares, a transitividade e o *vínculo estratégico*.
- Um outro conceito essencial à conceptualização da dimensão relacional da música é o conceito de *cena*, introduzido no discurso académico, em parte, na sequência de uma postura crítica face a outros conceitos utilizados para a análise das relações entre música e sociedade – nomeadamente conceitos como o de *comunidade* ou *subcultura*. Esta introdução fica a dever-se aos trabalhos desenvolvidos Straw (1991) e Shank (1994), que o convocam para a análise do *indie rock* e do *rock'n'roll*, respetivamente, utilizando-o para designar um espaço cultural

onde coexistem práticas musicais, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação.

- Realçando também as mais-valias do conceito de *cena*, Bennett e Peterson (2004) propõem uma tipologia do mesmo que, aos níveis *local* e *translocal* avançados por Straw, acrescenta um terceiro nível – o *virtual* – contribuindo para a consolidação do termo, proporcionando-lhe uma melhor compreensão das práticas de produção e consumo musicais nos mais variados contextos.
- Sarah Cohen (1991) é uma outra autora que contribui para a consolidação do conceito de *cena local*, através da sua análise da cidade de Liverpool, onde constata uma efetiva relação entre a música e a identidade local.
- Considerando que não existem conceitos perfeitos e atendendo às críticas apontadas aos conceitos anteriormente apresentados, acreditamos nas mais-valias analíticas resultantes da utilização combinada, e de forma complementar, das perspetivas que abordámos neste capítulo. Argumentamos que a integração destas abordagens no nosso conjunto de ferramentas teóricas para investigar a dimensão relacional das práticas musicais permite atender às suas diferentes nuances, explorando os diferentes níveis a partir dos quais podem ser analisadas (o micro, o meso e o macro), atendendo ao conflito e às lutas de poder, mas também às formas e lógicas de colaboração entre os atores e aos modos como interagem no âmbito das redes relacionais de que fazem parte, sem esquecer ainda as formas de imbricação destes processos no espaço urbano (cfr. quadro 4.1).

Capítulo 5. Interações, recomposições e reconfigurações do subcampo da música independente

5.1. Introdução

Chegados aqui e antes de avançarmos com maior detalhe para a análise do espaço social relacional da música independente, que atualmente se encontra mais estruturado nas duas áreas metropolitanas, importa conhecer aqueles que são alguns dos seus protagonistas. Tal pressupõe encarar a música independente como um conjunto de posicionamentos num espaço social com características próprias, mas que, e para utilizar a terminologia de Bourdieu, deve ser situado no interior do campo da música *pop rock* portuguesa, com a qual estabelece relações de dependência e correlação, sem esquecer, igualmente, a sua articulação com o campo artístico português. Adotando a perspetiva previamente utilizada por Guerra (2010), ancorada na abordagem bourdieusiana e no conceito de *campo*, podemos conceber a música independente como um *subcampo*, que configura uma rede relacional com propriedades específicas.

No primeiro capítulo avançámos com uma clarificação dos seus contornos e delimitações, com base no entendimento e nas representações dos diferentes atores⁶⁶ relativamente ao que é ou pode ser concebido como música independente/*indie*. Numa aceção bourdieusiana, procurámos nessa altura, enquanto definíamos o nosso objeto de estudo, atender igualmente ao exercício de definição estética e legítima deste subcampo e às inerentes lutas e estratégias encetadas pelos diferentes atores em interação. Nas próximas páginas dedicar-nos-emos à análise do atual subcampo. Começamos traçando um breve retrato dos atores que o compõem e que entrevistámos. Posteriormente, e seguindo a rejeição da ideologia carismática dos criadores defendida pelos autores referidos no capítulo anterior, daremos conta das formas, momentos-chave e atores determinantes da construção do gosto musical e da ligação à música dos nossos entrevistados. Terminaremos o capítulo com as suas representações sobre o atual panorama musical português e o seu entendimento acerca daquele que é o contributo dos projetos musicais que desenvolvem para o mesmo, ou seja, a forma como se auto posicionam no subcampo ou no mundo da música independente.

5.2. Um breve retrato dos atores *em* e *da* cena

Tal como descrito na secção metodológica da introdução da presente dissertação, a nossa incursão no terreno partiu de um conhecimento prévio da esfera musical em análise que permitiu identificar um conjunto de atores-chave do atual panorama da música independente. A partir da informação recolhida junto destes, e num processo de construção da nossa amostra por uma técnica apelidada de

⁶⁶ A utilização do termo *atores* e não *agentes*, mesmo quando mobilizamos a perspetiva bourdieusiana, deve-se, por um lado, a um maior enfoque nos indivíduos e suas ações e, por outro lado, a um esforço para evitar equívocos de interpretação relativamente ao termo agente musical.

bola de neve, realizámos 71 entrevistas a diferentes intervenientes na cena musical independente: músicos, produtores, editores, promotores, agentes, programadores/curadores de espaços de concertos, críticos/jornalistas, radialistas e elementos de associações de profissionais da área. A figura 5.1 apresenta os protagonistas do espaço social relacional da música independente de que partimos para o desenvolvimento desta tese, na sua multiplicidade e diversidade de formas de atuação, elencando os projetos musicais, editoras, promotoras, agências, estúdios, espaços de concertos, festivais e instâncias de divulgação e legitimação dos quais os nossos entrevistados fazem parte ou pelos quais são responsáveis⁶⁷. Saliente-se que a grande quantidade de nomes que figuram no quadro é em si mesma reveladora do desdobramento dos entrevistados em vários papéis, tal como evidenciámos no capítulo 3.

Delineando um breve retrato sociodemográfico dos entrevistados⁶⁸, destacamos o facto de estarmos perante uma amostra marcada por uma significativa homogeneidade social, profissional e de género. Em termos etários, a maioria dos entrevistados (52%) situa-se entre os 29 e os 39 anos. Sendo igualmente nosso objetivo envolver na investigação membros da cena independente em diferentes momentos das suas carreiras, os restantes entrevistados situam-se entre os 18 e os 28 anos (24%), e entre os 40 e os 61 anos (24%). Numa leitura global, podemos afirmar que se trata de um grupo essencialmente marcado por uma geração na casa dos 30 anos⁶⁹. Reflexo das desigualdades de género de que demos conta no subcapítulo 3.4., trata-se de um grupo fundamentalmente masculino, o que corresponde também às características dos espaços relacionais do *rock* alternativo e do *punk* em Portugal, que assumem valores quase exclusivos do ponto de vista da presença masculina, sobretudo no que se refere às gerações mais velhas (Abreu *et al.*, 2017; Guerra, 2010, 2015; Guerra & Oliveira, 2019). Sendo representativo desta realidade, também no nosso caso os entrevistados são na sua maioria do sexo masculino, com apenas 21% pertencendo ao sexo feminino. Trata-se, igualmente, de um grupo portador de fortes competências escolares, na medida em que 69% dos entrevistados possui o ensino superior completo e 20% tem frequência universitária. Os restantes 11% detêm o ensino secundário.

⁶⁷ Ressalve-se que a caracterização que de seguida faremos diz respeito a este conjunto de 71 entrevistas a intervenientes da cena independente das duas áreas metropolitanas. A este conjunto somam-se três entrevistas feitas em Manchester (a atores também identificados na tabela), bem como nove entrevistas a atores políticos da esfera da cultura das duas áreas metropolitanas, que convocaremos para a discussão no capítulo 8 da presente dissertação.

⁶⁸ Pensámos, inicialmente, apresentar uma caracterização diferenciada consoante os distintos segmentos (músicos, editoras, promotoras e agências, programadores de salas de concertos e festivais e jornalistas e radialistas). Porém, o facto de no conjunto dos nossos entrevistados ser tão comum o desempenho, em simultâneo, de vários papéis na esfera musical dificultaria tal exercício. Por essa razão optamos por uma caracterização mais generalizada que se reporta ao total de entrevistados. No Anexo C é possível encontrar a síntese desta caracterização, através de um conjunto de quadros e figuras.

⁶⁹ A este respeito ressalvamos estarmos cientes de um eventual enviesamento decorrente da técnica de amostragem que utilizámos, que poderá, em parte, explicar o predomínio de entrevistados nesta faixa etária.

Projetos musicais			
You Can't Win, Charlie Brown	Gustavo Costa	Bruno Pernadas	Os Passos em Volta
Salvador	João André	Julie & The Carjackers	Ninaz
Osso Vaidoso	10 000 Russos	Real Combo Lisbonense	Lucía Vives
Alexandre Soares	Dj Reitor Pimenta	Minta & The Brook Trout	Vaiapraia e as Rainhas do Baile
Dear Telephone	Glockenwise	Keep Razor Sharp	Benjamim
Sensible Soccers	Rafa	SUAVE	Fast Eddie Nelson
La La La Ressonance	Duquesa	Nicotine's Orchestra	The Folk Collective
Daguida	X-Wife	The Act-Ups	Jibóia
Retimbrar	White Haus	The Jack Shits	Papaya
The Sunflowers	Club Kitten	Bro-X	The Legendary Tigerman
Emmy Curl	HHY & The Macumbas	Tudo Errado djset	Caveira
:Papercutz	Jonathan Uliel Saldanha	Pista	SAR
Best Youth	Fujako	Nada-Nada	Linda Martini
We Trust	Stereoboy	Debut!	Moon Preachers
Coelho Radioactivo	PZ	Cangarra	Pop Dell'Arte
Flamingos	Pplectro	Noiserv	Bruzas Cobras
Montanha	Fugly	Filipe Sambado e os Acompanhantes de Luxo	Arte Elétrica
Milteto	800 Gondomar	They're Heading West	Ligadura
Vives les Cônes	Jugoslávia 92	Pega Monstro	Filho da Mãe
Xula Velhos	Lince	Sallim	Riding Pânico
Vasco da Ganza	B Fachada	Capitão Fausto	PAUS
Duds (*)	Acid Acid	Hummer (*)	Três Tristes Tigres
Editoras	Promotoras, agências e associações de profissionais	Estúdios, espaços de concertos e festivais	Instâncias de divulgação e de legitimação (imprensa, blogs, rádios)
O Cão da Garagem	Amplificasom	Amplifest	Bodyspace
Gentle Records	Favela Discos	Sonoscopia	Ípsilon
Favela Discos	Floc de Neu	Arda Recording Co.	Time Out
Lovers & Lollypops	Macho Alfa	Festival Milhões de Festa	Antena 3
Soopa	Lovers & Lollypops	Maus Hábitos	Vodafone FM
Meifumado	Soopa	O Salgado Faz Anos Fest	SBSR FM
Parva Música	Parva Música	Black Sheep Studios	
Turbina	Turbina	Barreiro Rocks	
NorteSul	Raging Planet	Estúdio King	
Hey, Pachuco Records	Maternidade	MagaFest	
Raging Planet	MagaSessions	SuperNova	
Cafetra Records	A Minha Agência	Banco	
Cuca Monga	Puro Fun	HAUS	
Pataca Discos	Filho Único	OUT.FEST	
Xita Records	AFirma	ZDB	
Spring Toast Records	Let's Start a Fire	Aniki Bóbó	
German Shepherd Records (*)	OUT.RA		
	AMAEI		

Figura 5.1: O espaço social relacional da música independente em análise

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Nota: Os nomes assinalados com (*) pertencem à cena de Manchester.

A este respeito, e como sucintamente referimos no subcapítulo 3.3., devemos aliás sublinhar que a maioria dos nossos entrevistados tem um nível escolar mais elevado do que a média portuguesa. Do ponto de vista daquele que é o atual lugar de classe dos entrevistados⁷⁰, salientamos que a maioria pertence a uma classe média, associada a profissões liberais (no caso de 66% dos entrevistados), nas áreas artísticas, intelectuais ou científicas. Esta vantagem no que concerne à posse de capital económico, social e educacional está já presente nas famílias de origem. 52% no caso das mães e 58% no caso dos pais dos entrevistados completaram ou frequentaram o ensino superior; 51% dos entrevistados têm pais com profissões intelectuais e científicas e em 12% dos casos os pais dos entrevistados são empresários e proprietários ou quadros dirigentes.

Em síntese, podemos afirmar que se trata de um conjunto de atores fortemente qualificados escolar, profissional e socialmente, o que contrasta com a generalidade da população portuguesa, mas se aproxima da realidade de outros grupos artísticos e do perfil traçado nas estatísticas relativas ao emprego no setor cultural e criativo (cfr. capítulo 2). Estes dados vão também ao encontro do que Bennett (2018) e Threadgold (2018) salientam a respeito da importância do *background* socioeconómico familiar no potenciar de carreiras DIY na música e noutras áreas criativas e que é também reconhecida pelos próprios atores que compõem o espaço relacional da música independente. Disso é exemplo a figura 5.2, que remete para o trabalho da personagem fictícia Gato Mariano⁷¹, que desde 2014, tem feito e divulgado crítica musical em forma de banda desenhada.

⁷⁰ Na construção dos lugares de classe, seguimos e adaptámos a Matriz ACM (Almeida, Costa & Machado, 1988, 1990), tendo por base três princípios. Primeiro confrontámos as profissões dos entrevistados com a versão de 2010 da Classificação Portuguesa das Profissões (Instituto Nacional de Estatística, 2011). Segundo, considerámos a atualização de Pereira, Pinto e Queirós (2010) e Pereira e Queirós (2012), nomeadamente no que concerne à consideração de situações de pluriatividade dos indivíduos, relativamente frequentes no caso dos nossos entrevistados. Terceiro, definimos os lugares de classe de família de acordo com o lugar de classe individual com maior estatuto e prestígio social, independentemente do facto de este ser referente ao lugar de classe do homem ou ao da mulher. A identificação dos lugares de classe resulta do cruzamento dos dez grupos profissionais patentes na Classificação Portuguesa das Profissões de 2010 com a situação na profissão dos entrevistados, dando origem às seguintes categorias: Empresários e Proprietários (EP), Quadros Dirigentes (QD), Profissionais Liberais (PL), Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas (EPIC), Técnicos e Profissionais de Enquadramento de Nível Intermédio (TPEI), Trabalhadores Independentes (TI), Pequenos Proprietários Agrícolas (PPA), Empregados Executantes (EE), Operários Industriais (OI) e Operários Agrícolas (AO). Nos casos em que este cruzamento gerou dúvidas quanto à classificação dos indivíduos, foi considerado o nível de escolaridade dos mesmos, por sua vez categorizado segundo a *International Standard Classification of Education* de 2011 (UNESCO, 2012).

⁷¹ Projeto de Tiago da Bernarda, licenciado em Ciências da Comunicação, fã e conhecedor da cena musical independente, atento às (e ele próprio também adepto das) suas lógicas DIY. Ao longo dos últimos cinco anos publicou mais de 200 fábulas em *webzines*, no site *Rimas e Batidas*, no Tumblr, no Facebook (<https://www.facebook.com/pg/criticafelinas/>), no Instagram e na antologia *O Gato Mariano: Críticas Felinas (2014-2018)* (Bernarda, 2019). Se no início se focava nos álbuns lançados, mais recentemente tem-se aproximado da sátira à própria crítica musical e à realidade da cena da música independente em Portugal, através de tiras povoadas pelos seus diversos intervenientes - músicos, jornalistas, agentes, personagens-tipo que representam ouvintes, comentadores *online*, entre outros. Hoje é ele próprio ator da cena que retrata, sendo reconhecido como “o crítico musical mais acutilante do cenário português” (Lopes, 2019a: 12) e



Figura 5.2: Ilustração de O Gato Mariano sobre a origem familiar dos protagonistas da cena musical independente e DIY

Fonte: <https://www.publico.pt/2019/02/08/culturaipilon/noticia/gato-arranha-bem-critica-musical-ja-nao-1860849>. Ilustração utilizada com autorização do autor.

Quanto à cidade onde estão baseados os atores aqui considerados, assinalamos a preponderância dos concelhos de Lisboa e do Porto que reúnem, respetivamente, 44% e 34% dos entrevistados. Apesar de a nossa opção em termos de foco geográfico para a análise terem sido as duas áreas metropolitanas, não queremos deixar de sublinhar o facto desta distribuição geográfica denotar as assimetrias e dualismos do país, verificados em relação a várias dimensões, no âmbito das quais a construção de carreiras no campo artístico não é exceção. Tal fica ainda mais claro quando confrontamos estes dados com os referentes à cidade de onde são naturais os entrevistados. A este nível a dispersão é bastante maior e Lisboa e Porto perdem parte do seu peso, apresentando valores de 21% e 20%, respetivamente.

Por fim, de modo a completar este retrato, gostaríamos ainda de convocar uma outra variável para a análise – os anos de atividade na música⁷². Podemos, então, dizer estar perante um grupo com bastante experiência (e também resiliência) no que a uma carreira na música diz respeito, na medida

apreciado tanto por aqueles sobre quem tece elogios, como pelos que são alvo da sua crítica no sentido mais depreciativo do termo (Lopes, 2019a; Monteiro, 2019).

⁷² Aqui contabilizados tendo como referência o ano de 2019 e considerando os primeiros projetos e formas de envolvimento na música, mesmo quando ainda não assumiam contornos de profissionalização.

em que 72% dos entrevistados tem mais de dez anos de atividade, sendo que 16% tem mais de 20 anos de experiência musical.

5.3. Quem cria e como são criados os criadores? A construção do gosto musical e da ligação à música

Se, à semelhança de Bourdieu, Becker e Menger, assumimos que o artista não é o único criador da obra de arte e, simultaneamente, que a sua criação não resulta de um qualquer dom que lhe foi concedido, para compreender os contornos do início da estruturação das trajetórias musicais daqueles que atualmente compõem o panorama da música independente nas duas áreas metropolitanas, importa descortinar os processos, os contextos e os atores que estão na base da construção do seu gosto musical e da sua ligação à música. A teoria dos campos e o conceito de *habitus* de Bourdieu fornecem importantes contributos para este exercício.

Segundo o autor, é fundamental reconstruir as trajetórias sociais dos indivíduos que entram em concorrência num dado campo. Afinal é dessa forma que se confere visibilidade ao *habitus*, ou seja, ao “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, [e que] é gerador de estratégias que podem ser objetivamente conformes aos interesses objetivos dos seus autores sem terem sido expressamente concebidas para esse fim” (Bourdieu, 2002: 119-120). Especificamente no que se refere à análise do campo musical, o conceito de *habitus* permite, então, desmistificar a *crença no dom* e a ideia da *unicidade do criador incriado* que, não raras as vezes, está presente nas narrativas dos diversos atores que compõem o campo, em expressões como “nasci para isto” ou “sempre tive jeito para a música”. Nas suas palavras, “contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação” (Bourdieu, 2006: 9). Paralelamente, a mobilização do conceito de *habitus* permite ir para além das análises que se limitam a fazer corresponder uma prática artística a um dado posicionamento estrutural (familiar, de classe). Por estas razões, e procurando compreender quem cria e como são criados os criadores, Bourdieu evidencia, então, a importância que o estudo das relações entre *habitus* e campo deve ter no âmbito de uma sociologia das obras culturais:

“Os determinismos sociais cujo traço a obra de arte transporta exercem-se, por um lado, através do *habitus* do produtor, remetendo assim para as condições sociais da sua produção enquanto sujeito social (família, etc.) e enquanto produtor (escola, contactos profissionais, etc.), e, por outro lado, através das exigências e constrangimentos sociais que estão inscritos na posição que ele ocupa num determinado campo (mais ou menos autónomo) de produção. O que se chama «criação» é o encontro entre um *habitus*

socialmente constituído e uma certa posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural (e, por acrescento, em segundo grau, na divisão do trabalho de dominação); o trabalho pelo qual o artista faz a sua obra e se faz, inseparavelmente, como artista (e, na medida em que isso fizer parte das exigências do campo, como artista original, singular) pode ser descrito como a relação dialética entre o seu posto, que, frequentemente, lhe pré-existe e lhe sobrevive (com obrigações, por exemplo, a «vida de artista», com atributos, tradições, modos de expressão, etc.), e o seu *habitus*, que o predispõe mais ou menos totalmente a ocupar esse posto ou – o que pode ser um dos pré-requisitos inscritos no posto – a transformá-lo mais ou menos completamente.” (Bourdieu, 2002: 210-211).

Importa, então, procurar compreender como é construído o *habitus* que orienta as ações e interações dos indivíduos e que possibilita a sua entrada no campo musical (no nosso caso, o subcampo da música independente). Trata-se de atender aos mecanismos através dos quais as *regras do jogo* são incorporadas. Para tal convocamos, igualmente, a tradição fenomenológica, no que respeita à relevância que nela assume o sentido que os sujeitos dão às suas ações. Afirma Schütz (1996) que para a interpretação de uma dada situação (neste caso, o gosto e a ligação à música) é necessário saber quais as vivências que deram origem às ações dos indivíduos. Assim, um dos nossos pontos de partida para a análise das carreiras DIY dos diferentes intervenientes deste mundo da música independente foi precisamente procurar conhecer os contornos da construção do seu gosto musical e da sua ligação à música, atendendo aos atores-chave, aos momentos ou períodos do ciclo de vida e às experiências marcantes neste processo.

De forma transversal aos diferentes participantes no mundo da música, constatamos que esta assume para si um lugar central na esfera dos seus consumos culturais e das suas práticas sociais e lúdicas. Tal significa que estamos perante um conjunto de atores sociais com universos e práticas de referência simbólicas muito próximos. Em alguns casos (39%) a construção do gosto musical e da ligação à música teve início na infância. Foi nesta fase que estes atores sociais ouviram os primeiros discos, por norma dos pais ou dos irmãos mais velhos, que aprenderam a tocar, que tiveram contacto com a rádio, que assistiram aos primeiros concertos (por terem na família pessoas ligadas à música ou através de festas e eventos realizados por associações do local de residência) e que fizeram as primeiras experiências em torno de instrumentos e equipamento de som e até mesmo as primeiras compras de discos. Quando cruzamos esta informação sobre os momentos ou fases de vida em que a ligação à música começa a ser construída com os dados relativos aos atores determinantes neste processo, melhor se percebe a relevância da infância. Isto porque 76% dos entrevistados identifica a família como instância fundamental da sua socialização musical. A sua influência faz-se notar no

facilitar do acesso aos discos, sendo aqui sublinhado o papel de irmãos/irmãs mais velhos/velhas, bem como o lado melómano dos pais de alguns entrevistados e, ao mesmo tempo, reconhecida a importância (e o privilégio, quando tal acontece) do acesso à cultura desde cedo. O papel da família na construção do gosto musical faz-se sentir também através do possibilitar de convívios familiares em torno da música, que por sua vez facilitam a aprendizagem de um instrumento; da frequência de concertos em família; de um primeiro direcionamento do gosto, através dos conteúdos que são partilhados ou sugeridos; de um instigar de consumos musicais e de lógicas DIY. Há ainda entrevistados que evidenciam a presença da música na família há várias gerações.

O meu pai não é músico, mas sempre tocou guitarra para a família. Ficava toda a gente a cantar e os serões eram assim. Eu, desde pequenina, que assistia a isso. Isso acabou, mas eu cresci nessa casa, sempre com música à volta. Não ouvíamos muita música, era mais esta coisa de se tocar e cantávamos todos. Eu acompanhava com a flauta. Até aos meus dez, 11 anos, a minha vida foi assim aos fins-de-semana. Os tios e os amigos juntavam-se todos e estávamos todos a cantar com o meu pai.

Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

Eu tenho irmãos mais velhos. Isso é super importante. Têm diferença de 15, 14 e nove anos. Foi algo que eu valorizei muito mais tarde. Na altura, se calhar, nem me apercebi, mas foi importante para o meu desenvolvimento ligado à música. Fui logo, mais ou menos, encaminhado para o que deveria ouvir. Foi-me mostrada muita coisa interessante, que foi super importante para a minha carreira como músico, DJ e promotor de festas.

Luís, 44 anos, licenciatura, músico, Porto.

O meu pai mostrou-me todas as bandas fixes. Levava-me aos concertos. Foi aí que começou o meu gosto pela música. Punha discos no carro, sempre falámos de música. Depois quase que me obrigava a ir ver concertos, com aquela coisa de "Não podes dizer que não viste isto e que não consegues formar uma opinião!". Isso é bué positivo! É mesmo bom, ele levar-me a concertos e mostrar-me esse leque de oferta. Como ele era do punk, ouvíamos muito punk. Ele teve uma banda, no circuito dos Olivais. Iam a concertos, trocavam cassetes, essas coisas todas. Sempre muito DIY e isso passou para mim, esse gosto de fazer música e de ir a concertos. (...) Foi ele que me fez começar a tocar, começar a ouvir mais música, começar a ir a concertos.

Sandro, 19 anos, a frequentar o ensino superior, músico, Seixal.

Para além da família, os amigos surgem também como importantes agentes de socialização musical, sendo a sua influência referida por 41% dos entrevistados. O seu papel é, sobretudo, notório na adolescência e na juventude, estando muito relacionado com o contacto com o meio escolar e com a entrada na universidade. Estamos perante um momento de consolidação e refinamento do gosto musical e de uma maior abrangência em termos de géneros musicais. De forma mais concreta, a influência dos amigos faz-se notar no dar a conhecer música até então desconhecida; no estimular de mudanças na forma de pesquisa e de ligação à música; no aprender a tocar; na ida a concertos; nos discos e cassetes partilhados; nas conversas e práticas de convivialidade em torno da música. Em alguns casos a influência dos amigos, quando mais velhos e envolvidos em projetos musicais, faz-se sentir, simultaneamente, numa lógica de incentivo, servindo de exemplo de que é possível concretizar um projeto musical. Contrariamente, há entrevistados que retratam o cenário oposto. Ou seja, a inexistência (ou existência em número reduzido) de amigos com os mesmos gostos musicais, entendendo-a como um estímulo para o desenvolvimento de uma relação com a música de carácter mais individual e algo melomaniaca, não deixando, porém, de se tentar influenciar os amigos.

Tive a circunstância de crescer rodeado de malta que partilhava isto comigo (talvez não no mesmo grau) e que fazia parte daquilo que se fazia nas escolas, que era gravar cassetes uns aos outros, emprestar CDs, discos, trocar música. Há um grupo de pessoas com quem fazia isso: descobrir e ouvir música juntos e falar sobre ela. Foi uma coisa que sempre esteve lá e que as circunstâncias ajudaram a que desenvolvesse, não só sozinho, mas de uma forma social, com pares.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

Houve ali um caldeirão muito propício a que eu me interessasse por música. Por um lado, viver num sítio pequeno, não ter muitos amigos porque eles não estavam interessados nas mesmas coisas que eu, e ter dois irmãos mais velhos, que me iam orientando e que me iam dando dicas. Muito rapidamente passei dos The Doors para os Sex Pistols, para os The Clash e Joy Division. Durante a minha adolescência eu fui uma geek um bocado chatinha. Eu vivia para aquilo. Achava que tinha de “espalhar o gospel” e chateava os meus amigos todos (que não eram muitos) para ouvir a mesma música. E eles, normalmente, não me davam grande crédito.

Joana, 48 anos, licenciatura, radialista, Lisboa.

Em traços gerais, este é um período em que a construção do gosto musical resulta, sobretudo, de uma pesquisa pessoal (ainda que também feita de forma social, entre pares), passando, portanto, os

indivíduos a ter um papel mais ativo nessa construção. A pesquisa faz-se de várias formas e partindo de várias fontes. Principalmente para os entrevistados mais velhos, a rádio surge como um importante canal de acesso à música e de descoberta de novas bandas e novos artistas (Guerra, 2019b). A este nível são referidos nomes como António Sérgio e Henrique Amaro, tidos como importantes divulgadores musicais, cujo papel (e sobretudo no primeiro caso) ganha especial importância num contexto pré-Internet, em que o acesso à música era mais difícil. A gravação de emissões de rádio e a troca de cassetes com amigos eram então frequentes. Paralelamente, a pesquisa pessoal era também potenciada pela imprensa escrita, havendo entrevistados (tanto jornalistas, como músicos) a referir a compra de revistas de música, lendo “religiosamente” as críticas, os artigos e as entrevistas e neles buscando as referências e influências dos artistas que já conheciam para assim descobrir outros, numa construção do gosto que se vai fazendo por associação e que, hoje em dia, é ela própria mais facilitada (mas também mais enviesada, como vimos no subcapítulo 3.6.) pelas sugestões feitas pelos algoritmos na base dos quais funcionam as plataformas *online* de divulgação de música. Relativamente à imprensa escrita, o *Blitz*, ainda na sua versão em jornal, e o jornal inglês *New Musical Express* surgem como as principais referências. Num circuito musical mais *underground* e menos conhecido é também feita referência à leitura e partilha de fanzines. Outro canal de acesso à música e de alargamento do gosto e da cultura musical era a televisão, sendo aqui referido o canal MTV e o seu contributo para a cultura dos videoclipes. Para os entrevistados mais jovens, a construção do gosto musical foi, indubitavelmente, marcada e facilitada pela proliferação de *sites* para *download* ilegal de música, pelos blogues sobre música e pelas plataformas de divulgação musical, como o SoundCloud ou o Bandcamp. A estas fontes de conhecimento musical soma-se ainda a frequência de lojas de discos com alguma regularidade. Os excertos abaixo dão conta da importância destes canais de acesso à música.

Depois a malta vai para a escola e começa a desenvolver os gostos musicais. A rádio tinha um impacto que hoje não tem, porque não havia Internet. Felizmente tínhamos pessoas como o António Sérgio, que passavam coisas que não passavam em mais lado nenhum e que escancarou janelas neste país para uma série de coisas interessantes que se passavam em Inglaterra, EUA e por aí fora. Daí a querer tocar música foi um tirinho. Gostava muito de música. Juntava dinheiro para comprar vinis. Lembro-me de uma vez ter juntado dinheiro e ter ido a Lisboa, à Valentim de Carvalho, comprar o Dark Side of the Moon dos Pink Floyd. E quando cheguei a casa gastei o disco! Estive a ouvi-lo até às onze e tal da noite, até os meus pais me mandarem dormir e no dia a seguir, quando acordei, foi a primeira coisa que fiz. Ainda tenho esse disco, mas é inaudível! Tive de o comprar outra vez.

Orlando, 43 anos, ensino secundário, músico, Barreiro.

Comecei a tocar guitarra nos campos de férias, depois na escola. Comecei a ter bandas com 13, 14 anos. (...) Depois umas coisas levam-te a outras. Gostava muito de ler as entrevistas das pessoas cujos discos eu ouvia e perceber que discos é que elas ouviam. Foi assim que, em alguns casos, voltei atrás, aos discos que os meus pais ouviam.

Gabriela, 34 anos, mestrado, música e tradutora, Lisboa.

Em adolescente foi a televisão. A cultura televisiva foi muito importante para mim. A minha geração cresceu a ver três ou quatro programas que eram fundamentais para definir o gosto dessa altura. Um programa chamava-se One Hundred and Twenty Minutes. O Nick Cave acho que chegou a apresentar algumas vezes. Mais tarde havia o MTV Alternative Nation e havia o Ua-Ua. Eu e outros colegas éramos assíduos e isso influenciou bastante. Muitas das coisas conheci através de amigos.

Carlos, 35 anos, licenciatura, músico, professor de música e produtor, Lisboa.

Como dizíamos, a adolescência e a juventude foram momentos em que os atores sociais em análise aprenderam a tocar ou aperfeiçoaram o que tinham aprendido ainda em crianças. A assistência a concertos e a frequência de festivais intensificaram-se e estes funcionaram como um espaço-tempo que potenciou a entrada no meio musical ao possibilitar a construção de relações de amizade com pessoas já, de alguma forma, relacionadas com a música. Esta foi também a fase na qual a relação com a música se concretizou, no sentido em que começaram a tocar com amigos, formaram as primeiras bandas, tiveram os primeiros programas de rádio, criaram fanzines e blogues sobre música e organizaram os primeiros concertos e as primeiras sessões de *djset*.

Algo que poderia não ser expectável quando o objeto de estudo em análise é a música independente e as lógicas DIY é um outro agente de socialização musical, referido por 38% dos entrevistados: os professores/ensino de música. Com efeito, são 27 os entrevistados que a dado momento do seu percurso tiveram algum tipo de ensino musical, sejam aulas de um determinado instrumento (piano, violino, teclado, guitarra, bateria, baixo), particulares ou em escolas, sejam aulas de canto. Há entrevistados que frequentaram o conservatório de música, outros que tiveram aulas de *rock* e de *jazz* e ainda outros cuja opção em termos do ensino superior esteve também relacionada com a música, por exemplo, optando por cursos de produção musical. Para um conjunto de cinco entrevistados, os professores com os quais se cruzaram assumiram-se mesmo como importantes referências, seja através do tipo de relação com a música que instigaram, seja pela abertura do espectro de conhecimento e gosto musical que proporcionaram, seja ainda, num caso particular, pelo trabalho em torno da língua portuguesa. Porém, e ainda que em muitos casos, a iniciativa para a frequência de aulas de música tenha partido dos próprios, há um outro grupo de entrevistados para

quem estas aulas foram apenas uma forma de adquirir os conhecimentos básicos (muitas vezes os primeiros acordes) para uma posterior evolução em modo autodidata, por tentativa e erro.

Em primeiro lugar, uma senhora chamada Dona Madalena, que foi a minha primeira professora de piano. Eu comecei a aprender piano aos três anos, na escola onde andava. Ela já era uma senhora velhinha e que tinha muito gosto pela música. Antes de tudo ela gostava de ensinar as crianças a ter ouvido. (...) Isso foi muito importante para mim, porque me ajudou a desenvolver uma sensibilidade auditiva que de outra maneira não desenvolveria. Ela foi a primeira pessoa importantíssima, que me despertou logo a curiosidade. Penso que fui eu que pedi muito cedo e de os meus pais dizerem logo que sim. Nem sequer questionaram.

Dália, 36 anos, licenciatura, música, Porto.

Depois tive aulas numa escola de música. Tive duas aulas em que aprendi alguns acordes e travessões. Depois achei que aquilo era tudo uma grande seca e pensei que já tinha tudo o que precisava. (...) Quando sabes uma regras básicas, é tentativa e erro.

Daniel, 33 anos, frequência universitária, músico e designer, Lisboa.

Aos 12 anos pedi para ter aulas de guitarra. Os meus pais disseram logo que sim e felizmente nunca hesitaram em nada em relação à música. Depois aprendi piano sozinho e depois aprendi outras coisas sozinho. Os professores de música também nos punham a ouvir coisas. (...) Eu tive aulas de guitarra acústica nos Salesianos de Lisboa, mas depois quis ter aulas de guitarra elétrica e eu e o Nuno começámos a ter aulas com um professor particular. E ele mostrou-nos imensa música metal, que estava na berra na altura e que foi importante para nós porque chegámos a ter uma banda metal.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Ainda no que se refere aos atores-chave da construção do gosto musical e da ligação à música dos diferentes intervenientes deste mundo da música, fizemos um exercício de identificação destes de acordo com o sexo. Sem grandes surpresas, constatámos que a sub-representação feminina na música está, desde logo, presente no processo de construção do gosto musical. Se 66% dos entrevistados dá conta da influência de atores do sexo masculino (o pai, o irmão, o professor, o amigo), apenas 31% refere a influência de atores femininos (a mãe, a irmã, a tia, a amiga, a professora). Ainda que seja transversal a todos os entrevistados, esta prevalência de atores do sexo masculino enquanto principais atores na construção do gosto musical é, sobretudo evidente no caso dos entrevistados do sexo masculino: das referências a atores masculinos, 26% são feitas por entrevistadas e 74% por

entrevistados; das referências a atores femininos, 45% são feitas por entrevistadas e 55% por entrevistados.

Com lugar em contextos específicos e influenciada por atores múltiplos, a construção do gosto musical destes intervenientes da esfera da música independente pauta-se, igualmente, por experiências marcantes que, como dizíamos no início, não deixam de se caracterizar por uma certa homogeneidade. Apresentadas por ordem decrescente, podemos destacar as seguintes experiências: o contacto com pessoas do meio (o que inclui a assistência de ensaios de bandas amigas); a assistência de concertos; as experiências internacionais (estudar, viver, fazer digressões); a primeira vez que ouviram músicos de referência; as aulas com professores marcantes; o contexto urbano para o qual se mudaram (sobretudo Lisboa e Porto); a organização de concertos; a partilha de ideias e o aprender a tocar com amigos e vizinhos; a frequência de escolas artísticas; a zona de residência, influência que em alguns casos parte do “tédio da vida no subúrbio” como catalisador para o assumir de um papel ativo na cena musical, mas que noutros se fica a dever ao carácter intenso das dinâmicas culturais então existentes no contexto de residência.

Compreendida a construção do gosto musical, importa agora determo-nos nas formas através das quais os entrevistados têm vindo a profissionalizar a sua ligação à música. A este nível apercebemo-nos da existência de um conjunto de fatores que marca transversalmente as trajetórias de profissionalização dos diferentes atores, sejam eles músicos, promotores, agentes, produtores, responsáveis por editoras, programadores de salas de concertos, jornalistas ou radialistas. Dando conta da importância das redes relacionais de que fazem parte os atores sociais (Crossley, 2009, 2015; Mcandrew & Everett, 2014), um dos fatores comuns no processo de profissionalização na música dos vários entrevistados é, então, o conhecimento e o desenvolvimento de relações com pessoas com os mesmos interesses e objetivos. Esse é o mote para a formação de bandas, mas também para a criação de editoras e de promotoras que, muitas vezes, e prefigurando o *ethos* DIY das primeiras editoras de *punk* (Dale, 2008b, 2010; Strachan, 2003, 2007), surgem numa ótica de preenchimento de lacunas, com o intuito de divulgar os próprios trabalhos e os dos amigos, criando as suas próprias plataformas de apresentação e divulgação dos mesmos. Do igual modo, um segundo fator transversal prende-se com o encetar de contactos e de relações com pessoas que já fazem parte do meio musical e, preferencialmente, que sejam figuras relevantes no campo, detendo um volume significativo de vários tipos de capital. No caso dos músicos, tal pode traduzir-se no envio das músicas para editoras, promotores e jornalistas para dessa forma conseguirem os primeiros concertos, os primeiros destaques e a inclusão das suas músicas na *playlist* das rádios. Independentemente do papel desempenhado, os discursos dos nossos entrevistados remetem-nos para os argumentos defendidos por Bourdieu e Becker, na medida em que realçam a importância do conhecimento do meio, suas lógicas de funcionamento e figuras-chave. Estamos, então perante a necessidade de conhecer as

regras do jogo ou as *convenções* que norteiam as ações dos indivíduos num dado mundo da arte, bem como de identificar e desenvolver relações com, e utilizando os termos de Bourdieu, os agentes estabelecidos do subcampo (ou os *ortodoxos*) ou, nas palavras de Becker, os *profissionais integrados* (Becker, 1982; Bourdieu, 1996). O conhecimento e os contactos acumulados num contacto prévio com o meio musical (por vezes apenas como consumidores), ou através de outros papéis distintos daquele que desempenham atualmente, revelam-se ferramentas cruciais à profissionalização no mundo da música.

Quando começámos, aos 18 anos, fomos bater às portas das promotoras. Estávamos na Chifre, uma editora independente que já não existe. E fomos bater à porta das promotoras todas porque nos apercebemos que quem interessava no mundo da música são as promotoras. Entregámos o disco às promotoras maiores, Música no Coração e Everything Is New. Entregámos também a alguns jornalistas, porque também percebemos que eles podiam ter um papel importante.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

A minha vida sempre foi música. É a minha maneira de trabalhar, é uma das maneiras que eu sempre tive de perceber o mundo e a maneira mais presente na minha vida. (...) É a maneira de eu me relacionar com o mundo e eu tornei isso a minha vida. Profissionalizei-me para que a melhor maneira que eu tenho de lidar com o mundo viabilize a forma como eu vivo. É a minha maneira de me sentir realizado. Música em todos os seus aspetos: músico, jornalista, programador, editor, já fui lojista. Já fiz tudo. Já coleí e já fiz cartazes, já misturei e masterizei discos. Faço tudo.

Ricardo, 34 anos, frequência universitária, promotor e músico, Lisboa.

Por sua vez, e evidenciando um terceiro fator comum, estes contactos e conhecimentos decorrem daquilo que podemos designar como experiências anteriores à profissionalização na esfera musical. No caso dos músicos são referidos aspetos como a organização de concertos, o envolvimento na rádio da faculdade, a realização de concertos com bandas de *covers*, a criação de blogues de música ou a formação das primeiras bandas enquanto momento de aprendizagem daquilo que é necessário para ser músico a tempo inteiro. No caso dos entrevistados que são apenas ou sobretudo promotores, agentes, responsáveis por editoras, produtores e programadores de salas de concertos voltam a ser referidas a criação de blogues sobre música ou de *podcasts* e programas de rádio, bem como a organização de concertos, sejam eles de bandas que nunca tinham tocado na cidade ou de bandas que não tinham outras oportunidades de tocar ao vivo. São também referidas experiências de trabalho como *road managers*, produtores e funcionários de distribuidoras e promotoras, bem como

experiências de carácter mais informal na marcação de concertos e no agendamento de entrevistas. No caso dos jornalistas e radialistas, como seria expectável e de forma complementar ao seu lado enquanto consumidores de publicações sobre música e de programas de rádio, as experiências anteriores passam, igualmente, pela criação de blogues sobre música, pelo envolvimento em programas ou rúbricas de rádio ou pela participação em concursos de escrita de artigos para publicações sobre música. Em alguns casos estas experiências motivaram ou consolidaram a ideia da opção por um curso superior na área da comunicação social.

Comecei a comprar o Blitz, ainda em jornal, com cerca de 16 anos. Lia religiosamente. Foi assim que me lembrei que tirar o curso de jornalismo podia ser boa ideia, escrever sobre música era uma hipótese, era a primeira hipótese. Depois fiz um blogue onde fazia crítica, escrevia sobre concertos.

Natália, 29 anos, licenciatura, jornalista, Porto.

A rádio surge por acaso. Eu tinha um amigo mais velho que era meu vizinho e vivia no meu prédio e eu andava numa escola e ele noutra, mas às tantas passei a andar na mesma escola que ele, e ele tinha uma excelente relação com um professor de físico-química... (...) que veio a ser meu professor também, e esse professor era um dos sócios de uma rádio pirata na altura. Como ele tinha essa boa relação com o professor, ele começou a ir primeiro à rádio para ser técnico de emissão e depois começou a fazer uns programas e eu comecei primeiro por acompanhar só por ser amigo dele, depois esse meu vizinho começou a ter um programa e eu comecei a fazer uma rúbrica no programa dele.

Patrício, 48 anos, ensino secundário, radialista, Loures.

Ainda no conjunto de fatores transversais aos diferentes atores da cena musical em estudo, destacamos as experiências de internacionalização (realização de digressões, assistência a concertos, períodos de residência no exterior com inserção e experiências de trabalho no meio musical da cidade em causa); a elaboração de candidaturas para obtenção de financiamento (público e privado) para a realização de projetos; a procura de formação na área (por exemplo, cursos profissionais de música, *workshops* de construção de instrumentos, cursos de produção musical e engenharia de som, cursos de comunicação cultural, produção e *marketing* discográfico); e ainda o facto de terem recebido convites para fazer programação de salas de concertos, para serem agenciados por uma determinada agência ou agente, para dar concertos ou para editar. No caso dos músicos, e como vimos anteriormente, o processo de profissionalização consubstancia-se, igualmente, no trabalho de composição para diversas áreas performativas. Já no caso dos entrevistados que trabalham

atualmente como agentes e promotores independentes é frequente no passado terem trabalhado para multinacionais como a Universal ou para o grupo empresarial português Valentim de Carvalho.

Em síntese, a profissionalização da ligação à música ou, nas palavras de alguns entrevistados, a transformação de uma paixão numa profissão, tende a ser vista como um processo, como uma sucessão de fases, em que o atingir de determinados objetivos possibilita o acesso à etapa seguinte: da auto-gravação à partilha das primeiras gravações, daí aos convites para os primeiros concertos, destes às propostas de agenciamento e *management*, destas aos convites para editar, destes à possibilidade de receber melhores *cachets*, destes à aposta nos videoclipes ou em melhor equipamento. Como acreditamos ter ficado claro no capítulo 3, há um evidente reconhecimento das dificuldades e das incertezas em que estas trajetórias profissionais estão envoltas e a noção de que o percurso, longe de ser linear, é antes feito de altos e baixos, de avanços e recuos. Por isso, e como o segundo excerto apresentado de seguida evidencia, apesar do planeamento e das múltiplas estratégias encetadas, há entrevistados que perspetivam a sua trajetória profissional como se de um milagre se tratasse.

Eu comecei a fazer música, composições, com 11 anos. O primeiro EP surgiu aos 15 anos. Comecei a gravar, porque o meu pai tinha um estúdio. Tínhamos numa cave uma sala com o computador e fui fazendo as minhas músicas lá, mas não mostrava a ninguém. Eu queria fazer música que gostava de ouvir e que não encontrava em lado nenhum. Depois foi o meu tio-avô que me disse para pôr o meu álbum no MySpace. Quando pus, no espaço de um ano, surgiram montes de convites para tocar em pastelarias, cafés mesmo fora de Vila Real. Isto para aí com 16, 17 anos. Ia dando uns concertos. Depois recebi uma proposta de management de Lisboa. Eles descobriram-me no MySpace, acharam que eu era alta cena, levaram-me para Lisboa, mostraram-me a toda a gente. Puseram-me a gravar. Depois surgiu um convite da Fnac para gravar um EP, da Optimus Discos.

Dalila, 27 anos, frequência universitária, música e fotógrafa, Porto.

Como podes fazer vida deste tipo de música? No entanto, nós achávamos que sim. Era a coisa mais ingénua de sempre. Porque havia uma paixão muito grande por música. E a verdade é que, não sendo da perspetiva de quem faz música, esta é a minha profissão. É um bocado incrível, quase miraculoso, isso ter acontecido. Ainda por cima numa cidade tão pequena e tão periférica. Acabei por não ter de ir para Lisboa para trabalhar nisto e isso foi uma sorte. É mesmo quase miraculoso! É sempre a expressão que eu uso. É uma série de circunstâncias a concorrer, com felicidade, para isso ter acontecido.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

Ora aqui voltamos ao ponto de partida, a Bourdieu, à *illusio*, à crença de que vale a pena ir a jogo, e também à noção de *habitus*, através da qual, segundo Guerra (2010: 652), o autor concilia o *possível* e o *provável*, ou seja, a esperança subjetiva e a probabilidade objetiva. É neste exercício de conciliação, balizado por dimensões espaço-temporais, que surge e se consolida uma profissão. Perspetivar a música enquanto tal é, pois, entendê-la como resultado de fatores sócio-históricos e da interseção de circunstâncias múltiplas. Simultaneamente, e como vimos ser defendido por Menger (1983, 1999, 2005, 2006), a consolidação da música enquanto profissão assenta na partilha de traços comuns a outras profissões, mas também na presença de singularidades inerentes ao seu exercício de legitimação específica.

5.4. Configurações do atual panorama português da música independente

Traçado um retrato dos atores *em* e *da* cena independente no momento atual, e após abordado o processo de construção do seu gosto musical e da sua ligação à música, cremos ser relevante apresentar aqueles que surgem, no quadro representacional dos nossos entrevistados, como os principais elementos que caracterizam o atual panorama da música independente no contexto nacional. A este nível são identificados dois principais elementos de caracterização. Um deles, referido por 66% dos entrevistados, prende-se com a perceção de que nos últimos dez anos houve uma melhoria da qualidade, sobretudo numa dimensão mais técnica e não necessariamente do ponto de vista artístico. Essa melhoria foi acompanhada por um salto quantitativo, expresso na maior quantidade de bandas e projetos musicais, mas também de produtores, de editoras, de promotoras, de concertos e de locais de atuação, onde se incluem os vários festivais de música que têm vindo a proliferar em todo o território nacional, com significativa expressão nos últimos anos (Guerra, 2016). Partilha-se, igualmente, a ideia de que há uma certa renovação geracional, havendo muitos jovens com projetos musicais e hoje melhor preparados do que anteriormente. O aumento das possibilidades de produção musical faz com que hoje haja cada vez mais músicos a fazer e a divulgar a sua música pelos seus próprios meios e, ao mesmo tempo, permite também uma melhor qualidade dos conteúdos produzidos, em termos técnicos. Melhorou a qualidade da forma como os músicos tocam, a qualidade dos instrumentos, das condições de gravação e produção e dos próprios concertos. Em suma, e ainda que com lacunas, criaram-se condições para que o meio musical independente se profissionalizasse, sendo que na ótica dos entrevistados, tal tem vindo a acontecer sobretudo nas profissões que não a de músico: agentes, promotores, programadores, produtores, técnicos de som, *roadies*. A profissionalização dos músicos é vista como sendo mais recente. De qualquer modo, há a noção partilhada de que a qualidade do atual panorama musical português, no seu todo, e não apenas no que se refere à música independente, é muito superior face à realidade de décadas anteriores, tendo

colocado a produção musical portuguesa ao mesmo nível da produção de qualquer outro país com uma indústria musical.

Com a facilidade que as bandas têm agora de gravar por elas próprias, em arranjam as suas formas de promoção e distribuição, isso faz com que haja muito mais bandas neste momento no panorama musical nacional. É uma diferença abismal! Isso tem vantagens e desvantagens. Mas acho que nunca estivemos tão ricos, tão repletos de bandas e com tantos projetos a acontecer, com tantos eventos à volta da música. A música ser um mecanismo de a própria sociedade interferir em tudo o resto...

Sara, 39 anos, licenciatura, promotora, Lisboa.

Eu acho que está melhor do que nunca! Os miúdos hoje têm acesso a informação que eu não tinha, quando tinha 20 anos. Com esse acesso à informação eles agora conseguem fazer o que querem. Eu vejo as novas bandas a tocar aqui e tecnicamente são muito melhores. No meu tempo não sabias como é que aquilo se fazia. Então inventavas. Ou dava uma coisa completamente original ou eras uma imitação rasca do que querias. (...) Agora que perdemos o complexo, já somos internacionais, tão bons ou melhores que os outros. Estamos iguais. Não há diferença. As bandas portuguesas estão ao nível de qualquer banda e só agora é que estamos assim. Nunca estivemos assim. E isto é fruto de uma série de coisas. Da abertura à Europa, da Internet, da informação circular.

Marco, 45 anos, mestrado, programador e músico, Porto.

Um segundo elemento de caracterização do atual panorama musical independente tem que ver com a diversidade e a mescla de estilos e géneros musicais e a consequente diluição de fronteiras entre os mesmos. Podemos, assim, identificar uma tendência para uma constante convergência entre géneros e subgéneros musicais, o que vai ao encontro da ideia defendida já na década de 1980 por DiMaggio quanto à vivência de um “período de desclassificação cultural” (DiMaggio, 1987: 440-455), no âmbito do qual os processos de mudança social contribuem para a desconstrução e o enfraquecimento das classificações rituais. Neste sentido, 45% dos entrevistados identifica a multiplicidade e o cruzamento de estilos musicais, a mescla e o hibridismo como as principais tendências estruturadoras do atual momento musical. Aliás, considera-se que estas diversidade e confluência estilísticas são, em parte, reflexo da identidade portuguesa, ela própria composta por várias oposições e paradoxos. No entanto, se alguns afirmam que a mais-valia do panorama musical português é precisamente a mescla e as práticas de colaboração, no sentido em que a mistura gera criatividade, outros consideram que a diversidade é também sinónimo de falta de uma identidade

própria da música independente portuguesa. Esta ideia é complementada com a noção de que os fenómenos da globalização, bem como a proliferação do uso da Internet e suas implicações no mundo da música, têm vindo a contribuir para que a associação de géneros musicais e de sonoridades específicas a países ou a cidades se revista hoje de uma maior complexidade, o que por sua vez, e como veremos de seguida, vai ao encontro do argumento em torno da tendência para a homogeneização da música e para a ausência de novidade e de inovação.

Depois do ponto de vista estético e identitário é importante que este lado eclético e diverso assim seja, porque, hoje em dia, a nossa identidade constrói-se de muitas oposições e paradoxos. E depois estávamos a falar de como é que o caso português era um caso interessante porque o paradigma do que é a playlist que, de alguma forma, mostra qual é a identidade musical portuguesa de hoje em dia e é toda ela muito diversa. Tens guitarra portuguesa, tens mistura de rock com ritmos africanos. Isso no contexto de música de dança. Tens rock mesmo a sério [risos], rock português a criar, a acrescentar. Tens montes de hip hop, tens agora R'n'B em português a aparecer com alguma qualidade. O experimental esteve sempre bem de saúde, mas escondido por defeito.

Leonel, 35 anos, ensino superior, músico e promotor, Lisboa.

A quantidade de sonoridades diferentes que são tão boas e tão bem feitas. E o intercâmbio que existe entre elas. A combinação de mundos diferentes acho que é a maior mais-valia do panorama musical. Daí a questão da colaboração em vez da competição. Isso só prova o quão positiva é a colaboração ao invés de cada um só trabalhar para si e de não olhar à volta e de aproveitar, porque realmente traz coisas muito melhores. Tu enriqueces musical e intelectualmente.

Dália, 36 anos, licenciatura, música, Porto.

Antes eu acho que conseguias associar sons e géneros musicais a países, o brit rock, o metal americano, hip hop west side, hip hop east side, havia géneros musicais que nasciam num sítio específico e esse sítio ganhava a bandeira desse género musical. Hoje em dia, com a Internet, está tudo um bocado espalhado. E a música independente é um bocado o espelho disso. Nós fazemos música que, ao mesmo tempo, está a ser feita noutros países. Não temos um som muito próprio. Não há um som que seja genuinamente português. A música que eu faço também parece que não tem um carimbo, envolve um bocado tudo e vamos mudando muito ao longo do tempo. É uma grande salganhada!

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Voltando à ideia da mescla, há um claro reconhecimento de que esta se manifesta na interseção e esbatimento de fronteiras entre linguagens musicais, mas também de que se reflete na forma de trabalhar dos músicos. Ou seja, há a percepção de que hoje existe uma maior disponibilidade para os músicos colaborarem entre si, sendo frequente encontrar projetos que se pautam pelos cruzamentos estilísticos, mas também projetos que assumem um carácter intergeracional, reunindo músicos de diferentes gerações e em momentos distintos das suas carreiras⁷³. O mesmo acontece ao nível das colaborações entre músicos que estão em patamares distintos ou que têm diferentes tipos de carreiras, por exemplo músicos do circuito profissional com músicos de um circuito mais *underground*. Esta valorização e predisposição para colaborações várias são tidas como um elemento que distingue o atual panorama musical da realidade de há dez ou 15 anos atrás. Dá-se conta do desaparecimento de preconceitos em torno da mistura, assistindo-se até a uma intensa celebração das colaborações que, atualmente, como que se tornam num pré-requisito da criação e produção musicais. Tal espelha-se no discurso dos nossos entrevistados, mas também, e como veremos no capítulo seguinte, na narrativa mediática construída a respeito da música independente portuguesa. A tónica é aqui colocada na colaboração entre promotoras, editoras, espaços e músicos, acentuando-se a ideia de criação de comunidades (*comunidades de afeto*), ligadas entre si e com atuação em todo o território nacional e não apenas no Porto e em Lisboa (Duarte & Lopes, 2016).

Acho que [o panorama musical] é rico como nunca foi. Há gente de muitas gerações diferentes a fazer coisas. Há muitas coisas a acontecer que são intergeracionais e se calhar não era muito verdade há uns anos atrás. Há cada vez mais cruzamentos entre géneros, entre bandas diferentes. Há cada vez menos preconceito das coisas se misturarem. Já quase chegámos ao ponto oposto. Outro dia um amigo meu dizia que hoje em dia já não se pode lançar um disco sem ter não sei quantas colaborações. Antes as coisas eram muito mais estanques e agora não são. Agora tens pessoal do jazz a trabalhar na pop e vice-versa (se calhar um bocadinho menos). Músicos de idades muito diferentes e com carreiras muito diferentes a trabalhar juntos. Acho que é assim que se aprende. (...) Há muitas pessoas que estão nesse patamar hiper cromo num dia e que no dia a seguir estão a fazer uma coisa completamente diferente. Isso eu tenho algumas dúvidas que existisse há 15 anos atrás. Não acredito que houvesse tão poucas fronteiras entre géneros, entre patamares e tão

⁷³ Veja-se, por exemplo, as atuações de Lena d'Água, artista que começou a cantar na década de 1970, com os *They're Heading West* ou *Benjamim*, em 2016 e ainda antes da sua participação no Festival da Canção, músicos que viriam a estar envolvidos no seu regresso aos discos, em 2019 (Lusa, 2019). Seguindo a mesma lógica, em 2018, *Primeira Dama*, um dos nomes da atual cena independente lisboeta, desafiou Lena d'Água para um conjunto de concertos, acompanhados por músicos da editora e coletivo Xita Records (Branco, 2018).

pouco preconceito como há agora. O pessoal está mais desperto para colaborar, para ouvir as outras pessoas.

Gabriela, 34 anos, mestrado, música e tradutora, Lisboa.

Ainda em relação às formas de trabalho dos diferentes intervenientes do mundo da música, e ao nível do contexto geográfico, observam-se representações diferenciadas, assentes na dualidade Porto/Lisboa. Contrariamente ao cenário retratado por Paula Guerra, há cerca de dez anos atrás em relação à esfera do *rock* alternativo, no qual a autora dava conta de uma maior tendência para o estabelecimento de relações e mesclas musicais por parte das pessoas de Lisboa, por oposição a uma ausência de rotinas de relacionamento no Porto (Guerra, 2010: 588), os nossos entrevistados tendem a considerar haver hoje um circuito mais fluido e colaborativo no Porto, no âmbito do qual sobressai uma maior entajada entre os diferentes atores do meio musical, assim como uma maior orientação para a ação – “têm mais a cultura do fazer”. Ao mesmo tempo, e corroborando uma outra representação identificada então por Guerra (2010), mantém-se a noção de que no Porto as pessoas aprofundam mais os seus conhecimentos musicais e potenciam as suas capacidades. Atribui-se mais seriedade aos músicos do Porto, considerando-os tecnicamente melhores e mais preocupados com o processo criativo, enquanto os músicos de Lisboa são associados a uma maior liberdade e originalidade e a uma menor preocupação com questões técnicas. Por outro lado, reconhece-se nas pessoas de Lisboa uma visão da música mais orientada para o mercado, ou seja, como tendo uma maior noção do valor da sua música e, ao mesmo tempo, como sabendo comunicá-la melhor. Os excertos transcritos dão conta destas diferenças.

O entendimento de um coletivo para o outro, a maneira como colaboram é muito mais urgente, de certa forma, do que aqui em Lisboa, em que para tu fazeres qualquer coisa com outro coletivo tem de fazer mesmo sentido. É uma coisa mais de indústria do que no Porto, onde eu acho que tem mais a ver com a parte da produção.

Rúben, 27 anos, licenciatura, promotor, agente, responsável por editora e músico, Lisboa.

No Porto é tudo mais a sério. A música é dominada por uma classe acima da que domina a música em Lisboa. Há mais famílias de artistas, há mais artistas que são de famílias de artistas, há mais seriedade na formação das bandas, em como se ensaia, nos sítios onde se ensaia, ensaiar bem. Em Lisboa é mais bruto, é um bocado mais punk. Geralmente as pessoas não tocam tão bem, não ensaiam tão bem, mas a componente da originalidade do momento acaba por ficar mais marcada. É música feita menos a frio e mais a quente.

Cláudio, 33 anos, frequência universitária, músico e produtor, Oeiras.

Por exemplo, as bandas sedeadas em Lisboa são bandas que têm uma noção de produto (no bom sentido) que é bastante maior do que as que as bandas sedeadas fora de Lisboa. Quando digo isto é perceberes o que tens, como valorizares o que tens, como comunicares aquilo que tens e fazer um trabalho pós-artístico, que as comunidades artísticas em Lisboa fazem muitíssimo melhor do que as bandas a Norte, que são capazes de ter um disco magnífico e uma imagem cuidada, mas que não se valorizam da mesma forma e não têm essa disciplina de se valorizarem da mesma forma, como têm as bandas em Lisboa, que são bastante mais market oriented.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Não obstante a identificação do hibridismo e da mescla de estilos musicais como um dos principais traços estruturadores do atual panorama musical, e pese embora o carácter marcadamente efémero e volátil no que concerne ao consumo e à apropriação da música, é possível destacar na contemporaneidade portuguesa a importância de linguagens musicais como: a eletrónica e a música de dança, assim como as suas múltiplas combinações com o *rock* e, por sua vez, contribuindo para o aumento da importância dos DJs; o *hip hop*; a canção independente portuguesa e as suas ligações à *pop*, pela voz de vários cantautores, associados a referências como João Coração, B Fachada e à já extinta editora Flor Caveira (Salema, 2017); o *rock* e vários dos seus subgéneros, como o *stoner rock*, o *garage rock*, o *rock* psicadélico, traduzidos em projetos como The Sunflowers, Black Bombaim ou 10 000 Russos; a batida ou o “som dos guetos”, ou seja, a música que combina a ligação a África e os ritmos africanos com sonoridades eletrónicas (Bychawski, 2015; Henriques, 2016) que, no passado, teve expressão em projetos como Buraka Som Sistema e que hoje se espelha nos trabalhos de vários produtores aglomerados pela editora Príncipe Discos e em projetos como Celeste Mariposa, Batida e Throes + The Shine; o *free jazz*, associado a espaços como a ZDB, em Lisboa, e ao festival OUT.FEST, no Barreiro; a música exploratória e experimental, também ligada a estes mesmos espaços e no caso do Porto à associação Sonoscopia, à editora e coletivo Favela Discos e a projetos como HHY & The Macumbas.

Demonstrando o reconhecimento da importância do contexto territorial, sócio-histórico, cultural e económico na qual está ancorada a produção musical, também no que se reporta às linguagens musicais são perceptíveis algumas diferenças entre os projetos provenientes das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto. A primeira surge sobretudo associada aos cantautores e, em conjugação, a uma maior valorização da língua portuguesa e do cantar em português. Ao mesmo tempo, explora de forma muito mais intensa a ligação a África e os ritmos daí advindos, consequência da forte presença das segundas gerações de africanos vindos das ex-colónias portuguesas. Assim, realça-se a existência de uma cultura musical com uma forte componente do subúrbio. Paralelamente, e como já anteriormente

demos conta, há atualmente em Lisboa um conjunto de projetos musicais que abordam as temáticas LGBTQI. Já as sonoridades trabalhadas pelos projetos musicais provenientes da área metropolitana do Porto são descritas através de termos como “escuras”, “pesadas”, “frias”, “cinzentas”, “dramáticas”. Daí sobressaírem géneros como o *rock*, o *techno*, o *punk rock* e a música eletrónica.

Depois tenho de referir a questão do cantautor e da música pop: o Primeira Dama, o Éme, o Cão da Morte, o João Coração, Caio (que é guitarrista, mas ainda não tem discos gravados). O cantautor, mais ou menos conhecido, é uma cena que acontece muito cá. Há o João Sarnadas (Coelho Radioactivo) no Porto. Os Flamingos, que é a cena do Cão da Morte com o Coelho Radioactivo. Há outro músico do Porto, guitarrista, cantautor, baladeiro. Não tem nada online, mas já deu alguns concertos em coisas da Favela Discos. É o Tiago Faria. A Sallim.

Rúben, 27 anos, licenciatura, promotor, agente, responsável por editora e músico, Lisboa.

Mesmo esteticamente, cá estão a acontecer coisas engraçadas. Nós aqui no Norte temos uma influência africana praticamente nula e tu vês que na zona de Lisboa a influência africana está enorme, na música de dança, em tudo. Já tens tudo misturado. E isso aconteceu e é uma coisa muito boa. Está a acontecer ali e não podia ter acontecido noutra sítio. Como aqui tens as coisas do Norte, mais frias. É outra onda, não tem nada a ver. Os contextos são muito diferentes. Os materiais para a criação são outros.

Bernardino, 59 anos, frequência universitária, músico, Porto.

Voltando à temática da valorização da língua portuguesa, importa salientar que para 14% dos entrevistados este é um terceiro traço que caracteriza o atual panorama musical português, sobretudo no que à música independente diz respeito. Há uma nova abordagem da língua portuguesa, que é hoje utilizada para falar das várias dimensões que preenchem o quotidiano das pessoas, numa procura de proximidade e de identificação junto dos públicos. Se a opção de cantar em inglês deixou de ser sinónimo de modernidade, cantar em português é hoje tido como um reflexo de uma espécie de reencontro de Portugal com a sua história e com a sua identidade. Ao mesmo tempo, é entendida como uma afirmação artística e como o assumir de que é possível ser músico em Portugal. Tal valorização faz com que vários artistas e bandas que até aqui sempre cantaram em inglês comecem a fazê-lo em português. É o caso da banda Glockenwise, que ao quarto álbum, editado em 2019, começa a cantar em português; e de Benjamim, projeto cantado em português do músico e produtor Luís Nunes, que até então assinava como Walter Benjamin, cantando em inglês. No caso dos cantautores, esta tendência é, como dizíamos, atribuída à influência de autores como B Fachada. Na esfera do *rock*,

nomes como Linda Martini e Ornatos Violeta são vistos como tendo contribuído para o desaparecimento de um preconceito em relação ao *rock* cantado em português e da ideia de que tal é sinónimo de parca qualidade. Em qualquer um dos casos, bem como no que respeita a outras sonoridades, esta é uma tendência mais presente nas novas gerações de músicos, que se reencontram ou reconciliam com a língua portuguesa e cujas influências musicais não são apenas os grandes nomes da música portuguesa, mas são também os seus pares. Os excertos seguintes dão conta desta valorização da língua portuguesa.

O facto de haver gerações que começaram a cantar em português (mesmo no meio da música mais pop, rock) acho que teve um papel importantíssimo. Acho que simbolicamente é interessante. Tem a ver com uma afirmação artística. Cantar em português tem a ver com sentir-se que é possível estar em Portugal e ser músico. Não tem a ver com uma cena nacionalista da língua. Tem a ver com o à-vontade. Acho que esse à-vontade apareceu e antes não existia.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

Começou em Lisboa a perder-se esse complexo e a perceber a riqueza que é ser português e que a única coisa que nos distingue dos outros é o que nós temos. E uma das coisas que é só nossa é a língua. É raro a banda em Lisboa que cante em inglês. No Norte tens uma série de bandas a cantar em inglês. Já está a chegar aqui essa descomplexificação, mas começou em Lisboa e acho que está completamente enraizada. Tanto nos Buraka Som Sistema, que vão buscar África e criam um som de Lisboa, que é de Lisboa. Não é de Portugal, é de Lisboa, porque é lá que tens as segundas gerações de africanos e onde respiras aquele ambiente. Como agora nas novas bandas, os artistas como Luís Severo e esse pessoal todo, que começa no B Fachada e depois vai por ali adiante, Pega Monstro. Aquilo é tudo um descomplexo em usar a língua portuguesa. Noto essa diferença criativamente. Lisboa é mais essa coisa de ser português e não ter complexos e o Norte ainda está um bocadinho na transição, em processo.

Marco, 45 anos, mestrado, programador e músico, Porto.

A valorização da língua portuguesa e do cantar em português é acompanhada de uma valorização da música portuguesa no seu todo, um quarto traço configurador do atual panorama musical português, identificado por 30% dos entrevistados. Considera-se que o mundo da música portuguesa é hoje “muito mais seguro, orgulhoso e consciente de si próprio”. Relembrando que grande parte das entrevistas foram feitas em 2017, tal perceção não deixa de poder ser associada a um período em que Portugal esteve no centro das atenções, com repercussões ao nível do aumento da autoestima dos

portugueses e, conseqüentemente, do desaparecimento de um sentimento de inferioridade que até então parecia marcar várias dimensões da vida em sociedade (Capucho, 2017). Em 2016 Portugal foi campeão europeu de futebol. No ano seguinte o país viu António Guterres ser escolhido para secretário-geral da ONU e, no que à música diz respeito, foi pela primeira vez vencedor da Eurovisão, com Salvador Sobral. Ora no âmbito da música, este incremento da autoestima contribuiu para que a música portuguesa deixasse de ser sinónima de falta de qualidade, contribuindo igualmente para o surgimento ou consolidação de festivais dedicados apenas à música portuguesa. Ao mesmo tempo, proporcionou o aumento da importância, do valor e do respeito pela mesma, por parte de promotores, das rádios e dos públicos: os promotores interessam-se mais e marcam mais concertos de bandas e artistas portugueses, o que por sua vez permite que mesmo os artistas mais jovens tenham possibilidade de fazer um circuito de concertos pelo país, o que há cerca de uma década atrás seria mais difícil; tanto as rádios independentes, como as generalistas passam mais música portuguesa, em muitos casos ultrapassando até os limites mínimos impostos pela Lei da Rádio (Brito, 2020)⁷⁴; e os públicos mostram também mais interesse pela mesma e nomeadamente pela música portuguesa independente que, segundo alguns entrevistados, é hoje para nichos mais alargados, ou seja, tem capacidade para chegar a públicos que anteriormente não alcançava. Finalmente, um outro indicador da valorização da música independente portuguesa é o crescente interesse das marcas, sobretudo de bebidas e de operadoras de telecomunicação, pela mesma. Esta relação não é nova. O reconhecimento da importância estratégica da música na construção identitária (DeNora, 2004) tem-se traduzido na crescente mercantilização da música, utilizada no *marketing*, na venda de determinadas marcas e na comercialização de determinados produtos. Atualmente, para além dos patrocínios a grandes festivais de música e outros eventos, a relação intensifica-se no espectro da edição (ex. Novos Talentos Fnac) e também na esfera da divulgação e legitimação de posições no subcampo, nomeadamente através da criação de rádios, como a Vodafone FM e a SBSR FM, fundadas em 2011 e 2016, respetivamente.

Estamos a ver também, nos últimos dois, três anos, uma maior abertura do que seria antigamente o mainstream, o que seriam os agentes da indústria um bocadinho mais à séria, que também estão a começar a perceber que a música independente também mexe e estão a ver-se algumas parcerias e coisas engraçadas que trazem a música independente um bocadinho mais à luz da ribalta. O caso da RTP e da Antena 3, que têm feito aqueles programas todos de música independente, ou a SBSR FM e a Vodafone FM. As marcas e as

⁷⁴ Ainda que nos discursos dos entrevistados a temática das quotas da música portuguesa, contempladas na Lei da Rádio, praticamente não seja referida, a sua introdução em 2010, tanto no serviço público, como nas rádios privadas, parece-nos um fator relevante e a ter em consideração quando refletimos sobre a valorização da língua portuguesa, manifestada por diferentes intervenientes no mundo da música.

rádios já tradicionais veem que isto é uma coisa que faz sentido, que tem público e que a música não pode ser só o top 40 e mais nada. A Vodafone, uma marca monstruosa, começou um bocado disso e tens a oportunidade de ouvir a música da banda de garagem dos teus amigos na rádio. Isso é muito giro e deu mais força para as pessoas fazerem mais música e registarem mais música.

Lázaro, 31 anos, licenciatura, técnico de gravação, produtor e músico, Porto.

Porém, tal como discutimos no primeiro capítulo, a empiria revela-nos leituras ambíguas desta relação entre música e marcas/*sponsors*. Se, por um lado, ela permite um alargamento de públicos e potencia outro tipo de condições de criação, produção e divulgação, por outro, põe em causa a liberdade e espontaneidade artísticas, sendo interpretada como indicador da cooptação do DIY e do independente e como reflexo da coadoção das estéticas alternativas pelo *mainstream*. Afinal, embora a música *indie*, independente, alternativa se defina pela sua autonomia em relação à música *mainstream*, ela própria é alvo de comercialização e é precisamente a sua ideia de autenticidade que constitui uma importante estratégia de *marketing* (Guerra, 2010).

Apesar da avaliação do atual panorama musical português ser, de uma forma geral, francamente positiva, cerca de metade dos entrevistados identifica um conjunto de lacunas, que passamos a apresentar e problematizar. A principal lacuna identificada prende-se, desde logo, com as dificuldades de profissionalização que, por sua vez, se materializam de várias formas. Uma delas são os *cachets* baixos, aos quais os entrevistados associam também a gratuitidade dos concertos, que a seu ver dificulta a disponibilidade do público para pagar bilhetes pelos mesmos. A confluência destas situações gera, então, um paradoxo: exige-se qualidade profissional aos músicos, mas estes não são pagos em consonância. Outras dificuldades ao nível da profissionalização passam pela ausência de respostas formativas nas diversas áreas profissionais ligadas à indústria da música, o que inclui, e como já fomos fazendo referência, a preparação de candidaturas a financiamento e outras tarefas do foro da gestão e do *marketing*; pela prevalência de um ensino musical demasiado formal, formatado e tradicional o que, como vimos, leva a que vários entrevistados desistam do seu percurso formativo; pelas questões fiscais e assuntos associados ao sistema de proteção social dos trabalhadores da área da música (e da cultura, em geral); pela escassa informação sobre direitos de autor e o carácter disperso da mesma; e ainda pela ausência de conhecimento consistente sobre a importância do setor independente (qual a sua a sua dimensão, quanto vale, quanto dinheiro representa)⁷⁵.

⁷⁵ Saliente-se que um dos objetivos da AMAEI passa precisamente pela atuação a respeito destes dois últimos pontos, nomeadamente através da disponibilização de informação e de formação nestas áreas. No Porto, também o grupo Arda, fundado em 2017, tem como um dos seus objetivos colmatar lacunas identificadas ao nível da formação. Uma das valências que integra, desde novembro de 2019, é um projeto de formação (Arda Academy), que visa dotar os seus formandos dos conceitos fundamentais e de competências práticas para o

Uma segunda lacuna identificada remete para a falta de visibilidade e para dificuldades de comunicação da música independente portuguesa, nomeadamente a nível internacional. Argumenta-se que os protagonistas da música independente têm ainda dificuldade em comunicar para fora a qualidade da música que se faz no nosso país. Internamente são destacadas as dificuldades de determinados artistas (nomeadamente em início de carreira) e sonoridades menos convencionais entrarem no circuito de concertos dos espaços com maior dinâmica cultural e que permitem chegar a públicos mais alargados, bem como nas rádios. Ao mesmo tempo, é apontada a falta de programas sobre música portuguesa na televisão⁷⁶.

Um terceiro hiato situa-se na falta de exigência e de qualidade, sobretudo em termos da criatividade e da qualidade artística. Tal resulta da velocidade com que se consome música e outros bens culturais e da ânsia pela novidade. Assim, 10% dos entrevistados considera que a simplificação dos meios de produção a que se assiste hoje tem como consequência o empobrecimento musical, o que é sobretudo evidenciado na música *mainstream* que, nas palavras de um dos entrevistados, é vista como tratando-se de “música infantil para adultos”, ou seja, música simples e suscetível de gerar sucesso rápido. Por sua vez, a eficácia deste tipo de música é associada às limitações já apontadas ao nível da educação musical e à formação de públicos. Ao mesmo tempo, os entrevistados consideram haver uma excessiva ênfase na dimensão quantitativa (o número de concertos, o número de visualizações, o número de ‘likes’) em detrimento da qualidade.

A música infantil continua em adulto. O que é que os músicos mainstream fazem? Música infantil para adultos! Toda a gente sabe que um refrão que os miúdos cantem é um sucesso de vendas. No fundo estás a fazer música infantil para adultos. O que é a música pimba? É sempre igual. São as regras básicas. O mainstream é isso, música infantil para adultos. Isso continua a ser pateta e vai ser sempre pateta enquanto a educação e a educação musical em Portugal não fizerem com que as pessoas queiram conhecer mais. (...) Não há formação de públicos. E as salas de concertos não chegam para formar públicos. Estás sempre a falar para as mesmas pessoas.

Marco, 45 anos, mestrado, programador e músico, Porto.

mundo da composição, gravação, pós-produção áudio em contexto de estúdio, desenvolvimento e aplicação de projetos relacionados com curadoria e programação de artistas, produção de eventos e edição fonográfica, através da oferta de cursos e *workshops* diversos (<https://arda-academy.pt/>).

⁷⁶ A este respeito julgamos ser pertinente sublinhar alguns programas da RTP, que procuram contornar esta lacuna: *A3.30*, que apresenta as escolhas dos ouvintes da Antena3 e que compõem a famosa tabela dos 30 temas mais votados da música portuguesa; *Eléctrico*, um programa dedicado à música portuguesa, gravado ao vivo e em alta definição no Teatro Capitólio, que coloca frente a frente duas bandas por programa, que tocam os seus temas alternadamente, sendo as atuações complementadas com entrevistas às bandas.

Neste momento as coisas medem-se pelo sucesso, pela quantidade de concertos que deste na tour, pelos posts que fazes, pela quantidade de pessoas que tens a ver os teus concertos. E muitas vezes isso não significa rigorosamente nada. Eu acho que é um momento péssimo em termos artísticos. O que não quer dizer que a essência não esteja toda lá, que não haja muita gente a fazer arte pelas razões certas.

Ludovico, 41 anos, ensino secundário, produtor e músico, Porto.

Uma quarta lacuna identificada tem que ver com a falta de espaços e de condições técnicas. A este nível é feita referência ao fecho de várias salas do circuito independente como resultado, entre outros fatores, dos fenómenos do turismo e da gentrificação, realidade que no período de incursão no terreno era vivenciada com mais intensidade no Porto, que nos últimos anos viu fechar duas importantes salas de concertos – o Armazém do Chá e o Cave 45. Paralelamente, é realçada a falta de condições técnicas de alguns espaços, bem como a carência de salas intermédias e o facto de as salas grandes serem monopolizadas por multinacionais ou corporações, apostando no mesmo tipo de artistas e sem demonstrarem preocupação com as diferentes formas de acessibilidade aos espetáculos.

Duas outras lacunas do panorama musical prendem-se, por um lado, com uma repetição de fórmulas e de modelos bem-sucedidos e com a ausência de inovação, contribuindo, como dissemos anteriormente, para a homogeneização da criação musical e, por outro, com a pequena escala do circuito de concertos e, de uma forma mais geral, do mercado da música em Portugal que, com o atual incremento da oferta de bandas e concertos, rapidamente fica saturado.

Após conhecidos os atores que compõem o subcampo musical em análise e as suas representações acerca do atual panorama da música independente, consideramos pertinente atender às formas como estes atores se posicionam dentro do subcampo, partindo da avaliação que os próprios fazem daqueles que são os contributos dos seus projetos para a cena musical portuguesa. Estes podem, então, ser agrupados em seis dimensões que apresentaremos de seguida por ordem decrescente de importância nos discursos dos nossos entrevistados. Uma primeira dimensão tem que ver com o legado deixado por estes projetos, a sua capacidade de transferência de conhecimentos e competências e o seu carácter inspiracional. Este é o principal contributo identificado pelos entrevistados, de forma transversal e independentemente dos papéis desempenhados no meio musical. Manifesta-se tanto ao nível do incentivo à exploração de novas estéticas e sonoridades, mas também no que respeita às formas de trabalho e ao modelo DIY. Trata-se de mostrar que é possível fazer música de forma independente e ter retorno económico, servindo de referência. No caso das entrevistadas do sexo feminino importa sublinhar a importância que atribuem ao facto de poderem

funcionar como *role models*, motivando outras mulheres ter bandas, a fazer produção, a ter um papel ativo na música.

Eu fico sempre muito contente quando recebo mensagens de pessoas a dizer que as encorajamos, que lhes damos força. Isso para mim é muito importante, porque a função mais importante da música, para mim, foi sempre essa. E perceber que consigo produzir algo assim é o mais gratificante. É um bocado disso: dar âncoras às pessoas para se apoiarem. É essa relação de diálogo.

Sebastião, 23 anos, licenciatura, músico e promotor, Lisboa.

Acho que foi sobretudo ter aberto à catanada muitas vias que estavam fechadas para artistas do nosso género, que nunca tinham conseguido fazer muitas coisas. Acho que contribuímos, não diretamente em termos de influência musical, para outros artistas, mas contribuímos para que outros artistas (sobretudo do garage rock) percebessem que é possível fazer coisas e as começassem a fazer. Conheço muita gente da minha idade que está agora a ter bandas e sinto que isso acontece, porque possibilitei isso, não diretamente, porque eles querem ter uma banda como a minha, mas porque querem fazer as coisas que eu consegui fazer. Acho que o nosso contributo foi o de ter ido sem medo, de ter feito caminhos que eram pouco transponíveis. Em paralelo com outras bandas que fizeram o mesmo.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Uma segunda dimensão está especificamente relacionada com o trabalho em termos de linguagens e estilos musicais, sendo sobretudo identificada por cantautores e por artistas e bandas que cantam em português, sendo aqui realçado o seu contributo para a valorização da língua portuguesa no que à escrita de canções respeita. No caso dos promotores e programadores de salas de concertos, este contributo manifesta-se na criação de espaços e momentos de apresentação de propostas musicais menos convencionais ou que escapam às tendências dominantes e a padrões formatados, sensibilizando as pessoas para outro tipo de sonoridades.

Adquire ainda relevo um conjunto de contributos, essencialmente identificados pelos músicos, que remetem para uma certa individualidade, isto é, que assentam na visão da música enquanto um meio de expressão, como um veículo do discurso e da cosmovisão do músico, da sua atitude e postura perante a música e da forma como se relacionam com os pares e com os públicos. Na mesma linha, no caso de promotores e agentes, o seu contributo e cunho pessoal passam precisamente pelo seu cuidado nas relações que constroem com os artistas.

As minhas músicas, mais ninguém as vai fazer. São sempre colagens. Tu não inventas nada, na verdade. Eu estou só a pegar em coisas que já existem e a fazer uma montagem só minha. Acho que é só isso que eu tenho para dar. É uma colagem que mais ninguém ia fazer se eu não fizesse. E gosto muito de cantar. Mesmo quando deixar de fazer canções, vou continuar a cantar, de certeza.

Graça, 24 anos, licenciatura, música e artista plástica, Oeiras.

Fazemos parte de uma geração de músicos que não são necessariamente estrelas. (...) Acho que o nosso contributo é esse, através da música que fazemos, das letras que escrevemos, da postura que temos em palco e da postura que temos fora do palco, a nossa convivência com as pessoas que ouvem a nossa música.

Dália, 36 anos, licenciatura, música, Porto.

Paralelamente, um conjunto de entrevistados, que atua ou atuou na área da promoção e programação, situa os seus trajetos e os seus projetos musicais em termos dos seus contributos para a oferta cultural local, acentuando uma espécie de sentido de missão e de compromisso para com a cidade de onde são originários e onde vivem. Destacam, então, o seu contributo para a produção de pensamento crítico, para a construção de uma imagem da cidade, para o preenchimento de lacunas ao nível da oferta cultural, para levar artistas internacionais à cidade e também para promover e organizar eventos com regularidade e, em alguns casos, gratuitos. Na mesma linha, um outro contributo dos projetos musicais tem que ver com a criação de redes entre os diferentes atores da cena musical, a promoção de articulação e a criação de circuitos, nomeadamente em termos da programação de salas de concertos. No fundo, tem que ver com a aproximação de diferentes atores do meio musical independente e da promoção de sinergias e possibilidades de colaboração.

Sei que marcou mesmo muita gente e abriu muitos laços. Abriu o diálogo com a música experimental no Porto, que não existia antes de uma forma tão explícita, com esta lógica de programação contínua. Éramos nós os primeiros a organizar concertos entre músicos daqui, a cruzar fronteiras. (...) Essa importância já é inerente à história do Porto inevitavelmente. (...) Vejo músicos da minha geração que continuam a trabalhar em conjunto e sei que eles se encontraram no âmbito das coisas que fazíamos. Isso está plasmado na cidade, apesar de ser invisível. O importante foi a articulação. A um nível mais psicossocial, acho que isso sem dúvida marcou.

Luciano, 38 anos, licenciatura, músico e produtor, Porto.

Finalmente, e sobretudo no caso de entrevistados com mais anos de atividade na música, é assinalado o seu contributo no âmbito da criação de possibilidades e condições para a profissionalização no meio da música, seja através de formação, numa ótica de partilha de conhecimento e de informação sobre o meio e o seu funcionamento, seja dando a conhecer novas bandas e artistas e criando possibilidades para que estes se lancem.

Em suma, existe por parte deste conjunto de atores sociais, a assunção de que ocupam um lugar de importância no subcampo da música independente portuguesa, o que adotando uma lente de análise bourdieusiana pode ser entendido como uma estratégia de legitimação e consolidação do seu efetivo posicionamento. Simultaneamente, ao longo deste capítulo reforçamos o argumento inicial de que a construção de carreiras na música independente, longe de ser um exercício individual, resulta antes de relações de interdependência, que se revelam essenciais desde os momentos iniciais dos trajetos de profissionalização na música, demonstrando que uma abordagem *do-it-yourself* destas carreiras deve ser articulada com uma abordagem *do-it-together*.

5.5. Sinopse

Neste capítulo em que iniciámos a análise do espaço social relacional no qual estão ancoradas as carreiras dos protagonistas da nossa investigação, relevamos as seguintes ideias-chave:

- Numa leitura global, podemos afirmar que o espaço relacional em análise é composto por indivíduos na casa dos 30 anos, maioritariamente, do sexo masculino. Trata-se, igualmente, de um grupo portador de fortes competências escolares. A maioria pertence a uma classe média, associada a profissões liberais nas áreas artísticas, intelectuais ou científicas. Esta vantagem no que concerne à posse de capital económico, social e educacional está já presente nas famílias de origem. Também merecedora de destaque é a preponderância dos concelhos de Lisboa e do Porto, ao nível das áreas metropolitanas em que se inserem, em termos das cidades onde está baseada a maioria destes atores sociais. Importa ainda ressaltar estarmos perante um grupo com bastante experiência (e também resiliência) no que a uma carreira na música diz respeito.
- Assumindo que o artista não é o único criador da obra de arte e que a sua criação não resulta de um qualquer dom que lhe foi concedido, reconhecemos a importância de analisar os processos, os contextos e os atores que estiveram na base da construção do gosto musical e da ligação à música daqueles que atualmente compõem o panorama da música independente nas duas áreas metropolitanas, de modo a compreender os contornos do início da estruturação das suas trajetórias musicais.
- Em alguns casos a construção do gosto musical e da ligação à música teve início na infância, surgindo a família como instância fundamental da sua socialização musical.

- Os amigos surgem também como importantes agentes de socialização musical, sendo a sua influência notória sobretudo na adolescência e na juventude, estando muito relacionada com o contacto com o meio escolar e com a entrada na universidade. Estamos perante um momento de consolidação e refinamento do gosto musical e de uma maior abrangência em termos de géneros musicais.
- No período da adolescência e juventude a construção do gosto musical resultou, sobretudo, de uma pesquisa pessoal, ainda que também feita de forma social, entre pares. No âmbito desse processo, a rádio, a imprensa escrita, os videoclipes, a frequência de lojas de discos e, mais tarde, os *sites* para *download* ilegal de música, os blogues sobre música e as plataformas de divulgação musical, como o SoundCloud ou o Bandcamp assumiram um papel de extrema relevância. Esta foi também a fase na qual a relação com a música se concretizou, através do envolvimento em projetos musicais.
- A ida regular a concertos e festivais potenciou a entrada destes atores sociais no meio musical ao possibilitar a construção de relações de amizade com pessoas já, de alguma forma, relacionadas com a música.
- Para além da família e dos amigos, o contacto com o ensino musical, seja numa vertente mais regular e prolongada, seja em moldes pontuais foi igualmente importante para a construção do gosto musical e da ligação à música de um conjunto de entrevistados.
- Na maior parte dos casos, verifica-se a prevalência de atores do sexo masculino enquanto principais atores na construção do gosto musical.
- A construção do gosto musical destes intervenientes da esfera da música independente pauta-se, igualmente, por experiências marcantes, caracterizadas por uma certa homogeneidade e de entre as quais podemos destacar o contacto com pessoas do meio, a assistência de concertos, as experiências internacionais ou a organização de concertos.
- Dando conta da importância das redes relacionais de que fazem parte os atores sociais, para além do conhecimento e do desenvolvimento de relações com pessoas com os mesmos interesses e objetivos, um dos fatores comuns no processo de profissionalização na música dos vários entrevistados é o encetar de contactos e de relações com pessoas já pertencentes ao meio musical e, preferencialmente, figuras relevantes no campo, detendo um volume significativo de vários tipos de capital. Os entrevistados realçam o conhecimento do meio, suas lógicas de funcionamento e figuras-chave enquanto ferramentas cruciais à sua profissionalização no mundo da música.
- Para a aquisição deste conhecimento e para a construção destas relações são relevantes experiências anteriores à profissionalização na esfera musical, como a organização de

concertos, o envolvimento na rádio da faculdade, a criação de blogues de música ou a formação das primeiras bandas.

- A profissionalização da ligação à música tende a ser vista como um processo, como uma sucessão de fases, em que o atingir de determinados objetivos possibilita o acesso à etapa seguinte, não deixando de se reconhecer as dificuldades e incertezas associadas a uma carreira na música.
- No entender dos atores sociais em análise, o atual panorama português da música independente pode ser descrito partindo de um conjunto de características:
 - i) uma melhoria qualitativa (sobretudo do ponto de vista técnico e das condições de criação e produção musical) e quantitativa, expressa na maior quantidade de bandas e projetos musicais, mas também de produtores, de editoras, de promotoras, de concertos e de locais de atuação. Pese embora a existência de lacunas, foram criadas condições para que o meio musical independente se profissionalizasse;
 - ii) a diversidade e a mescla de estilos e géneros musicais e a consequente diluição de fronteiras/convergência entre os mesmos, o que se expressa no cruzamento de linguagens musicais, mas também nas práticas de colaboração entre artistas, hoje mais frequentes, celebradas discursivamente e associadas à ideia de criação de comunidades;
 - iii) são perceptíveis algumas diferenças entre os projetos provenientes das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto em termos das linguagens musicais exploradas;
 - iv) uma tendência de valorização da língua portuguesa e da música portuguesa no seu todo, consubstanciada numa mudança de atitude em relação à mesma por parte dos promotores, das rádios e dos públicos, mas também das marcas.
- Apesar deste retrato francamente positivo, são apontadas algumas lacunas:
 - i) dificuldades de profissionalização, expressas em aspetos como os baixos *cachets*, a ausência de respostas formativas nas diversas áreas profissionais ligadas à indústria da música, a prevalência de um ensino musical demasiado formal, formatado e tradicional, os vazios em termos fiscais e relativos à proteção social e laboral dos trabalhadores da área da música, a escassez de informação sobre direitos de autor ou a ausência de conhecimento consistente sobre a importância do setor independente;
 - ii) falta de visibilidade e dificuldades de comunicação da música independente portuguesa, nomeadamente a nível internacional;
 - iii) falta de exigência e de qualidade, sobretudo em termos da criatividade e da qualidade artística;
 - iv) escassez de espaços de música ao vivo e de condições técnicas;

v) repetição de fórmulas e de modelos bem-sucedidos e ausência de inovação em termos da criação musical.

- Demonstrando reconhecer que ocupam uma posição de relevo no subcampo da música independente contemporânea, os atores sociais em análise identificam os seus principais contributos para a cena musical portuguesa como sendo: o legado deixado pelos seus projetos, a sua capacidade de transferência de conhecimentos e competências e o seu carácter inspiracional; o trabalho desenvolvido em termos de linguagens e estilos musicais; a partilha da sua cosmovisão a partir dos projetos musicais desenvolvidos; a promoção da oferta cultural local; a criação de redes entre os diferentes atores da cena musical, a promoção de articulação e a criação de circuitos; a criação de possibilidades e condições para a profissionalização no meio da música.
- A construção de carreiras na música independente, longe de ser um exercício individual, resulta antes de relações de interdependência, que se revelam essenciais desde os momentos iniciais dos trajetos de profissionalização na música, demonstrando que uma abordagem *do-it-yourself* destas carreiras deve ser articulada com uma abordagem *do-it-together*.

Capítulo 6. Redes, fluxos e movimentos do subcampo da música independente

6.1. Introdução

Após termos apresentado e caracterizado os atores que compõem o subcampo da música independente aqui em análise e a forma como se auto-posicionam no seio deste, discutiremos mais detalhadamente neste capítulo a importância da inserção e do posicionamento em redes sociais relacionais enquanto estratégia de construção e gestão de carreiras musicais DIY. Para tal mobilizaremos técnicas de *social network analysis* (SNA) para identificar as principais propriedades deste subcampo e das redes que lhe dão forma, refletindo sobre os atores e os papéis determinantes na contemporaneidade, bem como o seu posicionamento no subcampo e analisando as lógicas sob as quais desenvolvem as relações entre si. Atendendo à importância dos papéis de mediação e, especificamente, ao papel dos média ao nível dos processos de criação de reputações, de definição de narrativas, da construção do gosto e da influência dos padrões de consumo musical, analisaremos, igualmente, o discurso mediático construído em torno da cena musical independente, recorrendo à informação recolhida através do levantamento e mapeamento dos artigos sobre os atores, projetos, eventos e iniciativas nos quais estas carreiras musicais se consubstanciam.

6.2. O discurso dos protagonistas sobre o funcionamento do subcampo

Diz-nos Bourdieu que para que um campo funcione é necessária a existência de um *enjeux* (as *paradas em jogo*) e de pessoas preparadas para entrar no jogo, isto é, “dotadas do *habitus* que implica o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo” (Bourdieu, 2004: 120). De forma equivalente, Becker defende que os vários grupos e subgrupos que formam um dado mundo da arte partilham o conhecimento das *convenções* em vigor, pelas quais se regem. São essas convenções e o conhecimento sobre as mesmas que possibilitam a ação em conjunto e a colaboração entre os diferentes intervenientes (Becker, 1982). Partindo destas premissas, interessa-nos por isso analisar a leitura que os próprios fazem do subcampo ou do mundo da música independente em que operam, ela própria reveladora do seu conhecimento e reconhecimento das “regras do jogo” ou das convenções que o configuram. Por outras palavras, julgamos pertinente atentar às representações sobre as relações estabelecidas no seio deste subcampo, mas também àqueles que são identificados e reconhecidos como sendo os atores e papéis determinantes, e, portanto, com mais poder, no momento atual.

Quanto às formas de relacionamento que prevalecem, os nossos entrevistados realçam sobretudo as lógicas de colaboração, entajuda e interdependência como traços característicos do subcampo

em que se movem. Esta é uma leitura expectável se lembrarmos que, como dissemos no capítulo anterior, uma das características do atual panorama musical português mais referida foi precisamente a ideia de colaboração e de várias formas de mescla. Assim, o discurso da grande maioria dos entrevistados (87%) vai ao encontro da abordagem proposta por Becker quanto à complementaridade das diferentes tarefas, funções e papéis necessários para criar, produzir e distribuir uma obra de arte, neste caso, música. Realçam, então, o trabalho em equipa – o *do-it-together* –, assente na articulação e na entreatura, como uma necessidade, mas também como algo racional e lógico. Este modo de trabalhar, mediante formas de organização mais comunitárias e horizontais (Eversley, 2014), baseadas na partilha de informação e conhecimento entre os pares, permite otimizar as diferentes formações e conhecimentos de cada elemento e alargar as valências oferecidas. Sobre este aspeto, tenha-se em consideração o projeto HAUS que, desde 2015, funciona em Lisboa como estúdio de gravação, conjunto de salas de ensaio, espaço de agenciamento e produção de concertos e outros espetáculos e também como um local onde são exploradas as relações entre a música e as marcas. Os seus fundadores veem o projeto como um centro musical onde se concentram valências diferentes e complementares e onde desempenham múltiplos papéis. Da mesma forma e como referimos no capítulo anterior, no Porto, o projeto Arda, fundado em 2017, mas cujas raízes remontam a 2007, quando João Brandão abriu um pequeno estúdio com dois colegas da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, funciona sob a mesma lógica, agregando três áreas complementares da indústria musical - estúdios de gravação, mistura e masterização (Arda Recording Co.), loja *online* de equipamento de áudio profissional, desenho e consultoria acústica para estúdios (Arda Audio & Acoustics) e um projeto de formação (Arda Academy). Aliás, a criação de redes e o desenvolvimento de práticas colaborativas são potenciados por diferentes tipos de proximidade: a proximidade física, cognitiva (partilha de crenças, valores, atitudes, formas de trabalho) e afetiva, de que estes dois casos se assumem como exemplos.

Ora, nesta ótica, no processo de criação e disseminação de música todos os intervenientes são igualmente importantes, atuando como uma peça de uma engrenagem e, como tal, sendo essenciais ao seu funcionamento. Para dar conta desta conceção do subcampo da música independente, os próprios entrevistados (e, como veremos, também os média) convocam para os seus discursos a noção de *redes* e *comunidades*, atribuindo-lhes um carácter essencial para a construção e manutenção de carreiras na música independente e até entendendo-as mesmo como um “marcador do independente”, algo que distingue as formas de trabalho destes atores e que se manifesta em expressões como “química”, “afinidade”, “família” ou “comunidades de afeto”. Como vimos no capítulo 3, esta lógica de colaboração e a maior proximidade entre os diferentes intervenientes no meio musical são elas próprias estratégias de sobrevivência e de alargamento das suas fontes de rendimento. Ou seja, se o pragmatismo tende a sobrepor-se ou a interetar-se com a busca pelo *ethos*

de independência, parece podermos dizer que o mesmo pragmatismo atua também como promotor de práticas colaborativas. Na verdade, apesar da tônica na luta entre dominados e dominantes, já Bourdieu falava de uma *cumplicidade objetiva*, subjacente a todos os antagonismos (Bourdieu, 2003: 121), na medida em que todos os agentes envolvidos no campo têm em comum um conjunto de interesses fundamentais, desde logo a existência do campo⁷⁷. Os excertos transcritos ilustram esta leitura do subcampo.

Todos têm o seu papel. Não vejo como mais ou menos importante. Acho que o processo de teres um disco e uma banda a tocar, a trabalhar na música depende de vários agentes ou entidades e acho que cada uma delas tem o seu papel e é importante. Precisas de um bom sítio para gravar o disco para ficar com aquela sonoridade que queres. Precisas de uma fábrica que não te falhe os prazos em que precisas dos discos. Precisas de um bom agente para marcar uma tour. Precisas de uma promotora ou promotor em quem possas confiar e que vai fazer a divulgação para conseguires chegar ao teu target ou até mais além, se for o objetivo. Acho que todos temos um papel e todos são importantes. E nenhum deles deve falhar. Tudo funciona como um todo, interligado. O agente é importante, porque a promoção depende de teres concertos para se poder continuar a falar da banda. A promoção é importante para as pessoas ouvirem falar da banda e ela conseguir marcar concertos. Dependemos todos uns dos outros.

Sara, 39 anos, licenciatura, promotora, Lisboa.

Hoje em dia, como há menos dinheiro, têm todos de se juntar em parcerias. As editoras já tiram percentagens dos concertos. A partir desse momento, eu exijo deles um envolvimento maior na marcação dos concertos. A partir do momento em que isso acontece e em que começam todos a tirar dinheiro dos potes uns dos outros e há menos dinheiro, as pessoas têm de se juntar. E, tendencialmente, juntam-se para tentar arranjar soluções de grupo. Eu sinto isso a acontecer.

Sandra, 40 anos, ensino superior, agente, Cascais.

Neste sentido, o trabalho em rede é entendido por 75% dos entrevistados como uma estratégia de crescimento e de enriquecimento dos projetos musicais e de criação de oportunidades. Tal como defendem Becker (1982), Webb (2007) e Crossley (2009, 2015; Crossley & Bottero, 2015), os protagonistas da nossa investigação reconhecem que estar inserido em redes permite aos que delas

⁷⁷ Mais do que isso, o autor relembra que “a luta pressupõe um acordo entre os antagonistas sobre aquilo que merece que se lute” (Bourdieu, 2003: 121).

fazem parte aceder a recursos a que de outra forma dificilmente teriam acesso. Simultaneamente, a partilha de recursos e a poupança daí sobrevivida possibilitam a geração de mais e melhores condições de trabalho. Por estas razões, realçam a importância da inserção em redes, estejam elas ancoradas em editoras, promotoras, salas de concertos ou núcleos artísticos. Há a noção clara de que é necessário construir relações com outras pessoas do meio desde a fase inicial das suas trajetórias, nomeadamente com atores que atuam como *gatekeepers*, tais como programadores, promotores ou jornalistas. As oportunidades de trabalho e de maior visibilidade dependem de “conhecer as pessoas certas” e da capacidade de com elas construir relações de confiança e credibilidade. No mesmo sentido, a inserção em redes é vista como um elemento facilitador da internacionalização e como forma de criação de um circuito de concertos. Exemplo ilustrativo deste último ponto, e também da associação das marcas à música independente, é o circuito Super Nova, uma iniciativa da Super Bock em parceria com o Maus Hábitos, espaço de fruição musical no Porto, com o intuito de apoiar a música portuguesa e bandas emergentes e, ao mesmo tempo, potenciar a criação de uma rede de salas de espetáculo em todo o país, contribuindo igualmente para a descentralização da oferta⁷⁸.

Como tal, as redes são entendidas como uma importante estratégia de viabilidade económica e sustentabilidade dos projetos e um fator que fortalece a música independente. Para além da partilha de recursos, as redes são facilitadoras da circulação da informação e da aprendizagem, não só no que respeita às atividades musicais, mas também no que concerne a todo o rol de tarefas não criativas que integram hoje o leque de atividades de quem prossegue uma carreira na música. Há, pois, a visão de que as comunidades, os coletivos, evoluem mais rapidamente, pois aprender em conjunto envolve uma dimensão de comparação e de competição saudável e favorável à criatividade. Paralelamente, como Becker (1982), Webb (2007) e Crossley (2015) salientam e como comprovam os nossos entrevistados, a inserção em redes pode ser também fonte de reforço positivo, permitindo obter a validação pelos pares, a admiração, a confiança e a motivação tão importantes na prossecução de uma carreira na música, sobretudo em momentos de maior dificuldade⁷⁹. Os excertos de seguida

⁷⁸ Entre 2016 e 2017 ocorreram seis edições de espetáculos no Maus Hábitos, com um formato simples: uma noite por mês, cada uma com três bandas; a primeira banda completamente desconhecida, uma banda média e uma banda já consolidada e com álbuns editados. O sucesso destes concertos fez surgir a vontade de alargar o projeto para lá da sala de espetáculos da cidade do Porto. Assim, em 2017 realizou-se a primeira edição itinerante da Super Nova. Mantendo o princípio das três bandas, estas começam agora por atuar no Maus Hábitos e partem depois para uma digressão por mais cinco salas de concertos em cinco cidades portuguesas. Barcelos, Aveiro, Leiria, Torres Vedras, Évora e Faro são alguns exemplos de cidades que têm vindo a receber o circuito Super Nova. É possível encontrar informação detalhada sobre o projeto e as várias edições através do link: <https://supernova.sbsr.fm/>.

⁷⁹ Mas como já o dissemos e como referem os autores que trabalham o conceito de rede, estamos também cientes do reverso da moeda, ou seja, de que a inserção em redes pode ser, igualmente, fonte de *stress* e de pressão acrescidas.

transcritos dão conta da importância atribuída ao funcionamento em rede, como alicerce da estruturação de carreiras musicais.



Figura 6.1: Cartaz da quinta edição do circuito Super Nova, 2019

Fonte: <https://www.musicaemdx.pt/2019/01/07/novo-ano-novo-circuito-super-nova-regressa-em-janeiro/>
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0.

Para resultar, a pessoa tem de estar inserida num núcleo, seja com a editora, seja ligada a uma sala, a um determinado núcleo de artistas. Uma pessoa não pode estar sozinha e tem de estar afiliada de alguma forma. Para mim é desinteressante fazer um trabalho artístico que não seja colaborativo. Claro que é difícil e aliciante estar a trabalhar sozinho e é uma coisa que dá muito crescimento. Mas, ao mesmo tempo, é muito mais enriquecedor estar inserido e trabalhar em colaboração. (...) É um bocado criar sinergias e dar um fortalecimento a cada um enquanto artista. É engraçado perceber que quando um avança, depois os outros vão avançando também. As oportunidades que vêm para um, mais facilmente chegam aos outros, porque é uma associação.

Sebastião, 23 anos, licenciatura, músico e promotor, Lisboa.

Acho que uma parte fundamental para conseguirmos fazer crescer, para conseguirmos dar concertos, divulgar a nossa música é conhecermos as pessoas que fazem parte do meio,

estar numa rede. Pelo menos no momento em que ninguém nos conhece, é sempre bom termos alguém que faça essa ligação entre nós e a indústria.

Tânia, 31 anos, frequência universitária, música, professora de dança e atriz, Porto.

Tens o caso da Porta Jazz, que funciona de uma forma independente. É um bom exemplo de músicos que se organizaram minimamente e este tipo de organização e coesão fez com que pudessem ter discos, concertos e pudessem estar num nível muito mais elevado do que estariam se estivessem desorganizados e sozinhos. Este tipo de associações, mais ou menos espontâneas, parte de uma necessidade. Nós viemos para aqui porque dividimos um espaço. Ao dividirmos a renda temos mais equipamento. Ao termos mais equipamento, temos mais condições. É vantajoso para toda a gente. Estas pequenas organizações acabam por ter mais força. (...) Eu sempre gostei desta ideia de ter uma comunidade de músicos que partilhasse uma casa, não obrigatoriamente vivermos juntos, mas esta coisa como temos aqui. Uma casa, onde trabalhamos juntos todo o dia, as mesmas pessoas e há muitas pessoas a circular. Sempre achei que isto ia provocar um processo de trabalho muito mais intenso e que ia gerar resultados muito mais interessantes.

Hugo, 41 anos, doutorando, músico, técnico de som, professor, Porto.

Importa ainda mencionar a importância das redes e da ação coletiva enquanto ferramentas para a formação de uma consciência de classe profissional, por sua vez, essencial para dar visibilidade e força à música independente e aos seus profissionais. Isto é, a inserção em redes, sejam elas núcleos criativos, editoras ou mesmo associações de profissionais do meio, como a AMAEI e a Why Portugal, pode representar uma mais-valia, por um lado, em termos da chamada de atenção para a dimensão e relevância do setor da música independente e, por outro, no que concerne à capacidade de luta e reivindicação por melhores condições de trabalho dos seus vários intervenientes.

Porém, somos uma vez mais confrontados com a dualidade e ambiguidade do quadro representacional dos atores sociais em análise. 20% dos entrevistados reconhece a existência de competição (ou, pelo menos, falta de ligação entre os diferentes intervenientes) no subcampo e o seu funcionamento como se de uma empresa ou indústria se tratasse, ou seja, assente em princípios de concorrência e tendo em vista a obtenção de lucro. A associação a marcas, especialmente notória através do patrocínio de grandes eventos, como os festivais de verão, é apresentada como um exemplo claro da interseção entre a música e as lógicas economicistas. E sobre este aspeto, se alguns o aproveitam para realçar a diferença dos “independentes”, que se mantêm à margem de tais lógicas, outros reconhecem que a lógica de mercado, contra a qual o subcampo da música independente afirma ter-se constituído, tem vindo com ele a coabitar, o que introduz novas divisões, hierarquias e

formas de distanciamento face a influências mercantis. Numa ótica bourdieusiana, e no entender deste conjunto de entrevistados, estamos então perante um subcampo musical que é também um espaço de lutas entre agentes e instituições, através da mobilização de *estratégias de conservação* ou *subversão*⁸⁰, conforme o objetivo seja a manutenção ou a alteração da atual distribuição das diferentes formas de capital e, como tal, da posição ocupada no subcampo. Aliás, um dos entrevistados refere mesmo o teórico francês quando caracteriza as relações desenvolvidas no seio do subcampo da música independente, sublinhando igualmente a frequente criação de uma “ilusão de convivência” e colaboração. A este nível é ainda referido que a facilidade da criação artística que caracteriza a contemporaneidade leva a uma maior competição e concorrência, sentidas tanto a nível internacional, como a nível interno, e a esta escala exponenciada pela reduzida dimensão do mercado português.

Quando estamos para falar mal, falamos mal. Quando estamos para ser amigos, somos amigos. Não vou pôr paninhos quentes. Somos maus com toda a gente e bons com toda a gente. É a mesma hipocrisia social que existe em todo o lado, não é diferente. Somos todos uns fixes à procura das nossas oportunidades, umas vezes mais ressabiados, outras menos. E fazemos o melhor possível pelo que é nosso.

Gustavo, 32 anos, frequência universitária, músico, produtor e técnico de som, Lisboa.

São relações de poder no sentido absoluto do Bourdieu. Ao contrário das artes visuais, na música, às vezes, a noite e a bebida e a dança geram um bocado uma ilusão. Muitas vezes, existe uma comunidade que colabora. Mas o mais frequente é haver uma ilusão de convivência e de uma amizade quando de facto não existe. Existe uma partilha do espaço naquele momento, uma socialização. Mas não há uma ligação. Há tensões.

Sebastião, 23 anos, licenciatura, músico e promotor, Lisboa.

De modo completo e paralelamente à visão positiva e otimista em relação às redes em que se consubstancia o subcampo da música independente, cerca de metade dos entrevistados (51%) não deixa de fazer uma outra leitura das mesmas, associando-as a uma certa “promiscuidade”. Há entre estes atores sociais a nítida perceção de que este é um meio que funciona amplamente em virtude de “conhecimentos” e “relações pessoais”, de “simpatias” e de “trocas de favores”. Alguns demonstram realizar um processo de naturalização deste modo de funcionamento, justificando-o através da pequena dimensão do país e, como tal, do mundo da música, um meio onde “toda a gente se conhece”

⁸⁰ Relembremos que segundo Bourdieu (2003), nos campos de produção de bens culturais, as estratégias de conservação tendem à defesa da ortodoxia, ou seja, à manutenção dos posicionamentos e das lógicas de funcionamento existentes, enquanto as estratégias de subversão defendem a heresia ou heterodoxia, isto é, a alteração dos mesmos.

e em que a criação de círculos relacionais mais ou menos fechados, e potenciada por várias formas de proximidade, é tida como uma inevitabilidade. Assim se explica e legitima a existência de redes fechadas sobre si mesmas e de núcleos criativos em que as colaborações tendem a acontecer internamente e não entre grupos diferentes. Os excertos abaixo ilustram os discursos que naturalizam o funcionamento do mundo da música em redes fechadas.

Falando só de mim, acho que cheguei a um ponto em que às vezes sinto que estou muito fechado dentro do meu mundo de pessoas que conheço, mas que já fazem tanta música e tanta música interessante que nem sinto muita necessidade de estar a ir beber a outros sítios. Raramente sinto.

Bruno, 31 anos, licenciatura, músico, Cascais.

E também é um bocado inevitável que se criem círculos. Nós estamos no Porto, conhecemos mais bandas do Porto, se calhar damos-nos mais com as bandas do Porto. Claro que também nos damos bem com as bandas de Lisboa, mas aqui encontramos-nos nos mesmos sítios, vamos às mesmas coisas, acabamos por criar um grupo e acho que eles também fazem isso em Lisboa.

Diana, 23 anos, a completar a licenciatura, música e responsável por editora, Matosinhos.

À mesma lógica obedecem as relações entre músicos e atores com papéis de intermediação, como programadores, promotores ou jornalistas/radialistas. Ou seja, reconhece-se que, frequentemente, estes programam, promovem e escrevem sobre quem lhes está mais próximo, contribuindo para que as fronteiras entre relações pessoais e relações profissionais sejam muito ténues. Por um lado, e no seguimento do argumento da naturalização e da inevitabilidade, tal é visto como uma expressão da lógica da entreajuda, não sendo entendido como algo negativo. Por outro, há entrevistados que assumem o desconforto gerado pela proximidade entre os diversos atores do subcampo da música independente, na medida em que acaba por se tornar um constrangimento relacional na tomada de decisões, criando um “jogo de vantagens e desvantagens” e “vícios” na forma de trabalhar. E precisamente na esfera da música independente, no âmbito da qual é frequente um mesmo ator assumir diferentes papéis, tal multiplicação é também ela promotora da promiscuidade que caracteriza este subcampo. Ora desta forma, e não obstante as práticas de colaboração e a valorização do funcionamento em rede, reconhece-se que este é também um espaço social conflitual, marcado por lógicas hierárquicas de poder e de luta, onde o capital social e o capital simbólico são preponderantes. Os excertos de seguida apresentados traduzem precisamente essa leitura.

Existe muito a lei de "tu esfregas-me as costas e eu esfrego as tuas", a lógica dos favores. Que pode parecer uma coisa um bocado suja... Muitas vezes, não é necessariamente mau. Portugal é de facto um país muito pequeno. (...) Existe muito amigos a porem amigos em destaque nos jornais ou a dar preferência de capa de jornal, ou a dar preferência na rádio. Eu próprio sou vítima disso. Um dos meus maiores amigos é locutor de rádio. Ele aprecia a música que fazemos e gosta de a promover. Muitas vezes as pessoas veem isso como uma coisa má e eu sei que é chato para as pessoas que ficam do lado mau da moeda, mas não é necessariamente uma coisa má. É só natural. Existe muito isso na rádio, na imprensa, nos festivais de música. Acontece muito um promotor que também trabalha numa editora e quer levar um artista dessa editora para um festival. (...) Acho que é um bocado errado olhar para esta coisa da entreajuda, dos amigos se ajudarem todos uns aos outros, como uma coisa negativa.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

A corrupção é uma coisa a que em Portugal não escapa ninguém. No mundo da música há imensa corrupção. As pessoas conhecem-se todas. Faz-se um favor àquele e àqueloutro. Se não estás alinhado com nada, sofres as consequências.

Leopoldo, 36 anos, licenciatura, músico e agente, Porto.

No que diz respeito às relações de poder, eu não acho especialmente interessante que muitos de nós músicos estejamos tão próximos como isso dos agentes da promoção, da imprensa. Porque essas relações de poder existem e depois criam-se vícios. Onde está uma relação pessoal é uma coisa. Onde está uma relação que é profissional é evidente que passa a ser um jogo de vantagens e desvantagens. E esse jogo deve jogar-se o mais possível num terreno plano e infértil de dúvida e desconfiança. E há relações muito estranhas. De repente o plano pessoal e o plano profissional começam a misturar-se e isto fica menos interessante.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Na análise do subcampo da música independente, falar de hierarquias, de redes e da sua leitura enquanto fator de introdução de desigualdades, leva-nos uma vez mais a considerar as diferenças entre as cidades de Lisboa e Porto e as suas áreas metropolitanas. Para além daquelas de que demos conta anteriormente – em termos de linguagens e estilos musicais e de formas de trabalho – 55% dos entrevistados identifica um conjunto de diferenças em termos de oportunidades e de recursos, que coloca os atores baseados em Lisboa numa posição favorável. De acordo com o retrato traçado pelos entrevistados, na capital estão concentrados vários agentes e instâncias, sobretudo da esfera da

promoção e da comunicação: é em Lisboa que está sedeada grande parte das rádios, imprensa e canais de televisão, bem como a própria SPA e ainda as maiores agências, editoras e promotoras; há um mais vasto conjunto de promotoras independentes; uma maior oferta de salas de concertos mais pequenas e de salas com possibilidade para pagar *cachets*, havendo por isso uma maior capacidade de programação regular; como veremos de seguida, há uma maior atenção mediática aos artistas, espaços, eventos e iniciativas de Lisboa. Pela facilidade e frequência do contacto e do convívio entre os diferentes intervenientes do meio musical (incluindo os que ocupam posições com mais poder e influência), que facilmente se encontram em espaços de fruição musical e de lazer, como os excertos abaixo denotam, assume-se a existência de uma vantagem para as bandas e artistas que vivem e/ou trabalham a partir de Lisboa, comparativamente com outras cidades do país, inclusive o Porto.

Era ainda mais difícil ter qualquer tipo de menção no jornal. Porque os jornais também estavam centralizados em Lisboa. Isso aconteceu-nos várias vezes. Aliás, chegámos a enviar uma carta ao Público, mas nunca tivemos resposta. Tanto que depois desistimos de tentar fazer coisas com Lisboa, a não ser partilhar programação com a ZDB. Várias vezes organizávamos concertos cá no Porto e lá e no jornal aparecia só o concerto de lá. Isso aconteceu muitas vezes. Às vezes eram concertos de pessoas que estávamos a trazer a Portugal pela primeira vez, só que o jornal só mencionava o concerto em Lisboa, não nos mencionava a nós. Isso ao fim de algum tempo é super cansativo. (...) Sentimo-nos sempre uma espécie de parente pobre.

Luciano, 38 anos, licenciatura, músico e produtor, Porto.

E aí percebo que a malta do Porto se queixe. Do Porto e do país todo. Percebo que se queixem e que digam que os de Lisboa têm mais privilégios, porque de facto têm. Há mais críticos cá. A maior parte das pessoas que escreve para o Ípsilon mora em Lisboa. O único crítico de música que eu conheço e que mora no Porto é a Mariana Duarte. Logo aí é uma talhada gigante. John Maus vai tocar aqui e no Porto. Os críticos não vão ver o concerto do Porto. Vão ver o de Lisboa. E o do Porto é incrível, porque tem uma ótima primeira parte, muito divertida.

Gustavo, 32 anos, frequência universitária, músico, produtor e técnico de som, Lisboa.

Tudo funciona em Lisboa: os meios de comunicação, as grandes editoras e nós cá temos sempre mais dificuldade em chegar ao grande público, porque tudo o que nos pode transportar para o grande público está sediado em Lisboa. Há sempre uma necessidade de nos deslocarmos, de expormos o nosso trabalho lá e de nos mostrarmos a outras pessoas lá. Só nisso já se nota uma diferença muito grande. Acaba por ser mais fácil ter um

crescimento rápido se estivermos em Lisboa do que em qualquer outro sítio do país, o Porto inclusive, apesar de o Porto já ser muito diferente das outras cidades.

Tânia, 31 anos, frequência universitária, música, professora de dança e atriz, Porto.

Tal diferença reflete-se no modo de estar na música, na forma de envolvimento em cada projeto e nas expectativas de sucesso e sustentabilidade de uma carreira na música. Ou seja, no entender destes entrevistados, se para aqueles cujo centro de atividade artística é Lisboa emerge a expectativa de mais facilmente transformar uma carreira na música numa opção viável em termos profissionais e económicos, para aqueles que criam a partir de outras cidades há uma desilusão (no sentido da não criação da ilusão) quanto a essa possibilidade. Na verdade, e como já o dissemos, o retrato que aqui fazemos do subcampo, com suas configurações e lógicas de funcionamento, é também ele um espelho da macrocefalia e das profundas desigualdades territoriais que caracterizam o nosso país em termos de desenvolvimento social, cultural e económico. À semelhança de outras áreas de atividade, e não apenas nas artísticas, há a percepção de que em Lisboa existem mais oportunidades de trabalho. Mesmo vivendo na era digital, num momento em que a conexão e a proximidade geradas pela Internet podem, numa leitura mais imediatista, fazer acreditar que a variável espaço está a perder parte da sua importância, a ênfase que é dada ao contacto pessoal e a informalidade que caracteriza as relações entre os intervenientes do mundo da música capazes de gerar oportunidades de trabalho e de viabilidade dos projetos faz com que o território, a cidade a partir da qual está alicerçada a carreira destes agentes criativos, seja hoje uma variável extremamente importante.

Outro fator é o facto de em Lisboa haver, de certa forma, mais trabalho. Isso acaba por ter repercussões na maneira como as pessoas encaram cada um dos projetos em que estão envolvidas. No Porto acaba por ser muito importante tu não vacilares em cada projeto que tens, porque todo o tempo que tu dedicas a esse projeto é super importante para conseguires chegar ao resto do país. Em Lisboa tens tantas oportunidades, tens os média, podes conhecer tanta gente. Sais um dia à noite e conheces pessoas de imensas bandas. A interatividade é tão grande que isso tira muita da pressão sobre cada um dos projetos em que estás envolvido. Essa talvez seja uma das razões pela qual o pessoal do Porto tem conseguido ter projetos importantes no meio nacional, consistentemente. Apesar de não ter os média presentes, os jornalistas, as editoras, as rádios, as pessoas acabam por ter de se dedicar de uma forma extremamente militante para conseguir atingir os objetivos.

Ludovico, 41 anos, ensino secundário, produtor e músico, Porto.

As oportunidades fazem-se em meios muito informais. Não é através de e-mails ou de telefonemas. É muito à base de estamos aqui e passa o fulano tal e diz “Olha, vai haver isto

e era engraçado tu fazeres...” ou “Vou fazer uma reportagem sobre o não sei quantos, era giro tu escreveres qualquer coisa.”, “Vai haver uma festa aqui. Vamos fazer uma comemoração do disco não sei quantos. Queres ir falar sobre isso?”. Eu acho que nesse tipo de coisas se nota que há uma diferença muito grande de Lisboa para o Porto.

Luís, 44 anos, licenciatura, músico, Porto.

Em resumo, a grande diferença é que o centro das decisões não se democratizou. Pelo contrário, intensificou-se a hegemonia de Lisboa como centro das decisões e das operações.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Apesar de esta ser uma leitura partilhada por vários entrevistados, incluindo muitos dos que operam a partir de Lisboa, é dada maior ênfase a esta temática por parte daqueles que vivem e trabalham em cidades como o Porto, Barcelos ou o Barreiro. Mais concretamente, e voltando às ideias da promiscuidade e da homofilia (tendência para as pessoas se relacionarem com o seus semelhantes) que caracterizam o subcampo da música independente, há um pequeno grupo de entrevistados (oito) que se refere a Lisboa como se de uma “ilha” se tratasse, ou seja, como funcionando como um circuito fechado (e relativamente autossuficiente) de músicos, programadores, jornalistas, que se relacionam sobretudo entre si e que, demonstram na opinião destes entrevistados, lacunas ao nível da comunicação e da perceção e compreensão da realidade do país para além da cidade de Lisboa. Estas lacunas traduzem-se, por exemplo, nas dificuldades de os artistas e bandas de Lisboa marcarem concertos no Porto ou de terem salas mais preenchidas noutras cidades quando esgotam salas de concertos na capital. Por sua vez, estas dificuldades sentidas pelos artistas e bandas de Lisboa são interpretadas por alguns deles como um indicador do fechamento e da resistência de artistas e programadores que operam a partir do Porto ou de outras cidades, isto é, como fatores que eventualmente contribuem para a sustentabilidade e viabilidade dos seus projetos, fazendo face às maiores dificuldades para a construção e consolidação de uma carreira na música. Mas frisemos que estas leituras são, essencialmente, residuais no conjunto da nossa amostra e que as dificuldades na marcação de concertos, independentemente da cidade e dos artistas em causa, são, sobretudo, atribuídas a questões logísticas e financeiras.

Há aqui, claramente, um circuito que funciona em Lisboa e um pouco no Porto. Depois tens o resto do país. Tens um circuito que é, de certa forma, fechado e reservado de críticos, pessoas influentes, jornalistas, programadores, que são uma comunidade. E como todas as comunidades, tem as suas regras. Esta comunidade é relativamente fechada. Há uma certa

promiscuidade. Consegues fazer um fenómeno num estalar de dedos. Mas onde é que esse fenómeno existe e é valorizado? Também dentro do próprio meio.

Diogo, 40 anos, licenciatura, músico, produtor, promotor e responsável por editora, Barreiro.

Há uma sinergia muito grande em Lisboa entre a Maternidade, que é um aglomerado de artistas, a Xita Records. Acho que eles têm uma dificuldade que é ter uma visão muito endogâmica daquilo que fazem. Acho que ainda pensam muito à Lisboa e têm dificuldade e queixam-se que têm poucas pessoas a vê-los no Porto quando encham salas em Lisboa. Eles comunicam para Lisboa, só sabem falar linguagem de Lisboa e o país não é Lisboa, nem na maneira de pensar, nem na maneira de falar. É muito inside joke, é muito endogâmico e isso dificulta. (...) Aquilo que Lisboa proporciona de bom, também acaba por os encerrar numa prisão da cidade.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

O Porto, em específico, parece ter um bocado de rivalidade com coisas de Lisboa. É quase uma questão territorial e é sustentável de um certo ponto de vista. Quanto mais gostares daquilo que está no teu espaço, mais vais contribuir para a sustentabilidade desse espaço e isso, às vezes, implica dizer que "não" a alguma coisa. E dizer que "não" ao que não é teu. Eu percebo isso. Por outro lado, como é um país pequeno, essas barreiras conseguem-se quebrar muito facilmente se houver muito intercâmbio.

Luísa, 26 anos, a frequentar o mestrado, música e responsável por editora, Lisboa.

6.3. Atores determinantes no subcampo da música independente

Numa ótica bourdieusiana, as lutas de poder entre dominados e dominantes são elementos centrais na génese e funcionamento de um campo. Como vimos, no caso do subcampo da música independente, a sua reduzida dimensão torna-o um espaço social fortemente ancorado no interconhecimento pessoal o que, por sua vez e como disso têm noção os seus intervenientes, é em si mesmo um indicador do seu funcionamento de forma hierárquica. Também numa perspetiva beckeriana, e não obstante a ênfase na colaboração e na importância de todos aqueles que compõem um dado mundo da arte, se reconhece a desigualdade das posições que estes ocupam. Nas palavras do autor, “se considerarmos todas as pessoas que trabalham num determinado meio, por mais que o mundo da arte as defina e julgue, vemos que elas vão desde pessoas totalmente envolvidas e completamente dependentes da parafernália de um mundo da arte até àquelas que estão apenas marginalmente relacionadas com ele, porque o seu trabalho não se enquadra na forma como as coisas são feitas” (Becker, 1982: 227). Neste sentido, acreditamos que a tipologia proposta por Becker, que

descreve como as pessoas se relacionam com um mundo artístico organizado - *naive artists, folk artists, integrated professional* e *mavericks* – é também ela reveladora da existência de posições distintas, às quais está, desde logo, associado um acesso diferenciado aos recursos disponíveis. De modo semelhante, quando convocamos para a nossa análise a abordagem das redes e a sua aplicação ao estudo da música por autores como Peter Webb (2007) e Nick Crossley (2015), é por demais notória a assunção de que, seja pelas propriedades das redes em que um dado ator está inserido, seja pela posição que ele ocupa nessas mesmas redes, estamos perante atores com poderes, recursos, oportunidades e constrangimentos diferentes.

Assumindo esta premissa, interessa-nos, pois, atender àqueles que são atualmente, na perspetiva dos nossos entrevistados (os atores em situação), os papéis e atores determinantes, com mais poder e influência, na esfera da música independente em Portugal. Quando questionados sobre esta temática, e na senda do que discutimos no ponto 3.6. a respeito das alterações introduzidas pela Internet e pelas tecnologias digitais, os entrevistados realçam, antes de mais, a perda de importância e de influência das editoras. Hoje são entendidas, essencialmente, como elementos facilitadores da distribuição e da promoção musicais. De entre o variado rol de atores que atuam no mundo da música, os entrevistados destacam em primeiro lugar o papel dos programadores e dos promotores, pois é neles que residem as opções concretas de apresentação ao vivo dos projetos, o que, no contexto atual, marcado pela redução das vendas de discos, se torna essencial na ligação entre artistas e públicos e enquanto fonte de rendimento. A possibilidade de tocar, seja numa sala de concertos, seja num festival ou noutro evento, acaba por se constituir como uma base essencial, sem a qual, muitas vezes, não chegam a acontecer outras fases essenciais a um percurso musical, como as críticas ou a inclusão das músicas de um dado artista na *playlist* de uma rádio, podendo eventuais oportunidades de trabalho (e de rendimento) daí advindas ficar condicionadas. Assim, reconhece-se o papel destes atores na criação de tendências e, por conseguinte, a necessidade de “cair nas boas graças destas pessoas para conseguir ter um lugar”.

Atendendo precisamente à relevância assumida pela música ao vivo, como contraponto à quebra nas vendas de discos, em segundo lugar surgem os agentes, na medida em que detêm o poder de dar visibilidade e rentabilidade aos diferentes projetos sendo, ao mesmo tempo, importantes na criação de oportunidades de trabalho para outros intervenientes no mundo da música, como técnicos de som e *roadies*, entre outros. Os músicos surgem em terceiro lugar, enfatizando-se neste caso a ideia de que é da criação que tudo parte ou em torno da qual tudo o resto gira. Paralelamente, aqueles que identificam os músicos como atores determinantes justificam a sua relevância, por um lado, partindo da ideia de que os músicos são os atores com mais visibilidade e, por outro, realçando que o facto de atualmente muitos deles serem também responsáveis pela sua promoção e agenciamento aumenta a sua importância ou, pelo menos, a sua margem de manobra. Porém, na realidade, esta forma de

entendimento acaba, essencialmente, por reforçar a relevância atribuída aos papéis de promotor e de agente e não ao do músico. Os excertos apresentados dão conta destas diferentes leituras acerca dos papéis preponderantes.

As estrelas do mundo da música deixaram de ser as bandas. Agora são os promotores, os agentes e por aí fora. Os músicos passaram um bocado para segundo plano.

Simão, 26 anos, licenciatura, músico e promotor, Guimarães.

Mas sem dúvida que os promotores hoje em dia têm um papel fundamental sobre o que vai aparecer a seguir, sobre quem toca mais. Conseguem criar tendências, mais do que os críticos. Estamos a falar de dois tipos de pessoas que te dão espaço de antena. Os promotores nas salas e os críticos na imprensa. Hoje em dia acho que a imprensa é menos importante do que as salas. Até porque se não tocares ao vivo, não vais passar na rádio, acho eu. É sempre mais importante tocares ao vivo e isso é uma desculpa para tudo, para ires à rádio, para escreverem uma crítica, para fazeres um post no Facebook.

Pedro, 31 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Os programadores têm mais importância do que alguma vez tiveram. Não existiam circuitos de música ao vivo em Portugal. Os concertos eram pontuais e tinham outra dimensão. O desenvolvimento de um circuito com salas de pequena dimensão que podia trazer nomes com crítica e com espaço para crítica em plataformas internacionais possibilita que, enquanto programador, tu possas mostrar em primeira mão artistas sobre os quais os jornais ainda não escreveram. Acabas por ser quase um agente divulgador de música em primeira mão. Isso foi muito importante.

Telmo, 39 anos, licenciatura, programador cultural, Lisboa.

Os músicos e o resto dos players vão realmente sobreviver à custa dos concertos e dos espetáculos. Eles revestem-se de uma importância maior, daí os agentes terem bastante importância, porque são eles que arranjam concertos. As agências têm um papel fulcral na vida dos músicos e a partir daí é que se vai desdobrar tudo, porque se a agência não arranjar concertos, não vai haver trabalho para os músicos, nem para os técnicos, nem para ninguém.

Renato, 40 anos, ensino secundário, agente e promotor, Porto.

Os jornalistas, críticos e radialistas surgem em quarto lugar. E sobre estes intervenientes no mundo da música e suas relações com a configuração da esfera da música independente detemo-nos

um pouco mais, na medida em que consideramos relevante destacar algumas dimensões reflexivas identificadas pelos entrevistados. Em termos sintéticos, podemos dizer estar perante um paradoxo relativamente à leitura acerca da crítica e do jornalismo musical, que oscila entre a crença na sua importância e a desvalorização ou descrédito do seu papel.

Começamos pela primeira parte deste postulado: a crença na sua importância. Para 37% dos entrevistados esta baseia-se, essencialmente, no reconhecimento da relevância da crítica, do jornalismo musical e também da atuação dos radialistas enquanto agentes divulgadores, que desempenham, acima de tudo, um papel de mediação, funcionando como filtros de seleção, hoje especialmente importantes e necessários face à imensa quantidade de música (e informação sobre ela) disponível e facilmente acessível (Lindberg *et al.*, 2005). Nesta perspetiva, perante a vastidão e dispersão da oferta existente, uma notícia ou crítica num jornal ou num blogue sobre música, ou a referência num programa de rádio⁸¹ atuam como um fio condutor ou um elemento norteador das escolhas dos públicos, nomeadamente no que à compra de discos e à assistência de concertos diz respeito. A figura do jornalista/crítico ou do radialista mantém-se como sendo a de alguém em cujo gosto e em cuja interpretação do mundo da música se confia. São, por isso, veículos de promoção e de divulgação, descobrindo, dando a conhecer e informando e assim permitindo até alargar o potencial público, na medida em que chegam também a pessoas que não são grandes conhecedoras de música. Aliás, para este grupo de entrevistados prevalece a ideia de que a crítica e o jornalismo musical são sobretudo úteis a quem não pertence ao mundo da música. Estamos aqui perante a atribuição aos jornalistas de música, críticos e radialistas de um papel de *gatekeeper do gosto*, reconhecendo ao mesmo tempo a sua participação ativa na definição e legitimação da história da música. Cabe a estas figuras selecionar e ao mesmo tempo informar os públicos, contribuindo para a formação do gosto dos consumidores, definindo a experiência musical ideal para os ouvintes e atuando como importantes instâncias de seleção no *jogo* de inclusão/exclusão no campo da música (Frith, 1996b; Hirsch, 1969; Klein, 2005; Nunes, 2012; Shuker, 1994)⁸². Os excertos de seguida transcritos ilustram esta perspetiva.

⁸¹ Especificamente sobre os programas de rádio, destaca-se, uma vez mais, a figura de António Sérgio e dos vários programas de autor a que deu voz ao longo da sua carreira, mas também nomes como Henrique Amaro que, entre outros, é desde 2002 responsável pelo programa *Portugália*, que aposta na divulgação da música lusófona, e Nuno Calado, desde 1997 à frente do programa *Indiegente*, que tem como matriz a música alternativa portuguesa.

⁸² Faça-se aqui a ressalva de que, apesar da expressão *gatekeepers do gosto* surgir muitas vezes no âmbito de estudos sobre o jornalismo e a crítica musical, não são apenas os jornalistas de música, críticos e radialistas a desempenhar este papel. Ele é, na realidade, um papel desempenhado por todos os atores com funções de mediação, como é o caso de programadores/curadores de salas de espetáculo ou de promotores que detêm, igualmente, um papel de extrema relevância em termos da seleção de propostas musicais a apresentar aos públicos e, conseqüentemente, ao nível da formação do gosto dos mesmos. Tal como fizemos referência no ponto 3.6, o mesmo acontece com os algoritmos na base dos quais funcionam as plataformas digitais de acesso à música.

O papel da mediação é cada vez mais essencial, por paradoxal que seja. Agora é tão fácil ter acesso a tudo, mas como percebes de onde é que as coisas vêm e como se relacionam umas com as outras? O jornalismo tem um papel essencial para ajudar a compreender o mundo, mesmo que seja o mundo da música. Acho que ainda não conseguimos dar a volta para isso acontecer. Acho mesmo que a mediação ou curadoria de conteúdos é uma coisa que é mesmo importante e que faz mesmo falta, mesmo que as pessoas não saibam que lhes faz falta.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

Eu acho que os jornalistas ainda têm um papel importante. As pessoas emprenham pelos ouvidos e pelos olhos. Quando tens tudo na Internet, podes ouvir o que quiseres. A questão é como chegas lá? Com dicas. Se confiares no gosto daquele jornalista, sabes que aquela é uma boa dica para ti. Claro que são importantes. É isso que faz com que as pessoas te conheçam e vão aos teus concertos e que comprem os teus discos.

Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

O que é que eu acho que a rádio hoje ou programas como o meu devem ser? Devem ser uma espécie de um filtro para quem não tem tanta disponibilidade ou não lhe apetece andar a cuscar sites à procura de informação. É um bocado aquela coisa de gosto do gosto desta pessoa, e no fundo é essa mais ou menos a minha função, servir de filtro para mostrar coisas, mas servindo sempre de filtro.

Patrício, 48 anos, ensino secundário, radialista, Loures.

O papel é o de sempre, ou que deveria ser, que é tentar tomar o pulso àquilo que é o presente que nos rodeia; tentar descobrir e divulgar aquilo que nos parece mais importante e interessante, não só enquanto objeto individual, mas como algo que representa um tempo e um lugar. Acho eu que isso é a função da crítica desde sempre e continua a ser esse o seu papel. Para além, obviamente de não estar só atento ao que está aí a ferver, mas também estar atento ao contexto histórico, àquilo que é o passado, sem esquecer aquilo que é a cultura popular massiva.

Nuno, licenciatura, jornalista, Lisboa.

Para 24% dos entrevistados, a crença na relevância da crítica e do jornalismo musical assenta no seu contributo para a criação de narrativas e mesmo de *hypes* ou tendências, por vezes construídas em torno de bandas específicas e que posteriormente se alargam, podendo mesmo gerar movimentos ou fenómenos mais abrangentes que vão muito para além da banda da qual partiram. A este respeito,

é dado o exemplo dos Buraka Som Sistema e do papel dos média na criação e consolidação do discurso em torno da Lisboa multicultural, lugar da mestiçagem e onde o passado colonial e a ligação a África se traduzem em novas linguagens e expressões musicais.

No mesmo sentido, e à semelhança do que Brennan (2006) comprova na sua análise sobre a relação entre os músicos e o jornalismo musical no Reino Unido, podemos considerar aqui a importância das habituais listas com os melhores álbuns/artistas/músicas/videoclipes do ano. Se, por um lado, estas podem nem sempre gerar uma resposta direta por parte dos consumidores, traduzida por exemplo no aumento das vendas de álbuns e de bilhetes para concertos, por outro, podem catalisar uma reação em cadeia, um *buzz* mediático, que alimenta o reconhecimento do artista e/ou da editora a ele associado, promovendo a atenção dos vários atores que compõem o mundo da música. Neste caso reconhece-se a influência do jornalismo musical e da atividade de divulgação dos radialistas dentro do próprio campo, ou seja, junto dos outros críticos, músicos, promotores, agentes, *managers*, programadores. Estes entrevistados têm a percepção de que os jornalistas, críticos e radialistas (ou, de uma forma mais geral, os média) são atores determinantes, tendo “poder para criar ou destruir carreiras”. Por esta razão, de entre aqueles que desempenham estes papéis, identificam atores que adquiriram um estatuto simbólico de *opinion makers* ou *trend setters*, isto é, que pela sua trajetória no campo musical adquiriram relevância em termos de personalidades de referência para a própria canonização do campo⁸³. Estamos perante agentes que conquistaram uma considerável proporção de capital simbólico (que, pela sua própria definição, está inextricavelmente ligado ao capital social e ao capital cultural), cujo reconhecimento no interior do campo representa o poder do seu conhecimento sobre música, seja ele especializado e academicamente legitimado ou não⁸⁴. No caso concreto do subcampo em estudo, os nossos entrevistados identificam como instâncias capazes de criar *hypes* as rádios Antena 3, Vodafone FM, Radar, Oxigénio e SBSR FM, assim como o *Ípsilon* e o *Expresso* no que à imprensa escrita diz respeito.

⁸³ Ressalve-se que estas figuras-chave não se restringem apenas àquelas que atuam na esfera do jornalismo musical. De seguida dedicar-nos-emos à análise das redes sociais que configuram este subcampo e acreditamos que os resultados daí advindos permitirão comprovar a existência de atores com outros papéis (músicos, programadores, responsáveis por editoras ou promotores) que acabam também por atuar como *opinion makers*.

⁸⁴ A respeito do conhecimento e, conseqüentemente, da autoridade e credibilidade dos jornalistas e críticos de música *pop* (ou *popular music*, no paradigma anglo-saxónico no âmbito do qual se desenvolve a maioria dos estudos sobre a temática), autores como Frith e Klein chamam a atenção para o facto de esta ser uma das dimensões em relação à qual a escrita sobre música *pop* mais se diferencia da escrita sobre música clássica ou *jazz* (Frith, 2002, 2019; Klein, 2005). Ao contrário dos jornalistas que escrevem sobre estes géneros musicais, por norma, os jornalistas que escrevem sobre música *pop* não têm formação musical ou qualificações em análise musical. A sua autoridade e credibilidade residem na sua capacidade de consistentemente demonstrarem a sua proficiência enquanto escritores, a sua amplitude de conhecimento sobre música e a sua capacidade de fazer julgamentos informados, independentemente das preferências pessoais. Segundo Frith (2002, 2019), os jornalistas de música *pop* escrevem como e para fãs de música, pelo que a sua autoridade e credibilidade baseiam-se na “autenticidade” da sua experiência enquanto ouvintes.

Os críticos têm influência mesmo dentro dos críticos e para as pessoas cá fora também. Mas eu sinto que a cena dos críticos acaba por ser mais uma coisa interna, para os músicos e para a indústria musical, e para poderes ir tocar, do que propriamente para as pessoas. Parece-me que é mais para a indústria. Não é só, mas influencia tudo. Influencia os promotores. Um exemplo disso são os Capitão Fausto, que fizeram um disco do caraças, foram vistos como grande disco do ano e de repente subiram por aí, mas porque eu acho que a massa crítica teve uma grande influência nisso. Acho que foi mais a massa crítica que os transformou no fenómeno que eles são agora. Já eram um bocado, mas foi o que impulsionou para passar para o nível a seguir em que eles estão agora.

Tiago, 31 anos, mestrado, músico e arquiteto, Cascais.

Acho que os média têm muito poder. Acho que são a parte mais poderosa. Acho que os média podem fazer ou desfazer uma banda muito facilmente, hoje em dia. Falo da crítica. Pode ajudar a não fazer uma banda também. Hoje em dia está tudo relacionado com a visibilidade e a promoção. (...) O público não tem muita facilidade em seguir uma corrente. A corrente que seguem é o que os críticos dizem, o que as rádios passam e o que os festivais incluem nos cartazes mediante este fenómeno. Os média têm, provavelmente, mais poder até num circuito mais pequeno. Tem de haver burburinho para poderes ter um mínimo de oportunidades. Porque se não, não tens mesmo.

Ludovico, 41 anos, ensino secundário, produtor e músico, Porto.

O que está aqui em causa é o que Klein (2005) designa como o papel de *árbitro histórico* ou de responsável pelo registo da história da música. Se aos críticos se atribui a função de legitimação e de canonização, tal significa reconhecer o seu controle sobre a história escrita da música, através das suas escolhas e das suas avaliações. Paralelamente, os críticos não escrevem de forma isolada, sozinhos. Pelo contrário, atuam em conjugação com outros críticos, escrevendo sobre os mesmos discos, os mesmos concertos, os mesmos artistas (Frith, 2019; Klein, 2005). Nas palavras de Klein, “há o reconhecimento entre os críticos de música *pop*⁸⁵ de que a opinião maioritária é a que será lembrada e será arquivada nos livros de história do *rock'n'roll*, a menos que a comunidade crítica reavalie mais tarde o trabalho (o que ainda assim exigiria consenso)” (Klein, 2005: 17). Há, pois, uma propensão para o consenso entre os críticos e jornalistas musicais, até porque, frequentemente, têm *backgrounds* e até gostos semelhantes, falam uns com os outros, leem-se uns aos outros, podendo utilizar a opinião de outros críticos/jornalistas como um indicador ou barómetro da sua própria opinião. Por esta razão os entrevistados atribuem especial importância à primeira opinião de um crítico, sobretudo se for um

⁸⁵ No original *popular music*.

crítico relevante ou um *opinion maker*, que pode influenciar a opinião dos restantes, bem como a dos públicos. Como relembram Conner e Jones (2014), a crítica de música *pop* pode ser considerada um barômetro do discurso popular sobre a mesma. Se os críticos atuam como jornalistas, para relatar sobre pessoas, lugares e tendências que acreditam ser significativos, ao mesmo tempo, e pelo menos em parte, procuram também representar os fãs e os seus interesses: 4% dos entrevistados realça a importância da crítica e do jornalismo musical, por um lado, como fonte de motivação, na medida em que significa que o seu trabalho está a merecer a atenção de terceiros e, por outro, como fonte de legitimidade e credibilidade perante os pares e, sobretudo no caso de artistas mais jovens, perante os pais, contribuindo neste último caso para uma melhor aceitação da opção dos filhos seguirem uma carreira artística.

Mas voltemos ao paradoxo que identificámos previamente e concentremo-nos agora na segunda parte do mesmo: a desvalorização ou descrédito do papel da crítica e do jornalismo musical, uma visão partilhada por 31% dos entrevistados. Para o delinear desta perceção convocam-se argumentos que questionam a autoridade e a importância da crítica e do jornalismo musical nos dias de hoje: a multiplicação de canais e fontes de informação, designadamente provenientes da Internet; o processo de democratização do acesso à informação que, no limite, faz com que qualquer um possa ser crítico, formando a sua opinião; a facilidade de acesso a críticas estrangeiras, argumento também associado à valorização e preferência dos/pelos conteúdos produzidos externamente; o desaparecimento ou diminuição do espaço reservado à crítica musical em grande parte dos jornais; a menor disponibilidade das pessoas para lerem textos de maior dimensão, decorrente da habituação ao “formato Twitter”; a dúvida sobre o real impacto junto dos públicos, uma vez que a crítica e o jornalismo musical são tidos como sendo direcionados para aqueles que pertencem ao meio musical, nomeadamente servindo de indicador para o trabalho de promotores e programadores e assim podendo gerar oportunidades de concertos. Os excertos a seguir transcritos dão conta desta forma de leitura.

A crítica especializada poderá ter menos importância hoje nesse papel enquanto curadores ou alguém responsável por ditar tendências. Acho que tinham um papel extremamente importante até há dez anos. (...) Hoje, apesar de achar que eles não têm essa noção, esse papel já não tem essa importância. Perderam-na para a Internet. (...) A Internet consegue construir carreiras, com mais peso ainda do que uma sala. Não sei até que ponto um artigo num jornal vende bilhetes. Há uns anos para mim era muito importante ter um artigo no Ípsilon. Garantia-me meia sala. Hoje, nada! Só para um público bem mais velho. Aliás, um público sub-30 nem percebe a importância de um jornal. Com o Facebook ou o Instagram consegue chegar às pessoas sem ter um cartaz ou um artigo num jornal.

Telmo, 39 anos, licenciatura, programador cultural, Lisboa.

As redes sociais vieram mudar a hierarquia que antes havia: os críticos, as revistas, tudo o que era mais institucional e que era o único meio de informação. Agora já não tem a mesma relevância.

Júlia, 33 anos, mestrado, designer, promotora e música, Lisboa.

De acordo com Frith (2019), no século XXI o contexto de escrita sobre música mudou de duas formas. Primeiro há que considerar que a transformação digital do armazenamento e distribuição da informação pôs fim ao modelo editorial que até então tinha sustentado a indústria da música gravada e a imprensa musical. Como as vendas de discos e as receitas das editoras caíram, diminuíram também os seus orçamentos para publicidade. Logo, as publicações musicais perderam receitas publicitárias ao mesmo tempo que os seus próprios números de vendas diminuíram. Em segundo lugar, a fragmentação do mercado musical, que foi tanto uma causa como um efeito dos novos serviços de música digital, também contribuiu para a perda de importância da crítica musical. O papel ideológico do crítico enquanto autoridade musical com acesso exclusivo, tanto à informação, como a uma plataforma pública a partir da qual podia expor as suas opiniões, tornou-se obsoleto. A orientação do consumidor pode agora ser executada por um algoritmo. Se a Internet e as novas tecnologias que prevalecem na era digital possibilitam uma participação mais ampla na produção cultural, o mesmo acontece na sua avaliação.

A desvalorização e o descrédito do papel da crítica e do jornalismo musical de aqui damos conta surgem também discursivamente associados à identificação de um conjunto de lacunas em relação aos mesmos. Desde logo são apontadas algumas das limitações com que o jornalismo musical se depara, nomeadamente a falta de pessoas a escrever sobre música e, sobretudo, de forma exclusiva, isto é, sem dividirem o seu tempo de trabalho por outras áreas artísticas e culturais; a escassez de canais em termos de imprensa escrita (física ou digital) que falem sobre música; e conseqüentemente, o desfasamento entre a produção musical e a atenção mediática que lhe é prestada. Nas palavras deste jornalista musical identificamos algumas destas limitações.

Todos os dias recebo discos, e-mails e telefonemas a anunciar coisas novas. Aliás, o problema que se põe é o contrário. É que quando há uma multiplicação de edições, quando há tanta coisa a acontecer, tanta coisa interessante, o problema atualmente é não conseguir dar conta de tudo. O espaço é reduzido. (...) muitas vezes temos de ter esta existência dupla de, ao mesmo tempo, estar atento ao que está a ferver e que deve ser revelado e divulgado e, ao mesmo tempo, não podemos deixar de parte aquilo que é a tal cultura de massas, porque não somos uma fanzine ou uma publicação underground que se possa dedicar em exclusivo a isso. Temos de falar para todos os leitores, sem elitismos ou

falsos elitismos. (...) O outro falava da angústia do guarda-redes antes do penalti, no meu caso é a angústia do jornalista musical perante esta realidade tão grande, vasta e diversa.

Nuno, licenciatura, jornalista, Lisboa.

Mas o principal elemento em que se alicerçam esta desvalorização e este descrédito reside num aspeto ao qual já aludimos: as hierarquias implícitas e a “promiscuidade” que são atribuídas ao funcionamento do subcampo em análise e aqui tidas em conta no que ao jornalismo e crítica musical e à atuação das rádios diz respeito. Ou seja, também ao nível específico da relação entre os jornalistas e radialistas e os restantes atores do meio musical nos voltamos a deparar com a perceção de que os primeiros agem de acordo com as suas redes relacionais, privilegiando artistas, editoras, promotoras que lhes são ou estão mais próximos. Por essa razão, também aqui consideramos ser útil a mobilização da abordagem bourdieusiana acerca dos diferentes tipos de capital, em especial o capital social e o capital simbólico, entendendo-os como elementos fulcrais nas constantes negociações inerentes ao funcionamento deste subcampo. Neste sentido, e fazendo referência à tendência para a redação de críticas positivas, os nossos entrevistados sublinham a “falta de frontalidade e de compromisso na crítica”, afirmando que “a verdadeira crítica musical é nula”. De igual modo, argumentam que a maior atenção mediática recai sobre os artistas que são amigos ou que detêm alguma proximidade em relação aos jornalistas e/ou radialistas, bem como sobre aqueles que residem em Lisboa, cidade onde se concentra a maior parte das sedes dos principais meios de comunicação, quer em termos da imprensa escrita, quer em termos da rádio e televisão. Os excertos de seguida apresentados ilustram esta leitura.

De repente, numa semana sai um disco de uma banda importante e todas as publicações falam sobre o mesmo. É um bocadinho frustrante do ponto de vista de quem faz música e só quer que as pessoas saibam. É frustrante perceber que há umas hierarquias implícitas, que há umas editoras que quando lançam coisas é mais ou menos automático que vão ter destaques.

Gabriela, 34 anos, mestrado, música e tradutora, Lisboa.

A crítica é mais promíscua. Não estou a falar de todos, mas há uma fatia da crítica que falam uns para os outros, para os seus pares. (...) E são bastante promíscuos e compráveis. Se queres que esta banda saia neste jornal, convidas o gajo para vir à apresentação do disco e andas a bajulá-lo e de repente o gajo até fala bem ou não fala mal.

Marco, 45 anos, mestrado, programador e músico, Porto.

Tu és um "puto" que acabou de lançar alguma coisa. Não tens qualquer credibilidade nem relevância. Eu não vejo mal nenhum em já teres airplay. Só que passas à frente de pessoal que está a batalhar há muito mais tempo, mas que não pertence àquele grupo. Nada contra o pessoal da rádio, nada contra ninguém. É só a maneira de as coisas se fazerem. Qualquer pessoa tem tendência a ajudar quem conhece, seja no que for. Em Portugal há uma grande escassez de rádios dispostas a passar a tua música, se fores da cena alternativa. Acho que, às vezes, podia-se perceber que se está numa posição muito privilegiada e podia-se tentar dar o braço a torcer em certas coisas. Usar e abusar da posição privilegiada em que se está, mas para o bem e não só para favorecer pessoal.

Santiago, 21 anos, licenciatura, músico, Rio Tinto.

No seguimento do argumento de Frith (1996), de que a avaliação musical é uma questão de gosto, assente num julgamento que depende das circunstâncias sociais e psicológicas particulares (mutáveis e irracionais) da pessoa que a faz, os nossos entrevistados enfatizam, em tom depreciativo, a dimensão subjetiva inerente à crítica musical, questionando as avaliações que são feitas, nomeadamente através de estrelas atribuídas aos álbuns. Olham para a crítica apenas como a opinião de uma entre muitas pessoas. Por estas razões, um dos nossos entrevistados (músico) evoca mesmo uma citação cuja autoria tem sido atribuída a Elvis Costello – “escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura: é uma coisa ridícula”⁸⁶. No entanto, e como Brennan (2006) chama a atenção, não devemos ignorar a dimensão ideológica desta ótica de interpretação da crítica e do jornalismo musical, nem o seu funcionamento como estratégia de defesa. Na sua investigação, o autor comprova o carácter paradigmático e emocional das representações dos músicos em relação ao jornalismo musical, isto é, como sendo decorrente das suas experiências pessoais. No caso dos nossos entrevistados, parece-nos que o paradoxo que anteriormente identificámos pode ser explicado precisamente através da utilização dos argumentos em torno do descrédito e da desvalorização do jornalismo e da crítica musical como uma defesa, ou como um recurso discursivo, que visa atenuar ou camuflar a posição mais ou menos privilegiada que estes atores ocupam no subcampo da música independente.

A figura 6.2 ilustra o paradoxo anteriormente identificado e a oscilação entre a desvalorização da crítica e do jornalismo musical e o reconhecimento da sua importância.

⁸⁶ No original, ‘writing about music is like dancing about architecture. It’s a really stupid thing to want to do’.



Figura 6.2: Ilustrações de *O Gato Mariano* sobre jornalismo musical

Fonte: <https://www.facebook.com/criticafelinas/>. Ilustrações utilizadas com autorização do autor.

6.4. Olhar o subcampo com lentes reticulares

No âmbito da abordagem relacional da música em que nos situamos e procurando operacionalizar a análise do subcampo da música independente até agora desenvolvida, a partir do seu funcionamento em rede, dedicar-nos-emos aqui à apresentação e discussão dos principais resultados obtidos através da aplicação da SNA.

Nota metodológica 4. *Social network analysis* (SNA)

A *social network analysis* (SNA) é uma designação que abarca um conjunto interligado de conceitos, teorias e técnicas desenvolvidos num contexto de investigação interdisciplinar. Desde a década de 1930 o seu desenvolvimento tem contado com contributos vindos de diferentes áreas, como a sociologia, a antropologia, a psicologia, a gestão, a economia ou a ciência política (Scott, 2000). Aliás, o seu carácter distintivo prende-se precisamente com o seu alcance interdisciplinar e com a articulação entre um ramo matemático específico – a teoria dos grafos – a estatística e as ciências sociais. Não se pense, contudo, que se trata de uma abordagem exclusivamente quantitativa. Pelo contrário, vários são os autores que têm identificado e beneficiado dos ganhos obtidos pela adoção de métodos mistos, quantitativos e qualitativos (Bellotti, 2014; Crossley, 2010; Crossley & Edwards, 2016; Edwards, 2010). É, pois, a interação entre as ciências sociais e a teoria dos grafos que facilita a análise relacional e distingue a SNA enquanto metodologia.

Na aplicação da SNA existem três níveis de análise distintos consoante o que está em consideração seja: i) toda a rede; ii) um subconjunto de nós; ou iii) cada nó individualmente. No último caso estamos perante o que se designa como *ego-network*, ou seja, uma rede de contactos (*alters*) que se forma em torno de um nó particular (*ego*), sendo que podemos convocar para a análise informação relativa aos atributos do *ego* e dos *alters*, bem como informação referente às ligações existentes entre os *alters*. Uma *ego-network* pode ser obtida a partir de uma rede no seu todo ou especificamente a partir de um desenho de pesquisa focado na rede pessoal. Neste caso, para cada um dos respondentes identificados (*egos*) recolhe-se a lista de pessoas (*alters*) com quem estão conectados, bem como informação sobre a natureza das ligações, as características dos *alters* e, por vezes, as ligações existentes entre estes (Crossley *et al.*, 2015). De acordo com os níveis de análise e os objetivos específicos de cada pesquisa são calculadas diferentes medidas que permitem caracterizar a rede, os nós e as ligações existentes.

Como referimos no capítulo 4, e sendo transversal aos três níveis de análise, dois dos conceitos que estão na base da aplicação da SNA são o de capital social e homogeneidade social. Podemos entender o primeiro de três formas distintas: partindo do acesso indireto a recursos que possibilita; considerando a coesão social que promove; ou atendendo ao efeito de intermediação. No primeiro caso considera-se que os laços sociais possibilitam o acesso indireto a recursos que o *ego* não possui. No segundo parte-se da ideia de que redes coesas e densas, ou seja, em que as ligações são fortes, funcionam como base de apoio do *ego*, de várias formas, contribuindo para a integração social. No último assume-se que os nós que

Nota metodológica 4. *Social network analysis* (SNA) (cont.)

desempenham um papel de intermediação, ligando nós que de outra forma não estariam ligados, facilitam os fluxos de informação e de recursos. Assim, assume-se que o capital social pode ser uma explicação para o fenômeno que está a ser analisado (Crossley *et al.*, 2015: 25-38). Na esfera da homogeneidade social o principal interesse consiste em compreender de que forma as atitudes e comportamentos dos *alters* influenciam as atitudes e comportamentos do *ego* e, ao mesmo tempo, de que forma as características dos *egos* influenciam a escolha dos atores com quem se relacionam, sendo que a este nível um dos resultados mais frequentes é a homofilia, ou seja, a tendência para a formação de laços com atores com características semelhantes (Borgatti *et al.*, 2018; Scott, 2012).

Para a análise que aqui realizamos recorreremos ao *software* UCINET (Borgatti, Everett, & Freeman, 2002) e consideramos o nível analítico da rede no seu todo, estudando a rede dos entrevistados, ou seja, considerando as relações que existem entre os 71 entrevistados. Para além da representação visual das relações em que o subcampo da música independente se consubstancia, e da caracterização mais geral dessa rede, o objetivo foi, por um lado, comparar as representações discursivas dos entrevistados sobre aqueles que são os papéis mais relevantes com os papéis desempenhados pelos atores que ocupam posições centrais na rede e, por outro, compreender de que forma a posição ocupada e o padrão relacional dos entrevistados influencia a sua capacidade de viver da música e as estratégias adotadas. Para tal cruzámos a informação gerada a partir da aplicação da SNA com os perfis ACM identificados no ponto 3.7. Ao mesmo tempo, comparámos os resultados da SNA com os resultados provenientes da análise do discurso mediático, verificando se os atores centrais são também os mais referidos pelos dispositivos mediáticos que analisámos. Complementarmente, explorámos também as *ego-networks* de cada um dos entrevistados. Em ambas as situações, a principal forma de recolha de informação relacional foram as entrevistas semiestruturadas, complementada com a análise de fontes documentais, nomeadamente artigos da imprensa escrita e *online*, assim como *websites* e páginas das redes sociais de artistas, editoras, promotoras, agências e espaços de divulgação musical. Especificamente para a construção das *ego-networks*, durante as entrevistas, recorreremos a um processo de nomeação (*name generator*) no âmbito do qual a cada entrevistado foram pedidas duas listas, cada uma delas com cerca de dez nomes de músicos, editoras, agentes, promotores, produtores, espaços de divulgação musical, programadores, jornalistas/radialistas. Uma lista baseada nas interações, intercâmbios e fluxos, tendo-se solicitado a identificação do nome das pessoas ou entidades com quem colaboravam mais regularmente em termos musicais. Uma segunda lista baseada no desempenho de um papel relevante no meio musical em estudo, tendo sido pedido aos entrevistados que indicassem aqueles que, no seu entender, são os atores-chave no meio musical independente no momento atual.

Nota metodológica 4. *Social network analysis* (SNA) (cont.)

O principal objetivo foi perceber até que ponto estes dois conjuntos de *ego-networks* são compatíveis ou semelhantes. Isto é, os atores reconhecidos como sendo os mais relevantes no atual panorama da música independente em Portugal são aqueles com quem os entrevistados têm uma relação mais próxima, colaborando regularmente? Existem diferenças nos padrões relacionais dos entrevistados consoante a sua forma de estar na música e as estratégias adotadas? Esses padrões relacionais são distintos consoante a cidade em que estão baseados os entrevistados e o papel que desempenham? Também no caso das *ego-networks* os resultados foram confrontados com os perfis ACM e com o discurso mediático. Fazemos apenas a ressalva de que os dados relativos às *ego-networks* não abarcam a totalidade dos entrevistados, na medida em que não foi possível recolher essa informação para dez casos, uma vez que os entrevistados se recusaram a fazer as listas pedidas ou, no caso daqueles que na entrevista pediram mais tempo para refletir nas mesmas, nunca chegaram a enviar essa informação.

Em síntese, a opção pelo recurso à SNA permitiu-nos operacionalizar o conceito de rede que consideramos essencial para a compreensão do subcampo da música independente e das suas lógicas de funcionamento. Ao mesmo tempo possibilitou uma leitura mais objetiva(da) da importância das redes (suas propriedades, posição nelas ocupada, padrões relacionais) e, portanto, do capital social enquanto estratégia de construção e manutenção de uma carreira na música, reforçando a constatação de que estas carreiras musicais *do-it-yourself* são também *do-it-together* e de que, por isso, uma abordagem relacional da música é um requisito fundamental para a sua análise.

Começamos, então, por considerar de que modo os nossos entrevistados se relacionam entre si⁸⁷, procurando examinar as principais características e propriedades da rede como um todo e dos diferentes atores que a compõem, nomeadamente confrontando o discurso dos entrevistados sobre aqueles que são os papéis determinantes na atual configuração do subcampo com os papéis desempenhados pelos atores que ocupam posições centrais e importantes na rede.

Uma das formas de caracterizar uma rede no seu todo parte de um conjunto de medidas que permitem avaliar a sua coesão, tendo por base a ideia de que uma rede coesa é uma rede onde as ideias, a informação e os recursos circulam mais fácil e rapidamente, sendo, por isso, mais favorável à ação coletiva. Uma das medidas de coesão mais simples é a densidade da rede, que é tão simplesmente o número de ligações existentes, expresso enquanto uma proporção do número possível. Porém, a densidade ganha sentido interpretativo sobretudo quando utilizada numa perspetiva comparativa, por

⁸⁷ Neste ponto, ao utilizarmos representações gráficas das redes, optamos pela utilização dos nomes verdadeiros dos entrevistados, pois de outra forma a análise aqui desenvolvida tornar-se-ia desprovida de sentido ou de difícil leitura. Ao mesmo tempo, acreditamos que tal não põe em causa o anonimato dos entrevistados que asseguramos sempre que utilizamos o seu discurso direto, através dos excertos das entrevistas.

exemplo, quando se analisam diferentes períodos temporais. Por essa razão torna-se mais fácil interpretar o número médio de ligações de cada nó (*average degree*), que no nosso caso é 13, indicando que os atores da nossa amostra estão consideravelmente interligados, ideia que é reforçada pelo facto de a rede no seu todo formar um único componente. Isto é, não existem atores ou grupos de atores isolados, o que significa que cada elemento da rede tem possibilidade de estabelecer ligação com qualquer outro, mesmo que seja por intermédio de outras pessoas. A mesma informação é-nos dada pelos valores referentes à conexão e fragmentação da rede. A última medida presente no quadro 6.1 – distância média (*average distance*) – é um indicador do tempo esperado para a circulação de ideias, informações ou recursos entre dois nós aleatoriamente escolhidos. No caso em estudo, o valor de 2,037 aponta para uma rede compacta na qual, cada par de nós está, em média, separado dos restantes apenas por dois níveis de distância (“amigos de amigos”), o que significa que qualquer fluxo, de informação ou recursos, não necessita de muito tempo de circulação nesta rede para que todos a ele tenham acesso. Em síntese, no seu conjunto, as medidas aqui apresentadas indicam estarmos perante uma rede densa, coesa, bem interligada, onde estão criadas as condições para a existência de práticas colaborativas entre os atores. Ao mesmo tempo, estes dados parecem em tudo corroborar a percepção transversal a todos os entrevistados de que o subcampo da música independente em Portugal é “um meio onde toda a gente se conhece”.

Quadro 6.1: Medidas de caracterização da rede dos entrevistados

Medidas de caracterização da rede	
N.º de nós (<i>number of nodes</i>)	71
N.º de ligações (<i>number of ties</i>)	940
Média de ligações de cada nó (<i>average degree</i>)	13,239
Densidade (<i>density</i>)	0,189
N.º de componentes (<i>components</i>)	1
Conexão (<i>connectedness</i>)	1
Fragmentação (<i>fragmentation</i>)	0
Distância média (<i>average distance</i>)	2,037

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Mas centremos agora a nossa atenção nas propriedades dos nós. Ou, por outras palavras, olhemos com maior detalhe para as características dos atores que compõem a rede, posições ocupadas e padrões relacionais estabelecidos. A centralidade de um ator (ou nó) numa rede é uma das propriedades que o caracterizam, podendo ser lida de diferentes maneiras. Podemos entender a centralidade como a importância estrutural de cada ator ou como o seu contributo para a estrutura da rede. Neste sentido, um ator pode ocupar uma posição central na rede, uma vez que um grande número de ligações envolve esse ator. Mas podemos também considerá-la em termos das vantagens

acumuladas por um ator em virtude da sua posição na rede. Por exemplo, neste caso podemos considerar que um ator é central em termos da sua capacidade para controlar o fluxo de informação que circula na rede, mobilizando-o em seu benefício⁸⁸.

Na sequência das diferentes leituras possíveis a respeito da centralidade, esta pode ser também medida de diferentes formas. Uma das formas mais simples consiste em medir a centralidade do ator (ou nó) através do número de ligações que detém – *degree centrality*. O quadro 6.2 identifica os atores com mais ligações de entre o conjunto dos nossos entrevistados. Indo ao encontro dos seus discursos sobre os papéis mais importantes na atual configuração do subcampo, verificamos que nos lugares cimeiros surgem precisamente atores que desempenham o papel de programadores (Sérgio Hydalgo, Luís Salgado, André Gomes) e promotores (Joaquim Durães, Raquel Lains, Joaquim Quadros). Corroborando o discurso daqueles que defendem a manutenção da relevância da figura dos jornalistas e radialistas, os atores que desempenham este papel (Mário Lopes, André Gomes na qualidade de blogger, Mariana Duarte, Joaquim Quadros) surgem também em destaque. Na verdade, tendo estes atores em comum o desempenho de papéis de intermediação, estes resultados eram expectáveis, na medida em que este tipo de atores trabalha simultaneamente com várias bandas e artistas, desenvolvendo, igualmente, relações com outro *peçoal de apoio* que compõe o mundo da música (Becker, 1982). Nesta linha de raciocínio, os músicos que surgem no quadro são também aqueles que acumulam outros papéis de intermediação, atuando como responsáveis por editoras (João Sarnadas, Júlia Reis, Nuno Oliveira, Pedro Saraiva) ou promotores (Filipe Sambado, João Sarnadas, Nuno Rodrigues, Pedro Saraiva, Rafael Martins, Ro).

Todavia, valores elevados de *degree centrality* são menos impactantes e menos indicativos da influência dos atores se as suas ligações estiverem concentradas num grupo particular da rede, com a existência de outros grupos que escapam à sua zona de influência. Podemos aferir esta situação através de uma outra medida de centralidade – *closeness* – que basicamente nos indica a proximidade entre os nós, calculando o tempo mínimo para a chegada de qualquer fluxo que circula na rede. Por norma é usada na sua versão normalizada, o que significa que valores mais altos indicam estarmos perante nós centrais, próximos de todos os restantes. No quadro 6.2 verificamos, essencialmente, a presença dos mesmos atores quando consideramos esta medida, com a exceção de alguns atores (sobretudo músicos) que deixam de estar presentes e com a inclusão de um novo ator, radialista – Tiago Castro. Constatamos, pois, que a influência e relevância dos atores anteriormente identificados se reflete não apenas no seu número de ligações, mas também na proximidade face aos restantes atores da rede. A representação visual da rede em que se inserem os nossos entrevistados está patente

⁸⁸ Ressalve-se que, não obstante, a ocupação de uma posição central numa rede pode gerar também constrangimentos, como por exemplo os advindos de uma maior exposição e/ou pressão.

na figura 6.3, sendo que a dimensão das formas é tanto maior quanto mais altos são os valores para a medida de centralidade *closeness*.

Quadro 6.2: Atores com mais ligações e *closeness* – “top dez”

Lugar no top	Nome	Degree centrality	Nome	Normalized Closeness
1	Joaquim Durães e Sérgio Hydalgo	33 (cada um)	Joaquim Durães	64,82
2	Mário Lopes	32	Mário Lopes	64,22
3	Luís Salgado	26	Sérgio Hydalgo	63,06
4	André Gomes	25	André Gomes	60,35
5	Nuno Rodrigues	24	Luís Salgado	59,83
6	Rafael Martins	22	Nuno Rodrigues	57,85
7	Raquel Lains	21	Raquel Lains	56,91
8	João Sarnadas	20	João Sarnadas	56
9	Flípe Sambado, Mariana Duarte, Pedro Saraiva, Nuno Oliveira	19 (cada um)	Pedro Saraiva, Tiago Castro	54,69
10	Joaquim Quadros, Júlia Reis, Ro (Vaiapraia)	18 (cada um)	Joaquim Quadros	54,26

Média = 13

Média = 49,84

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

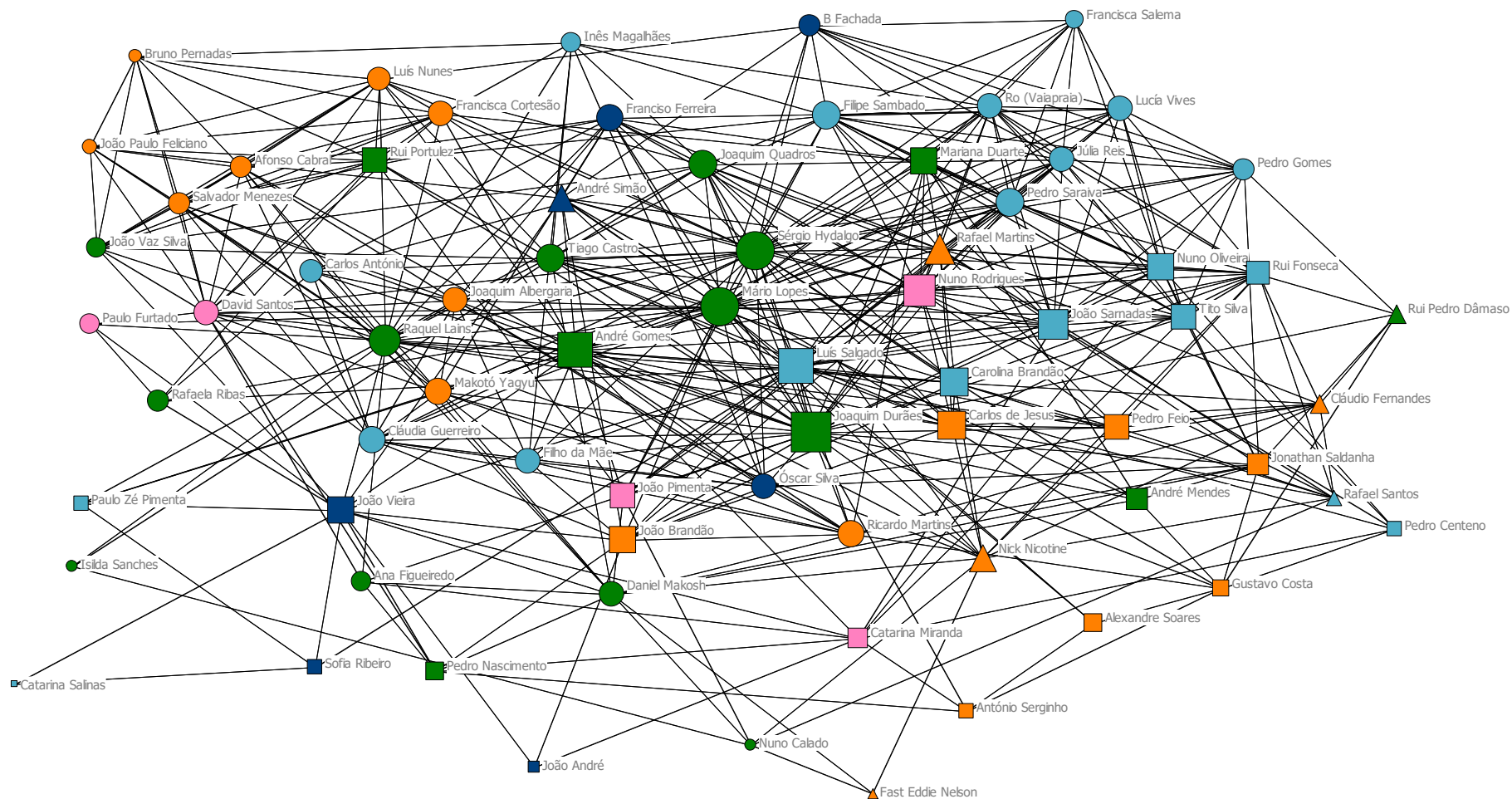


Figura 6.3: Rede dos entrevistados que compõem o subcampo da música independente, atendendo aos valores apresentados para a medida *closeness*

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Legenda das formas: Círculos – atores baseados em Lisboa; Quadrados – atores baseados no Porto; Triângulos – atores baseados noutras cidades. Legenda das cores (cfr. ensaio tipológico do ponto 3.4.): Laranja – *músicos todo-o terreno*; Azul escuro – *músicos non stop*; Azul claro – *músicos mediadores*; Rosa – *músicos autores*; Verde – intermediários.

Uma terceira forma de verificar a centralidade de um ator numa rede passa pela aferição do seu papel de intermediário, isto é, até que ponto estabelecem ligações entre atores que de outro modo não estariam ligados. Este é também um claro indicador da capacidade de os atores controlarem o conteúdo e a velocidade do que circula na rede. Porém, refira-se que este poder e esta influência apenas favorece os atores centrais na medida em que as partes que eles ligam precisem umas das outras e não consigam estabelecer relações diretas entre si. O quadro 6.3 apresenta a lista dos dez atores com valores mais altos para esta medida. Mais uma vez, na sua maioria, os nomes são os mesmos que constam nas tabelas anteriores. Aliás, com esta última forma de aferição da centralidade reforçamos a constatação da existência de um “*top cinco*”, que se mantém constante e nos lugares cimeiros nas três medidas consideradas e que é composto por Joaquim Durães, Mário Lopes, Sérgio Hydalgo, Luís Salgado e André Gomes. Todos eles atuam no meio musical como intermediários, nomeadamente como promotores e programadores de salas de concertos, com exceção de Mário Lopes que exerce atividade enquanto jornalista. De entre este conjunto, apenas Luís Salgado é também músico, mais concretamente, músico mediador. Assim, os dados da SNA corroboram o discurso dos entrevistados sobre a preponderância e a centralidade dos papéis de promotor e programador na atual configuração do subcampo da música independente. Ao mesmo tempo, comprovam a sub-representação feminina, particularmente no que à ocupação de posições centrais diz respeito. A este nível, a exceção que contraria a regra é Raquel Lains, uma promotora independente, com 20 anos de atividade na música, que ocupa um lugar central na atual configuração do subcampo.

Quadro 6.3: *Betweenness* – “top dez”

Lugar no top	Nome	Normalized <i>Betweenness</i>
1	Joaquim Durães	0,099
2	Mário Lopes	0,079
3	Sérgio Hydalgo	0,078
4	Luís Salgado	0,070
5	André Gomes	0,067
6	João Vieira	0,059
7	Raquel Lains	0,055
8	Daniel Makosh	0,037
9	Nick Nicotine	0,029
10	Tiago Castro	0,026

Média = 0,015

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Facto interessante a considerar são as três novas entradas neste último quadro – Daniel Makosh, João Vieira e Nick Nicotine. O primeiro é responsável por uma editora que atua na esfera independente desde 1999 tendo, por isso, ao longo do seu percurso proporcionado a articulação não só entre vários músicos, mas também entre vários outros intervenientes no mundo da música. Os outros dois nomes

dizem respeito a dois músicos, também com bastante experiência musical, tendo em 2019, e respetivamente, 18 e 19 anos de atividade na música. Simultaneamente, pelos perfis em que se inserem – *músico non stop* e *músico todo-o-terreno* (cfr. ponto 3.7.) – assentes na aposta na multiplicação em vários papéis e em vários projetos musicais e na manutenção de uma atividade e presença contínuas são também atores que potenciam as ligações entre os contactos que têm vindo a acumular ao longo do tempo e das várias áreas em que atuam, não sendo por isso de estranhar o desempenho da função de *brokerage* ou intermediário.

Pelo número de relações que estabelecem, pela proximidade face aos restantes atores da rede e pelo seu papel de intermediação, os atores que constam nestes quadros, e sobretudo os que integram o “*top cinco*”, ocupam uma posição privilegiada no acesso a informação, recursos, oportunidades de trabalho e apoio. Por norma, os atores nestas condições têm também maior visibilidade e tendem a ser reconhecidos como importantes. Decidimos, por isso, confrontar os dados relativos aos atores com valores de centralidade mais altos com os atores que foram mais referidos por cada um dos entrevistados como sendo atualmente os mais relevantes nesse meio, o que nos remete para um dos conjuntos de *ego-networks*, que designamos como macro. Como o quadro 6.4 demonstra, também no nosso caso os atores que ocupam os lugares centrais na rede que anteriormente caracterizámos são, de uma forma geral, aqueles que os diferentes intervenientes no mundo da música reconhecem como sendo os mais relevantes.

Quadro 6.4: Atores mais referidos pelos entrevistados como sendo os mais relevantes

	Nome	Número de referências
1	Lovers & Lollypops [Joaquim Durães]	36
2	ZDB [Sérgio Hydalgo]	28
3	Filho Único [Pedro Saraiva]	23
4	Cafetra Records [Júlia Reis, Pedro Saraiva]	17
5	Antena 3 [Isilda Sanches]	15
6	Maus Hábitos [Luís Salgado], Musicbox, Vodafone FM [Joaquim Quadros]	13
7	Mário Lopes, Omnichord Records, Príncipe Discos, Radar FM e SBSR FM [Tiago Castro]	10
8	Maternidade [Filipe Sambado, Ro (Vaiapraia)], Pataca Discos [Afonso Cabral, Bruno Pernadas, David Santos, Francisca Cortesão, João Paulo Feliciano, João Vaz Silva, Luís Nunes, Salvador Menezes] Pedro Ramos, Ritmos e Sonoscopia [Alexandre Soares, Gustavo Costa]	9
9	Ípsilon [Mário Lopes e Mariana Duarte], Henrique Amaro, Joaquim Quadros, Pega Monstro [Júlia Reis] e Revolve	8
10	B Fachada, Dedos Biónicos, Favela Discos [João Sarnadas, Nuno Oliveira, Tito Silva], Luís Fernandes, Pedro Azevedo, Sérgio Hydalgo e Vítor Belanciano	7

Média = 3

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Nota: No caso de coletivos e entidades, optámos por colocar entre parêntesis os nomes dos entrevistados que os integram, de modo a facilitar uma leitura articulada com a figura 6.3, que representa o posicionamento dos entrevistados no subcampo da música independente. Em alguns casos, estes entrevistados foram também referidos a título individual, o que explica o facto de o seu nome aparecer mais do que uma vez no quadro.

Com exceção de André Gomes, todos os restantes atores que integram o “top cinco” ocupam lugares cimeiros nesta espécie de *ranking* dos atores mais relevantes. Estamos, pois, perante um processo de legitimação e de criação de reputações, que reforça e consolida posições privilegiadas. É também interessante sublinhar a tendência para os atores identificados serem sobretudo coletivos (editoras, promotoras, espaços de apresentação de música ao vivo ou rádios), e não atores individuais, o que reforça o nosso argumento em torno da abordagem relacional da música – *do-it-together*.

Sendo um dos nossos objetivos compreender até que ponto os nossos entrevistados se relacionam com os atores que consideram ser mais relevantes, importa desde logo atender àqueles que são os atores com os quais os nossos entrevistados mais regularmente colaboram, o que nos remete para um segundo conjunto de *ego-networks*, que designamos como micro. Comparando o quadro anterior com o quadro 6.5, percebemos que os nomes que neles constam praticamente se mantêm, o que significa que, de uma forma geral, os nossos entrevistados desenvolvem relações de colaboração regulares com aqueles que reconhecem ser os atores mais relevantes no que à música independente diz respeito.

Quadro 6.5: Atores com os quais os entrevistados mais regularmente colaboram

	Nome	Número de referências
1	ZDB [Sérgio Hydalgo]	21
2	Lovers & Lollypops [Joaquim Durães]	19
3	Filho Único [Pedro Saraiva]	16
4	Dedos Biónicos	15
5	Cafetra Records [Júlia Reis, Pedro Saraiva]	14
6	Maternidade [Filipe Sambado, Ro (Vaiapraia)]	11
7	Vodafone FM [Joaquim Quadros]	10
8	Pointlist	9
9	Pataca Discos [Afonso Cabral, Bruno Pernadas, David Santos, Francisca Cortesão, João Paulo Feliciano, João Vaz Silva, Luís Nunes, Salvador Menezes] e Musicbox	8
10	Antena 3 [Isilda Sanches], Mário Lopes, Pega Monstro [Júlia Reis], Raquel Lains e SBSR FM [Tiago Castro]	7

Média = 2

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Nota: No caso de coletivos e entidades, optámos por colocar entre parêntesis os nomes dos entrevistados que os integram, de modo a facilitar uma leitura articulada com a figura 6.3, que representa o posicionamento dos entrevistados no subcampo da música independente. Em alguns casos, estes entrevistados foram também referidos a título individual, o que explica o facto de o seu nome aparecer mais do que uma vez no quadro.

Seja pela frequência e partilha de lugares, como espaços de fruição musical, salas de ensaio ou estúdios, seja pela transitividade, isto é, pela partilha de contactos entre si, seja na sequência de um objetivo deliberado e estratégico, seja pela articulação destes três mecanismos de formação de redes (Crossley, 2015: 144), os dois conjuntos de *ego-networks* – macro e micro – coincidem. Ao mesmo tempo, constata-se a manutenção dos papéis de programadores e promotores e, num segundo plano,

de jornalistas e radialistas nos lugares cimeiros em ambos os conjuntos de *ego-networks*. É ainda de referir a preponderância dos atores que vivem e operam a partir de Lisboa, tanto no conjunto dos atores tidos como mais relevantes, como no conjunto dos atores com quem os entrevistados mais colaboram, mas sobretudo neste último, no âmbito do qual dos nomes presentes no quadro 6.5 apenas três não trabalham a partir de Lisboa (Lovers & Lollypops, Dedos Biónicos e Pointlist).

Detemo-nos agora nos padrões relacionais que caracterizam as *ego-networks*, procurando aferir até que ponto os atores tendem a reconhecer como relevantes e a relacionar-se com atores semelhantes, nomeadamente no que concerne à cidade onde estão baseados e ao papel que desempenham no mundo da música. Este exercício permite-nos aferir se os nossos dados vão ou não ao encontro da premissa de Bourdieu, segundo a qual as pessoas tendem a relacionar-se com aquelas que possuem *habitus* e disposições semelhantes. Para tal recorreremos a uma das medidas mais utilizadas para medir a semelhança entre *ego* e *alters* relativamente a um dado *atributo*. Falamos do índice EI (Crossley *et al.*, 2015), que varia entre -1, quando o *ego* apenas tem ligações com *alters* com as mesmas características (homofilia perfeita) e 1, quando o *ego* apenas tem ligações com *alters* com características diferentes das suas (heterofilia perfeita).

Começando por considerar a cidade e corroborando a narrativa de alguns entrevistados sobre o facto de a cena musical lisboeta funcionar como uma “ilha” ou como um circuito mais ou menos fechado, verificamos efetivamente um padrão de homofilia no caso dos entrevistados de Lisboa. Este é um padrão que se manifesta na sua micro *ego-network*, ou seja, os entrevistados baseados em Lisboa tendem a relacionar-se mais com pessoas de Lisboa; mas também na sua macro *ego-network*, isto é, os entrevistados baseados em Lisboa tendem a identificar como atores mais relevantes sobretudo pessoas ou coletivos de Lisboa (quadro 6.6). Já os padrões relacionais dos entrevistados baseados no Porto ou noutras cidades são marcados pela heterofilia, o que significa que se relacionam e identificam como importantes atores que vivem e trabalham noutras cidades que não a sua. Sobretudo no que se refere às pessoas com quem colaboram mais regularmente podemos, de certo modo, considerar a existência de alguma resistência face à centralidade de Lisboa: apenas cerca de 30% das ligações estabelecidas pelos entrevistados baseados no Porto ou noutras cidades do país são com pessoas de Lisboa. No caso dos entrevistados baseados no Porto, e para além das ligações estabelecidas com atores da mesma cidade (que representa 40% do total das suas relações), destacamos a importância das ligações desenvolvidas com atores internacionais (5,5%). No caso dos entrevistados baseados noutras cidades, podemos, por exemplo, realçar a importância das ligações estabelecidas com atores que operam a partir do Porto (24%) e do Barreiro (15%) (cfr. quadro 6.7).

Quadro 6.6: Padrões de homofilia/heterofilia relativamente à cidade

Cidade onde estão baseados os entrevistados	N.º de ligações (média)		Índice EI (média)	
	Macro <i>ego-network</i>	Macro <i>ego-network</i>	Micro <i>ego-network</i>	Macro <i>ego-network</i>
Lisboa (n=32)	11	13	-0,54262	-0,603
Porto (n=22)	11	12	0,129578	0,285929
Outras cidades (n=7)	11	9	0,121825	0,472515

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Quadro 6.7: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “cidade” - micro *ego-networks*

Cidade onde estão baseados os entrevistados	Cidades onde estão baseadas as pessoas com quem colaboram regularmente									
	%	Lisboa	Porto	Barcelos	Barreiro	Braga	Leiria	Outras cidades PT	Cidades internacionais	Total
Lisboa (n=32)		77	10	0,2	2	1	2	7	0,8	100
Porto (n=22)		33	40	3	1,5	3	3	11	5,5	100
Outras cidades (n=7)		34	24	0	15	1,5	4	21,5	0	100

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

No que se refere aos atores identificados como sendo os mais relevantes na atual configuração do subcampo da música independente, a referida resistência à importância de Lisboa tende a esbater-se (quadro 6.8). Tal é sobretudo evidente no caso dos entrevistados baseados noutras cidades que não Porto e Lisboa: 50% destes reconhece como sendo os atores mais importantes aqueles que operam a partir de Lisboa. No caso dos entrevistados baseados no Porto esta percentagem é um pouco menor, mas ainda acima dos 40%.

Quadro 6.8: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “cidade” - macro *ego-networks*

Cidade onde estão baseados os entrevistados	Cidades onde estão baseadas as pessoas identificadas como mais relevantes								
	%	Lisboa	Porto	Barcelos	Barreiro	Braga	Leiria	Outras cidades PT	Total
Lisboa (n=32)		80	10	1	1	3	2	3	100
Porto (n=22)		43	35	2	3	3	3	11	100
Outras cidades (n=7)		50	21	0	4	4	4	17	100

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Considerando agora os papéis desempenhados no mundo da música e ao contrário do que acontecia quando considerávamos a cidade onde estão baseados os entrevistados, no âmbito da qual não existiam grandes diferenças em termos do número de ligações em cada conjunto de *ego-networks*,

verificamos que os programadores e os jornalistas/críticos tendem a relacionar-se e também a identificar como relevantes um maior número de atores, quando comparados com os restantes entrevistados. Realçamos, igualmente, acentuados padrões de heterofilia em praticamente todos os papéis desempenhados e em especial no que à macro *ego-network* diz respeito. Ela chega a ser perfeita no caso dos programadores para ambas as *ego-networks* e para a micro *ego-network* dos jornalistas. Tal significa que os nossos entrevistados tendem a relacionar-se e a reconhecer como relevantes sobretudo atores que desempenham papéis diferentes dos seus. Essa tendência é menor no caso dos músicos e do membro da associação profissional do setor, sobretudo no que respeita aos atores com quem mais colaboram – micro *ego-network* (quadro 6.9).

Quadro 6.9: Dimensão das *ego-networks* e padrões de homofilia/heterofilia relativamente ao papel desempenhado pelos entrevistados

Papel desempenhado	N.º de ligações (média)		Índice EI (média)	
	Micro <i>ego-network</i>	Macro <i>ego-network</i>	Micro <i>ego-network</i>	Macro <i>ego-network</i>
Músico (n=40)	10	11	0,257441	0,652602
Promotor (n=5)	11	10	0,465128	0,465128
Responsável por editora (n=2)	14	12	0,825000	0,50
Jornalista/crítico (n=2)	19	29	1	0,933333
Programador (n=2)	22	22	0,794045	0,787634
Agente (n=2)	13	14	0,775000	0,700535
Membro de associação profissional do setor (n=1)	19	13	0,263158	0,846154
Produtor (n=2)	14	13	1	1
Radialista (n=5)	10	14	0,786901	0,650583

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Uma análise mais detalhada, que atenta à distribuição das relações e das referências dos entrevistados (quadros 6.10 e 6.11), permite-nos clarificar este primeiro retrato. Assim, ilustrando como o conhecimento sobre o funcionamento do subcampo é orientador das ações dos seus elementos e dos seus fluxos relacionais, destacamos que promotores, jornalistas/críticos, programadores, agentes, produtores e radialistas privilegiam relações com o mesmo perfil de atores que identificam como sendo os mais relevantes em proporções muito semelhantes: músicos e espaços de fruição musical no caso dos promotores; músicos e responsáveis por editoras no caso dos jornalistas/críticos; músicos, responsáveis por editoras e promotores no caso dos programadores; radialistas, músicos e agentes no caso dos agentes; responsáveis por editoras e músicos no caso dos produtores; músicos, radialistas e responsáveis por editoras no caso de radialistas. No caso dos músicos, verificamos que as suas ligações são, em primeiro lugar, com outros músicos (37%), responsáveis por editoras (15%) e promotores (14%); mas quando identificam os atores mais

relevantes no atual panorama, a ordem inverte-se, surgindo em primeiro lugar os responsáveis por editoras (21%), seguidos de perto pelos músicos (20%) e em terceiro lugar os espaços de fruição musical (17%). No caso dos responsáveis por editoras, as diferenças são mais notórias. Se se relacionam sobretudo com espaços de fruição musical (32%), músicos e promotores (14%), reconhecem como mais relevantes as editoras (valorizando, portanto, o seu próprio papel no subcampo da música independente), os espaços de fruição musical (21%) e os coletivos de artistas (17%).

O quadro 6.11 revela-nos ainda outros dados interessantes, sobretudo quando confrontados com a discursividade dos entrevistados. Relativamente ao paradoxo previamente identificado, entre, por um lado, a percepção da importância dos jornalistas/críticos e, por outro, o descrédito do seu papel, verificamos que de facto este perfil de intervenientes no mundo da música não surge entre aqueles que são tidos como mais relevantes. Situação diferente é a dos radialistas, a quem é atribuída maior importância, enquanto atores que contribuem para a divulgação de propostas musicais e que, dessa forma, atuam também como *gatekeepers do gosto* ou o que Paul Hirsch designa como *reguladores institucionais da inovação* (Hirsch, 1990: 128). Afinal, promovem a habituação dos ouvintes a determinadas músicas – aquelas que integram as *playlists* das rádios onde trabalham –, dispondo, por isso, de um apreciável poder de influência sobre a formação de gostos musicais e práticas de consumo de música. Curioso é notar que se, nos seus discursos, os entrevistados referem que as editoras foram os intervenientes no mundo da música que mais poder e relevância perderam, na sequência de todas as transformações introduzidas pela Internet e tecnologias digitais, no entanto, quando lhes é solicitado diretamente que identifiquem aquelas que são atualmente figuras ou entidades de referência na música independente, as editoras e/ou os seus responsáveis surgem nos lugares cimeiros, competindo com os músicos pelo protagonismo no subcampo. Esta aurificação é criada e reforçada pelo discurso mediático, que acentua a importância das editoras, nomeadamente descrevendo-as enquanto coletivos de artistas, que promovem um sentimento de “comunidade” e facilitam práticas colaborativas – dois aspetos essenciais à manutenção de carreiras na música independente no contexto atual.

Quadro 6.10: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “papel desempenhado” - micro ego-networks

Papel desempenhado	Papel desempenhado pelos atores com quem colaboram regularmente														
	Músico	Promotor	Responsável por editora	Jornalista / crítico	Programador	Agente	Membro de associação profissional do setor	Produtor	Radialista	Espaço de fruição musical	Festival	Coletivo de artistas	Atores políticos	Outros	Total
%															
Músico (n=40)	37	14	15	3	3	2	0	2	6,8	12	1	2	0,2	2	100
Promotor (n=5)	28	11	11	6	9	3,5	0	0	11	15	2	0	0	3,5	100
Responsável por editora (n=2)	14	14	7	0	7	0	0	0	11	32	7	4	0	4	100
Jornalista / crítico (n=2)	49	14	30	0	0	0	0	0	2,5	4,5	0	0	0	0	100
Programador (n=2)	25	16	18	9	11	2	0	0	14	5	0	0	0	0	100
Agente (n=2)	15	8	3,5	8	8	12	8	0	27	3,5	3,5	0	0	3,5	100
Membro de associação profissional do setor (n=1)	16	11	16	11	0	5	37	0	0	0	0	0	0	4,5	100
Produtor (n=2)	24,5	0	32	4	11	0	4	0	4	20,5	0	0	0	0	100
Radialista (n=5)	28	8	12	8	10	2	0	0	14	10	2	0	0	6	100

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Quadro 6.11: Proporção de ligações em cada categoria do atributo “papel desempenhado” - macro *ego-networks*

Papel desempenhado	Papel desempenhado pelos atores identificadas como mais relevantes														
	Músico	Promotor	Responsável por editoria	Jornalista / crítico	Programador	Agente	Membro de associação profissional do setor	Produtor	Radialista	Espaço de fruição musical	Festival	Coletivo de artistas	Atores políticos	Outros	Total
%															
Músico (n=40)	20	11	21	5	3	3	0,5	1,4	13	17	2	1,4	0,3	1,4	100
Promotor (n=5)	27	10	10	6	8	4	0	0	15,5	15,5	2	0	0	2	100
Responsável por editoria (n=2)	8	13	21	0	8	0	0	0	0	21	8	17	0	4	100
Jornalista / crítico (n=2)	31	12	31	4	0	0	0	0	4	16	0	0	0	2	100
Programador (n=2)	26	13,5	19	9	12	2	0	0	13,5	5	0	0	0	0	100
Agente (n=2)	14	7	4	7	7	14	7	0	25	7	4	0	0	4	100
Membro de associação profissional do setor (n=1)	23	15	23	15	0	8	8	0	0	0	0	0	0	8	100
Produtor (n=2)	28	8	28	8	16	0	0	0	4	8	0	0	0	0	100
Radialista (n=5)	25	9	15,5	6	6	0	0	0	15,5	6	13	0	0	4	100

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Quisemos também aferir acerca da existência de padrões relacionais distintos consoante os perfis-tipo de carreiras na música que propusemos no ponto 3.7. O quadro 6.12 mostra que, como seria expectável e pelo carácter das funções que desempenham, os *intermediários* e os *músicos mediadores* colaboram regularmente com um número ligeiramente maior de pessoas, o mesmo acontecendo com os *músicos todo-o-terreno*, o que certamente estará também relacionado com a versatilidade das suas estratégias de construção e manutenção de carreiras na música. Paralelamente, em todos os casos verificamos uma tendência para a homofilia no que respeita à cidade. Ou seja, de modo transversal a todos os perfis, ainda que mais notório nos *músicos non-stop*, os atores colaboram regularmente com pessoas ou entidades da mesma cidade em que estão baseados, evidenciando a importância do território nas suas opções relacionais. Já no caso dos papéis desempenhados pelas pessoas com que os nossos entrevistados mais colaboram, verificamos um padrão de heterofilia. Com a exceção dos *músicos autores*, que colaboram sobretudo com outros músicos, os restantes perfis têm um padrão relacional mais variado. As figuras 6.4 e 6.5 permitem-nos uma compreensão mais pormenorizada destes padrões.

Quadro 6.12: Dimensão das micro *ego-networks* e padrões de homofilia/heterofilia relativamente à cidade e ao papel desempenhado pelos entrevistados e pelas pessoas com quem se relacionam

Tipologia de atores	N.º de ligações (média)	Índice EI - Cidade (média)	Índice EI - Papel desempenhado (média)
Músico autor	8	-0,141677	-0,275
Músico <i>non-stop</i>	8	-0,431406	0,423280
Intermediário	14	-0,173414	0,799009
Músico todo-o-terreno	11	-0,285264	0,071344
Músico mediador	11	-0,159969	0,430985

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

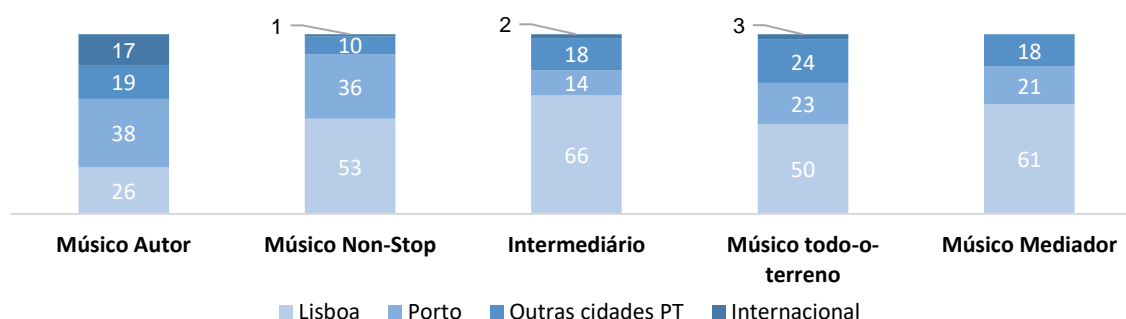


Figura 6.4: Padrão relacional dos perfis-tipo de carreiras na música, segundo a cidade em que estão baseadas as pessoas com quem colaboram regularmente (%)

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Quanto à cidade, verificamos a preponderância de Lisboa em todos os perfis, com exceção dos *músicos autores*. Mas sobre este aspeto ressaltamos que, embora no total dos entrevistados que integram este perfil haja igual número de atores baseados no Porto e em Lisboa, no que respeita às *micro ego-networks* não nos foi possível recolher informação para a totalidade dos entrevistados de Lisboa, o que explica, em parte, a maior importância aqui assumida pela cidade do Porto. Este é também o perfil onde é maior a proporção de colaborações com atores ou entidades internacionais. Sabendo que em todos os perfis, os seus elementos tendem colaborar regularmente essencialmente com atores da mesma cidade em que estão baseados, a figura 6.4 ilustra também o que até aqui já dissemos sobre a concentração em Lisboa de atores que desempenham um papel de intermediação.

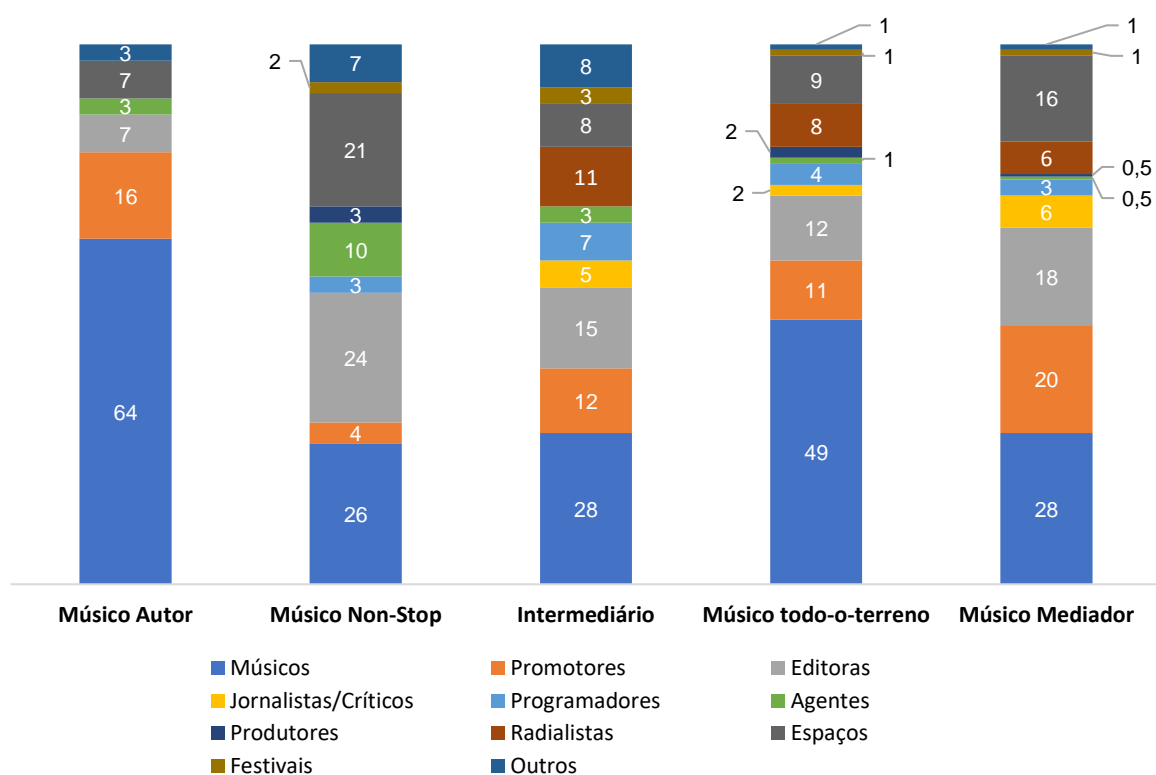


Figura 6.5: Padrão relacional dos perfis-tipo de carreiras na música segundo o papel desempenhado pelas pessoas com quem colaboram regularmente (%)

Fonte: Elaboração própria, com base na aplicação da SNA.

Relativamente aos papéis desempenhados pelas pessoas e entidades com quem os nossos entrevistados colaboram regularmente, a figura 6.5 permite-nos desde logo constatar que os *músicos non-stop*, os *intermediários* e os *músicos mediadores* são aqueles que apresentam um padrão relacional mais variado, colaborando com um mais diversificado conjunto de atores. Por oposição, e como já referimos, os *músicos autores* colaboram maioritariamente com outros músicos, seguido de

promotores, editoras e espaços, isto é, atores que, de diferentes formas, potenciam a divulgação do seu trabalho e a ligação com os públicos, nomeadamente através da criação de oportunidades de apresentação ao vivo (no caso dos promotores e dos espaços de fruição musical) que, como vimos, é hoje uma das mais importantes fontes de rendimento para os músicos. Verificamos, igualmente, que os *músicos autores* e os *músicos non-stop* são os únicos perfis nos quais os entrevistados não relevam a colaboração regular com jornalistas/críticos e radialistas. Pelo contrário, o perfil dos *intermediários* é aquele onde a colaboração com este tipo de atores é mais acentuada. É também interessante realçar um padrão transversal a todos os perfis, ainda que com distribuições diferenciadas, assente na colaboração regular com editoras e promotoras. Apesar de numa dimensão mais reduzida, algo de semelhante acontece no âmbito das colaborações com espaços e programadores.

Em suma, a aplicação da SNA permite-nos chegar a um conjunto de eixos analíticos determinantes que nos ajudam a responder às questões que colocámos no início deste capítulo. Por uma questão de síntese e de modo a evitar repetições, remetemo-los para a sinopse do capítulo (ponto 6.6).

6.5. O discurso mediático

Partindo do pressuposto de que os média desempenham um papel relevante na dimensão simbólica do subcampo em estudo, quer ao nível dos processos de criação de reputações e de definição de narrativas, quer ao nível da construção do gosto e da influência dos padrões de consumo musical, detemo-nos agora no discurso mediático produzido sobre o mesmo.

Nota metodológica 5. Análise documental do discurso mediático

A análise documental dos conteúdos produzidos sobre a música independente incide sobre dois dispositivos mediáticos considerados relevantes no âmbito da produção, mediação e divulgação musical em Portugal e referenciados nas entrevistas exploratórias. Falamos concretamente do *Ípsilon*, suplemento semanal sobre cultura e artes do jornal *Público*, e da publicação periódica *online Bodyspace*, dedicada à crítica, opinião e informação musical nos seus diversos conteúdos (<https://bodyspace.net/>). Para além do reconhecimento conferido pelos atores entrevistados na fase exploratória da investigação, a escolha destas duas fontes não seguiu um objetivo de realização de uma análise comparativa em profundidade das mesmas. Foi antes norteadada pela preocupação de considerar dois dispositivos e dois formatos distintos: a imprensa escrita no seu formato mais tradicional e em suporte físico (ainda que possa também ser consultado *online*) – *Ípsilon* – e o formato exclusivamente *online* – *Bodyspace*. Complementarmente, um outro fator tido em conta foi o facto de os dispositivos mediáticos estarem sedeados em cidades distintas – Lisboa, no caso do *Ípsilon* e Porto, no caso do *Bodyspace* – ainda que ambos contem com colaboradores de outras cidades para além daquela onde estão sedeados.

Nota metodológica 5. Análise documental do discurso mediático (cont.)

O material recolhido e analisado refere-se a conteúdos publicados durante o ano de 2016, ano em que demos início à nossa incursão no terreno, permitindo-nos assim complementar a aproximação ao mesmo por via do contacto direto com os entrevistados com a consideração das narrativas produzidas sobre o subcampo em estudo. Considerámos então todos os artigos (notícias, críticas, reportagens, entrevistas) sobre artistas, promotoras, editoras, produtores, espaços, festivais e outros eventos portugueses ou ocorridos em Portugal e mencionados como independentes, a par dos que foram considerados, no âmbito do processo exploratório levado a cabo durante a investigação, pelos atores do subcampo em estudo então auscultados. Mais concretamente, a seleção dos artigos baseou-se na presença de termos como *independente*, *indie*, *DIY*, *do-it-yourself* e *underground* e na forma de apresentação e definição dos artistas promotoras, editoras, produtores, espaços, festivais e outros eventos nos seus *websites* e redes sociais. A informação recolhida foi sistematizada numa base de dados, cuja grelha de categorização se encontra no Anexo D.

Sendo esta apenas uma das dimensões em análise e tendo em conta, por um lado, a centralidade assumida pelas entrevistas enquanto principal instrumento de recolha de informação (no âmbito das quais, e como já tivemos oportunidade de referir, também incluímos jornalistas e especificamente colaboradores dos dois dispositivos mediáticos) e, por outro, e em consequência, a impossibilidade de assegurar a extensão do período de recolha a todo o período da incursão no terreno, assumimos desde já o carácter não exaustivo desta análise. Não obstante, consideramo-la pertinente e relevante enquanto retrato das narrativas produzidas sobre o subcampo, elas próprias reveladoras de algumas das suas principais propriedades e lógicas de funcionamento.

A recolha de informação culminou num total de 107 artigos publicados no *Ípsilon* e 334 no *Bodyspace*, uma substancial diferença que se explica, em parte, pelo carácter praticamente diário das publicações no último caso. No Anexo D é possível consultar um conjunto de quadros de caracterização do corpo de análise. Neste ponto retemos apenas alguns dos dados que consideramos mais relevantes para a discussão aqui desenvolvida. Desde logo, importa identificar aqueles que são os principais criadores das narrativas em torno da música independente e que se afiguram, simultaneamente, como agentes legitimadores e *gatekeepers do gosto* numa escala proporcional ao seu reconhecimento no meio. No caso do *Ípsilon*, destacam-se três jornalistas que no conjunto são autores de 66% dos artigos considerados para a análise: Mário Lopes, Gonçalo Frota e Vítor Belanciano. O primeiro escreve essencialmente sobre música e mais especificamente sobre propostas que se inserem na esfera do *rock* e suas múltiplas derivações. O segundo é talvez o mais heterogéneo, escrevendo sobre música, mas também sobre teatro, dança e literatura. O último escreve sobretudo sobre música, mas também expressões artísticas e culturais em espaço urbano, em muito contribuindo para a narrativa em torno

da multiculturalidade e das influências africanas presentes em muita da música contemporânea, sobretudo produzida a partir das periferias de Lisboa. No caso do *Bodyspace*, destacam-se dois jornalistas que, em conjunto, são responsáveis por 81% dos artigos em análise: Fernando Gonçalves e Paulo Cecílio. Se no caso dos jornalistas do *Ípsilon* é relativamente simples identificar uma linha em termos das temáticas abordadas pelos autores identificados, o mesmo não acontece no caso dos dois jornalistas que se destacam no âmbito das publicações no *Bodyspace*, uma vez que ambos escrevem sobre as mesmas temáticas e os mesmos tipos de artistas. De realçar que, a par do que acontece na esfera da criação musical, também no que concerne à escrita sobre música as mulheres surgem sub-representadas, sobretudo no caso do *Bodyspace*, no qual de entre a listagem de autores das publicações analisadas, surgem apenas duas mulheres responsáveis pela autoria de 3% das publicações. No *Ípsilon* a presença das mulheres na construção da narrativa mediática é mais notória, mas ainda assim pequena. Do total de autores das publicações analisadas apenas quatro são mulheres, sendo responsáveis por 11% das publicações. O quadro D2, do Anexo D, ilustra esta sub-representação, elencando para cada dispositivo mediático os cinco principais autores de publicações.

Uma vez conhecidos os principais autores do discurso mediático sobre o subcampo da música independente, três perguntas se impõem: sobre o quê e sobre quem escrevem? E o que dizem? Para responder a estas questões é necessário dar conta de algumas diferenças entre os dois dispositivos mediáticos. Assim, a esmagadora maioria (87%) dos artigos analisados provenientes do *Bodyspace* assumem o carácter de notícia/agenda. São, por exemplo, anúncios de concertos ou festivais que se irão realizar ou de álbuns e *singles* editados. A crítica e a entrevista têm uma expressão bastante reduzida, o que atendendo ao material e período em análise faz com que o *Bodyspace* se assumia nesse contexto sobretudo enquanto plataforma de informação musical (quadro D3 do Anexo D). Já o *Ípsilon* apresenta um perfil mais diversificado no que ao tipo de publicações diz respeito. De entre o nosso corpo de análise, a crítica é o principal tipo de publicação (24%) e incide sobretudo em álbuns editados e, com menor expressão, em concertos. Sobre este tipo de publicação é ainda importante referir que, e ao contrário do que acontece com o *Bodyspace*, o *Ípsilon* adota um sistema de classificação dos discos, filmes e livros referenciados, atribuindo-lhes “estrelas” (cinco no máximo), um sistema que é aliás bastante criticado pelos nossos entrevistados, que o veem como não fazendo sentido nos dias de hoje, manifestando antes a sua preferência por uma crítica que, inevitavelmente, será um juízo de valor, mas que não se materializa numa avaliação e classificação concretas e quantificáveis. Para além da crítica, o corpo de análise referente ao *Ípsilon* evidencia ainda a relevância assumida sobretudo por

dois outros tipos de publicação – a notícia/agenda⁸⁹ e a reportagem (por vezes também acompanhada por uma crítica), de dimensão mais extensa.

Se atendermos à cidade onde estão baseados os artistas e bandas referidas e onde ocorrem os eventos mencionados, o nosso corpo de análise corrobora a perceção dos nossos entrevistados sobre a maior atenção mediática em torno de Lisboa. 55% das publicações analisadas provenientes do *Ípsilon* e 45% no caso do *Bodyspace* referem-se a artistas baseados em Lisboa ou a eventos que aí ocorrem, surgindo o Porto em segundo lugar, com 12% das publicações do *Ípsilon* e 20% no caso do *Bodyspace*.

Quadro 6.13: Cidades onde estão baseados os artistas e onde ocorrem os eventos/iniciativas referidos nos dois dispositivos mediáticos

Cidades	<i>Ípsilon</i>		Cidades	<i>Bodyspace</i>	
	N.º Publicações	%		N.º Publicações	%
AML	66	62	AML	162	49
Lisboa	58	55	Lisboa	151	45
Barreiro	2	2	Barreiro	6	2
Cascais	2	2	Oeiras	2	1
Oeiras	2	2	Cascais	1	0,3
Amadora	1	1	Montijo	1	0,3
Loures	1	1	Sintra	1	0,3
AMP	15	14	AMP	79	24
Porto	13	12	Porto	67	20
Maia	1	1	Paredes	6	2
Vila do Conde	1	1	Maia	2	1
Outros	26	24	Espinho	1	0,3
Braga	7	7	Oliveira de Azeméis	1	0,3
Sines	3	3	Santo Tirso	1	0,3
Barcelos	2	2	São João da Madeira	1	0,3
Coimbra	2	2	Outros	93	27
			Braga	19	6
			Barcelos	11	3

Fonte: Elaboração própria, com base no levantamento do discurso mediático.

Nota: No que respeita aos concelhos fora das duas áreas metropolitanas, apenas se apresentam os que registam um maior número de referências.

Fora das duas áreas metropolitanas, as cidades que mais se destacam são Braga e Barcelos. A primeira sobretudo graças à programação do GNRation, espaço de criação, performance e exposição no domínio da música contemporânea e da relação entre arte e tecnologia, e a segunda em virtude das bandas que compõem a “cena” musical barcelense (Soares, 2010) e do festival Milhões de Festa, que acontece desde 2010, promovido pela Lovers & Lollypops, editora e promotora independente

⁸⁹ Com publicação à sexta-feira, é frequente as notícias do *Ípsilon* dizerem respeito a espetáculos que ocorrerão nesse mesmo dia ou no dia seguinte.

sedeada no Porto, mas que tem em Barcelos a cidade-natal do seu fundador. Assim, verificamos que também a construção do discurso mediático sobre a música independente em Portugal reflete e reproduz a estrutura macrocéfala que caracteriza a sociedade portuguesa.

Atendendo ao poder do jornalismo musical na criação de narrativas sobre o campo musical, consideramos pertinente atender àqueles que no nosso corpo de análise surgem como os tópicos ou temáticas mais abordados nos dois dispositivos mediáticos, seja em discurso direto por parte dos músicos e outros intervenientes no mundo da música, entrevistados por estas duas publicações, seja nas palavras de quem sobre eles escreve. Identificamo-los de forma breve e por ordem de importância, atendendo ao número de publicações que os abordam. Deixando de fora as referências mais descritivas sobre o conteúdo de projetos e eventos, no caso do *Ípsilon* destacam-se as seguintes temáticas:

- i) a (im)possibilidade de viver da música, apresentando-se exemplos tanto de músicos que conseguem viver da música, como daqueles que a conjugam com outras ocupações, mais ou menos permanentes, em ambos os casos dando-se conta das estratégias mobilizadas e das dificuldades vivenciadas;
- ii) a importância das comunidades para a consolidação da música independente, no âmbito da qual são repetidamente utilizadas expressões que caracterizam esta dimensão comunal associada à esfera da música independente. São disso exemplo expressões como “partilha”, “cooperação”, “diálogo saudável”, “comunhão”, “união”, “família”, “ligação entre todos”, “ausência de separatismos e hierarquias”, “entreatuda”, “redes”, “causa comum”, “solidariedade”, “coletivo”, “rede de afectos e partilhas *do-it-yourself*”, “sentido comunitário”, “consistência” ou “unidade”. Expressões sobretudo utilizadas para descrever as formas de organização e de trabalho de promotoras, editoras ou coletivos de artistas e que enfatizam as lógicas de colaboração, apresentando-as enquanto elemento característico e distintivo da música independente⁹⁰;

⁹⁰ É disso um exemplo notório a edição do *Ípsilon* de 17 de junho de 2016, que faz capa e tem uma extensa reportagem – *Processo de agitação em curso* – de cinco páginas sobre uma rede de bandas, projetos a solo, coletivos, promotoras e editoras independentes, com “foco em Lisboa”, mas que “se estende a todo o país” e que coloca “uma nova música portuguesa” em “efervescência”. Corroborando o nosso argumento em torno da manutenção da importância do jornalismo musical, sobretudo para o próprio meio, é interessante referir que esta reportagem e, especificamente, o título e foto de capa – *O futuro da música portuguesa passa por aqui* – deu origem a uma longa discussão no Facebook, entre os dias 15 e 17 de junho, ainda antes do artigo ser publicado em formato físico. Nela entrevistaram essencialmente críticos e jornalistas musicais, radialistas e programadores, mas também músicos e um dos autores do artigo. Se o mote foram o título e foto de capa desta edição (ver figura D1, no Anexo D), a discussão extravasou para o que alguém nela referiu ser uma “prática recorrente que traduz uma profunda cultura de exclusão” no que ao jornalismo musical diz respeito: o facto de as propostas e géneros musicais explorados por um conjunto de atores, por norma brancos e atuando na área do *rock* e do *indie*, serem abordadas como tratando-se de “música portuguesa”, enquanto a música produzida por outros atores, por norma negros e movendo-se na esfera do *hip hop*, ser apenas referenciada como sendo “música do bairro” ou da “periferia”, sem que lhe seja atribuída a capacidade de

- iii) a combinação de linguagens e géneros musicais, dando-se exemplos de bandas que apostam no cruzamento de diferentes sonoridades, criando música de “difícil classificação”. São aqui enaltecidos aspetos como a liberdade criativa e a possibilidade de criar dando resposta a estímulos e referências vários;
- iv) o feminismo e as questões da identidade de género, dando-se exemplos de promotoras, espaços de fruição musical, festivais, rádios e projetos musicais que pautam a sua ação, ou parte do seu repertório e formas de apresentação, pela promoção de um mundo da música mais inclusivo e igualitário, contrariando a secundarização e objetificação das mulheres e de outras identidades de género no mundo da música;
- v) o DIY e a independência, sobretudo presentes nas formas de aprendizagem, mas também nas formas de criação e produção, e percecionados como sinónimo de capacidade de ação e controlo de diferentes fases do processo criativo;
- vi) a importância das tecnologias e novas oportunidades comunicacionais, sublinhando os seus efeitos positivos ao nível das possibilidades de criação e divulgação potenciadas.

Os excertos abaixo ilustram a abordagem de algumas destas temáticas.

«No fim de contas todos têm outros projectos e ocupações. “A esmagadora maioria dos músicos em Portugal tem de ter mais do que uma profissão, ou então quatro ou cinco projectos”, diz, enunciando que o baixista Francisco Rebelo dá aulas e faz parte dos Orelha Negra, o mesmo acontecendo com o teclista João Gomes, que também toca com Ana Moura, enquanto o guitarrista Tiago Santos é radialista e o saxofonista João Cabrita colabora com Legendary Tigerman. “Eu e a Tamin também desenvolvemos projectos a solo, enquanto o baterista Rui Alves toca com outros músicos e a secção de metais toca numa orquestra do exército. Temos todos de pagar a renda da casa.”» (Belanciano, 2016)

“(…) há um sentimento de comunidade. Este sentido de união e de partilha tem crescido no circuito da música independente nacional. E isso deve-se em grande parte ao número considerável de promotoras, com uma actividade regular, que têm surgido nos últimos dois anos, criadas por rapazes e raparigas na casa dos 20 (em alguns casos, sub-20) (...) Nada disto seria a mesma coisa se não houvesse uma ligação entre todos. Conhecem-se, vão aos concertos uns dos outros, tocam nas noites uns dos outros, apoiam-se (a maioria são músicos, os que não são têm outro tipo de relação full-time ou part-time com a música). Não há separatismos, não há hierarquias. Esta filosofia *do-it-yourself* de acção,

representar uma mais ampla identidade nacional. Depois de uma longa troca de argumentos o título do artigo na versão *online* acabou por ser alterado para *O futuro da música portuguesa está a passar por aqui*.

diálogo e entreaajuda tem dado músculo ao circuito português de música independente, e uma maior dimensão geográfica.” (Duarte & Lopes, 2016)

No caso do *Bodyspace* assumem relevo as seguintes temáticas:

- i) a combinação de linguagens e géneros musicais, caracterizando-se propostas musicais pela sua tónica na articulação de estilos e géneros musicais variados e acentuando o interesse pelo experienciar de várias formas de expressão;
- ii) a importância das comunidades no âmbito da música independente, uma vez mais sublinhando a dimensão coletiva, a amizade e os interesses comuns que caracterizam atualmente a esfera da música independente;
- iii) as interseções entre DIY, independência e a ligação a grandes editoras, através de exemplos de bandas que conciliam um modo de fazer independente, preservando a sua liberdade criativa e capacidade de experimentação, com a ambição de chegar a públicos mais vastos e, por vezes, para isso, relacionando-se com editoras de maior dimensão;
- iv) a importância do espaço urbano para a criação e produção musical, elencando-se espaços que compõem a cartografia de algumas cidades, como o Centro Comercial STOP, no Porto, o edifício da Interpress, em Lisboa, ou a aposta da OUT.RA e do OUT.FEST em dar a conhecer a cidade do Barreiro através do carácter itinerante dos eventos que promovem;
- v) a relevância das relações informais e da socialização entre os diferentes atores do mundo da música;
- vi) a impossibilidade de viver da música, dando conta das dificuldades sentidas num país de pequena dimensão como Portugal e, ao mesmo tempo, da vontade de ter na música um espaço de liberdade e não de obrigação.

Os excertos apresentados de seguida dão conta da abordagem de algumas destas temáticas.

“O inesperado é, claro está, o *jazz* que lhes dá corpo às canções, música de sentido improvisacional onde tudo o que poderá acontecer não se encontra visível até nos bater de frente; por outras palavras, aguardamos sempre pelo choque, mas não sabemos o quão violento será, ou em quantos pedaços nos partiremos.»; «Isto é e não é *jazz*, mas acima de tudo é uma facada amargurada nos corações das trevas. É *black metal*. Insanidade expulsa não por guitarras prenes de *reverb*, mas por um piano (não que as guitarras não existam - e têm mais em comum com *black metal* do que com o *pós-rock* ao qual poderão ser associadas).” (Cecílio, 2016a)

“É que as canções melancólicas dos Moki, projecto lisboeta a dois, não raras vezes nos arrancam um sorriso - não só por serem boas, mas por recuperarem uma certa ideia de *indie* que julgávamos há muito perdida. Um *indie* que não tem medo de soar à rádio nem de fazer melodias catitas sem serem xaroposas. Um *indie* com ambição suficiente para ser grande - e que mal há nisso?” (Cecílio, 2016b).

Ora, quando confrontamos o discurso dos entrevistados sobre o funcionamento do subcampo com as temáticas que sobressaem no discurso dos média apercebemo-nos, pois, de algumas sobreposições. É esse o caso das narrativas em torno das práticas de colaboração e da entreatura que segundo ambos os discursos atualmente caracterizam o subcampo da música independente, ancorado em densas redes relacionais e no sentimento de pertença a uma comunidade. O mesmo acontece com a temática da combinação de géneros musicais ou com as lógicas e modos de ação assentes no DIY e em diferentes formas de operacionalização da independência. Pese embora as alterações vivenciadas no mundo da música, que questionam o tradicional equilíbrio de poderes entre os seus diferentes intervenientes, as sobreposições discursivas com que aqui nos deparamos levam-nos a considerar o papel do jornalismo e da crítica musical na consolidação (e por vezes até mesmo na criação) de determinadas leituras do subcampo da música independente, que acabam por ter eco nas análises do mesmo feitas por alguns dos seus protagonistas.

Tal como referimos no ponto anterior, quisemos também aferir se os atores reconhecidos pelos nossos entrevistados como os mais relevantes e que ocupam posições centrais na rede em que se configura o subcampo da música independente são também os mais referidos nos dois dispositivos mediáticos que aqui estamos a considerar. Os quadros 6.14 e 6.15 listam os atores mais referidos em cada um dos dispositivos.

Para além de ser visível uma maior abrangência em termos dos atores que são tema de publicação no caso do *Bodyspace*, quando confrontados com os quadros 6.2 a 6.4, que dão conta dos atores que ocupam posições centrais na rede que ganha e dá forma ao subcampo em estudo e que lista aqueles que são identificados pelos entrevistados como sendo os mais relevantes, salvo raras exceções, estes dois últimos quadros permitem-nos afirmar que, não se limitando a eles, as narrativas mediáticas construídas a respeito da música independente incidem sobre aqueles que assumem posições centrais no meio, estando bem conectados com os demais, e que são também reconhecidos como os mais importantes.

Quadro 6.14: Atores mais referidos no *Ípsilon*

Nome	Número de referências
Norberto Lobo	4
Capitão Fausto [Francisco Ferreira], Gabriel Ferrandini, Medeiros/Lucas, Príncipe Discos	3
Bruno Pernadas, Dead Combo, Galeria Zé dos Bois [Sérgio Hydalgo], João Paulo Feliciano, Linda Martini [Cláudia Guerreiro], Samuel Úria, Sean Riley & The Slowriders	2
Amplificasom [André Mendes], Cafetra Records [Júlia Reis, Pedro Saraiva], Duquesa [Nuno Rodrigues], Favela Discos [João Sarnadas, Nuno Oliveira e Tito Silva], Filipe Sambado, Gentle Records [João Sarnadas, Nuno Oliveira e Tito Silva], Jibóia [Óscar Silva], João Brandão, Macho Alfa [Nuno Rodrigues e Rafael Martins], Maternidade [Filipe Sambado e Ro (Vaiapraia)], Milhões de Festa [Joaquim Durães], Noiserv [David Santos], O Cão da Garagem [Carlos de Jesus e Carolina Brandão], Osso Vaidoso [Alexandre Soares], Out.FEST [Rui Pedro Dâmaso], PAUS [Joaquim Albergaria e Makotó Yagyú], Pointlist, Rama em Flor [Ro (Vaiapraia)], Sallim [Francisca Salema], Sensible Soccers [André Simão], The Legendary Tigerman [Paulo Furtado], Vaiapraia e as Rainhas do Baile [Lucía Vives, Ro (Vaiapraia)], White Haus [João Vieira], Why Portugal, You Can't Win, Charlie Brown [Afonso Cabral, David Santos e Salvador Menezes], Xita Records [Lucía Vives]	1

Fonte: Elaboração própria, com base no levantamento do discurso mediático.

Nota: No caso de coletivos e entidades, optámos por colocar entre parêntesis os nomes dos entrevistados que os integram, de modo a facilitar uma leitura articulada com a figura 6.3, que representa o posicionamento dos entrevistados no subcampo da música independente. Em alguns casos, estes entrevistados foram também referidos a título individual, o que explica o facto de o seu nome aparecer mais do que uma vez no quadro.

Quadro 6.15: Atores mais referidos no *Bodyspace*

Nome	Número de referências
Festival Paredes de Coura	7
Amplifest [André Mendes], Medeiros/Lucas	6
Daily Misconceptions, Favela Discos [João Sarnadas, Nuno Oliveira e Tito Silva], Indie Music Fest, Mexefest, Out.FEST [Rui Pedro Dâmaso], Sensible Soccers [André Simão]	5
Cave Story, Festival Bons Sons, Festival Rodellus, Festival Tremor [Joaquim Durães], Filho da Mãe, Linda Martini [Cláudia Guerreiro], Magafest [Inês Magalhães], Milhões de Festa [Joaquim Durães]	4
Bloom, Capitão Fausto [Francisco Ferreira], Festival Primavera Sound, Festival Rock Nordeste, Festival Sonicblast, Festival Vibe, Gabirel Ferrandini, Galgo, GNRation, Gobi Bear, Jibóia [Óscar Silva], Noite Xita [Lucía Vives], Sabotage, Sallim [Francisca Salema]	3
Acid Acid [Tiago Castro], Alek Rein, C de Croché, Casa Independente, Cellos Rock, Conjunto Corona, Festival Aleste, Festival do Silêncio, Festival Rescaldo, Festival Reverence Valada, Filipe Sambado, First Breath After Coma, Ghost Hunt, Goldens Slumbers, Jameson Urban Routes, Joana Barra Vaz, Live Low, Maus Hábitos [Luís Salgado], Memória de Peixe, Minta & The Brook Trout [Francisca Cortesão e Bruno Pernadas], Norberto Lobo, Old Yellow Jack, Orelha Negra, Papaya [Óscar Silva], peixe:avião, Ponte Party People, Quelle Dead Gazelle, Ricardo Martins, Rock in Rio, Smartini, Sunflowers [Carlos de Jesus e Carolina Brandão], The Miami Flu, The Parkinsons, TRC ZigurFest, Tulsa, You Can't Win, Charlie Brown [Afonso Cabral, David Santos e Salvador Menezes]	2

Fonte: Elaboração própria, com base no levantamento do discurso mediático.

Nota: No caso de coletivos e entidades, optámos por colocar entre parêntesis os nomes dos entrevistados que os integram, de modo a facilitar uma leitura articulada com a figura 6.3, que representa o posicionamento dos entrevistados no subcampo da música independente. Em alguns casos, estes entrevistados foram também referidos a título individual, o que explica o facto de o seu nome aparecer mais do que uma vez no quadro.

A pergunta sobre se os jornalistas musicais escrevem sobre os atores que são (e são reconhecidos como) os mais centrais e importantes por estes serem os mais relevantes ou, numa ordem inversa, se eles se tornam mais relevantes e são reconhecidos como tal porque a atenção mediática recai sobre eles talvez não nos conduza a conclusões muito claras, definidas e consistentes. Porém, a reflexão que enceta leva-nos a sugerir que, apesar das transformações a que assistimos atualmente, quer no mundo da música, quer na sociedade em geral e, especificamente, nas formas como comunicamos e como nos apropriamos de bens culturais, não parece correto afirmar que o jornalismo musical perdeu a sua razão de ser, sendo nos dias de hoje desprovido de qualquer função ou sentido. Pelo contrário, levamos a equacionar a manutenção do seu papel enquanto criador de reputações e de narrativas sobre o campo musical e agente de legitimação da música e dos (e, eventualmente, sobretudo para os) seus protagonistas. Fá-lo certamente com outros formatos, através de outros suportes e, eventualmente, de formas mais subtis, ancoradas nos discursos em torno das múltiplas democratizações e alterações dos equilíbrios de poder permitidas pela Internet e pelas tecnologias digitais.

***Made in Manchester!* A dimensão relacional das carreiras musicais na atual cena independente**

Terminamos este capítulo com uma breve reflexão sobre a dimensão relacional na qual se alicerça atualmente a cena musical independente da cidade de Manchester, partindo das representações e vivências dos nossos interlocutores na cidade inglesa.

No que diz respeito à ligação à música, à semelhança dos entrevistados portugueses, esta começou a construir-se desde cedo, inicialmente sob influência da família e, mais tarde dos amigos. Todavia, os três atores que entrevistámos têm experiências distintas. No caso do entrevistado mais velho, que conta já com mais de 40 anos de atividade na música, a sua paixão pela música é justificada pelo próprio como advindo do facto de ter crescido sem grandes luxos. Sendo a música algo de difícil acesso, tornou-se extremamente valorizada e, apesar das dificuldades, este entrevistado diz sempre ter sido um grande consumidor de música. Na década de 1970 assumiu um papel ativo, enquanto vocalista (nunca aprendeu a tocar qualquer instrumento) e desde então sempre teve bandas, com músicos não profissionais que aprenderam a tocar entre pares. É uma das pessoas que esteve presente no primeiro concerto dos Sex Pistols em Manchester e para quem essa experiência foi marcante. No caso dos outros dois entrevistados, ambos dão conta de experiências de ligação à música ainda em crianças. A um deles foi o pai quem lhe ofereceu uma guitarra acústica aos oito anos, altura em que aprendeu os primeiros acordes, ainda que só no final da adolescência tenha voltado a tocar. O outro mantém uma relação constante com a música desde os cinco, seis anos de idade, quando começou a ter aulas de piano. No seu caso, tanto o pai, como a mãe foram atores-chave na construção da sua ligação à música. Apesar de não terem perseguido uma carreira na música, a mãe tocava vários instrumentos e o pai tocava piano. À semelhança dos entrevistados portugueses, foi na adolescência que a construção do gosto musical se intensificou. A partir dos 11 anos começou a ouvir e a interessar-se por *punk*, por influência de duas fontes: as bandas sonoras de jogos para a *Playstation* e a partilha de CDs

Made in Manchester! A dimensão relacional das carreiras musicais na atual cena independente (cont.)

com amigos da escola. Foi também nesse contexto que formou as primeiras bandas, participando nos concursos de bandas na escola. Aos 15, 16 anos, extravasando o contexto da escola, começou a dar concertos noutros palcos, envolvendo-se na cena DIY, à qual permanece ligado até hoje.

Relativamente ao atual panorama musical de Manchester, os entrevistados não deixam de o comparar com o de outras cidades do Reino Unido, como Glasgow, ou cidades geograficamente mais próximas como Liverpool, Sheffield ou Leeds. De realçar o facto de que em nenhum momento nos seus discursos é feita qualquer comparação com Londres, a capital e cidade que ocupa um lugar central na indústria musical britânica. Em todos estes exercícios comparativos, Manchester é sempre tida em situação de desvantagem. Quando comparada com Glasgow, a cena de Manchester é tida como menos progressiva e inclusiva. Relativamente a Liverpool, e ainda que ambas as cidades partilhem semelhante importância da música no âmbito das imagens e narrativas nostálgicas que lhes são associadas (relembremos que Manchester é associada à cena *pós-punk* e a bandas como Joy Division, The Smiths ou The Stone Roses e que Liverpool é conhecida como sendo a cidade dos The Beatles), esta última é tida como oferecendo atualmente um panorama musical mais eclético e com maior predisposição para a mescla de géneros e estilos musicais. Quanto a Sheffield e a Leeds são-lhes reconhecidas cenas *underground* mais orgânicas e DIY, o que também é potenciado pelas suas dimensões mais reduzidas. Na ótica dos entrevistados, a atual cena musical de Manchester é mais fragmentada do que qualquer uma das anteriormente referidas, quer na esfera da criação, quer na do consumo, o que dificulta tanto as práticas colaborativas, como o hibridismo musical. Esta perceção é reforçada quando consideramos a avaliação que fazem acerca do funcionamento do subcampo da música independente da cidade britânica. Os nossos entrevistados reconhecem, desde logo, a existência de diferentes “micro-cenas” que, na sua perspetiva, têm propriedades distintas e, como tal, seguem lógicas de funcionamento também elas distintas. Assim, na esfera mais *underground* e DIY e na senda da abordagem de Becker, são realçadas as relações de colaboração e de entajuda entre os vários intervenientes, assentes na partilha de valores e de atitudes perante a música que se distanciam de objetivos de carácter comercial. Porém, à semelhança do caso português, os nossos entrevistados de Manchester consideram que estas diferentes micro-cenas são compostas por vários grupos, também eles fechados sobre si mesmos (funcionando enquanto redes onde predomina a homofilia). Ou seja, as relações e colaborações são, essencialmente, estabelecidas no interior de cada um dos grupos, havendo pouco espaço para cruzamentos e para a cooperação entre grupos diferentes. Tal lógica de funcionamento é explicada pela opção de os indivíduos evitarem “sair da sua zona de conforto”. Quanto àqueles que são atualmente os atores determinantes, com mais poder e influência no subcampo ou mundo da música independente de Manchester, os nossos entrevistados destacam, igualmente, aqueles que desempenham papéis de intermediação, mais concretamente programadores e promotores, na medida em que é a eles que cabe a decisão sobre quem tem possibilidade de tocar numa determinada sala de concertos ou num determinado evento.

6.6. Sinopse

Neste capítulo em que, cruzando as propostas de Becker, Bourdieu e Crossley, analisámos as propriedades e lógicas de funcionamento do subcampo da música independente e em que discutimos a importância da inserção e do posicionamento dos protagonistas da nossa investigação em redes sociais relacionais enquanto estratégia de construção e gestão de carreiras musicais DIY, atendendo nomeadamente aos papéis de mediação e ao contributo das narrativas mediáticas para os processos de criação de reputações *no* e *do* subcampo, salientamos as seguintes ideias:

- Indo ao encontro da abordagem de Becker, quanto às formas de relacionamento que prevalecem no subcampo em estudo, os protagonistas da nossa investigação realçam sobretudo as lógicas de colaboração, entreajuda e interdependência. Convocam para os seus discursos a noção de *redes* e *comunidades*, atribuindo-lhes um carácter essencial para a construção e manutenção de carreiras na música independente e perspetivando-as enquanto elemento definidor do independente, uma marca de diferenciação das suas formas de trabalho, que passam pela conjugação de um *modus operandi* DIY com um *modus operandi* DIT.
- Esta lógica de colaboração e a maior proximidade entre os diferentes intervenientes no meio musical são elas próprias estratégias de sobrevivência e de alargamento das suas fontes de rendimento. Ou seja, se o pragmatismo tende a sobrepor-se ou a intersestar-se com a busca pelo *ethos* de independência, parece podermos dizer que o mesmo pragmatismo atua também como promotor de práticas colaborativas.
- Os nossos entrevistados consideram o trabalho em rede como uma estratégia de crescimento e de enriquecimento dos projetos musicais e de criação de oportunidades, tendo a noção clara da necessidade de construir relações com outros intervenientes no meio musical desde a fase inicial das suas trajetórias, nomeadamente com atores que atuam como *gatekeepers*, tais como programadores, promotores ou jornalistas.
- A inserção em redes pode ser também fonte de reforço positivo, permitindo obter a validação pelos pares, a admiração, a confiança e a motivação tão importantes na prossecução de uma carreira na música, sobretudo em momentos de maior dificuldade. Ao mesmo tempo, revela-se um elemento facilitador da internacionalização, sendo também crucial para a criação de um circuito de concertos.
- Porém, um conjunto de entrevistados reconhece a existência de competição (ou, pelo menos, falta de ligação entre os diferentes intervenientes) no subcampo e o seu funcionamento como se de uma empresa ou indústria se tratasse, ou seja, assente em princípios de concorrência e tendo em vista a obtenção de lucro.

- No caso de Manchester, pese embora os nossos entrevistados refiram as relações de colaboração e entreajuda, enfatizam que a atual cena musical é fragmentada, composta por diversas micro-cenas que tendem a funcionar de forma relativamente fechada sobre si mesmas, havendo pouco espaço para cruzamentos e para a cooperação entre grupos diferentes.
- Na mesma linha, no caso português em análise as redes que compõem o subcampo são associadas a uma certa “promiscuidade”. Há entre estes atores sociais a nítida percepção de que este é um meio que funciona amplamente em virtude de “conhecimentos” e “relações pessoais”, de “simpatias” e de “trocas de favores”, o que contribui para que as fronteiras entre relações pessoais e relações profissionais sejam muito ténues.
- À luz de Bourdieu, e não obstante as práticas de colaboração e a valorização do funcionamento em rede, reconhece-se que o subcampo da música independente é também um espaço social conflitual, marcado por lógicas hierárquicas de poder e de luta, onde o capital social e o capital simbólico são preponderantes.
- No âmbito da existência de posicionamentos desiguais na estruturação do subcampo, 55% dos entrevistados identifica um conjunto de diferenças em termos de oportunidades e de recursos, que coloca os atores baseados em Lisboa numa posição favorável. De acordo com o retrato traçado pelos entrevistados, na capital estão concentrados vários agentes e instâncias, sobretudo da esfera da promoção e da comunicação.
- Esta diferença reflete-se no modo de estar na música, na forma de envolvimento em cada projeto e nas expectativas de sucesso e sustentabilidade de uma carreira na música. Se para aqueles cujo centro de atividade artística é Lisboa emerge a expectativa de mais facilmente transformar uma carreira na música numa opção viável em termos profissionais e económicos, para aqueles que criam a partir de outras cidades, essa expectativa é menos nítida e consistente.
- A ênfase dada ao contacto pessoal e a informalidade que caracteriza as relações entre os intervenientes do mundo da música faz com que o território, a cidade a partir da qual está alicerçada a carreira destes agentes criativos, seja hoje uma variável extremamente importante.
- No espectro do subcampo da música independente, é aos papéis de programador e promotor que atualmente se atribui maior relevância, poder e influência, tanto no caso português em análise, como no caso da cidade de Manchester. É neles que residem as opções concretas de apresentação ao vivo dos projetos, o que no contexto atual se torna essencial na ligação entre artistas e públicos e enquanto fonte de rendimento.

- Atendendo precisamente à relevância assumida pela música ao vivo, como contraponto à quebra nas vendas de discos, em segundo lugar surgem os agentes, na medida em que detêm o poder de dar visibilidade e rentabilidade aos diferentes projetos sendo, ao mesmo tempo, importantes na criação de oportunidades de trabalho para outros intervenientes no mundo da música, como técnicos de som e *roadies*, entre outros.
- Relativamente à crítica e ao jornalismo musical, podemos dizer estar perante um paradoxo, que oscila entre a crença na sua importância e a desvalorização ou descrédito do seu papel.
- A primeira baseia-se no reconhecimento da relevância da crítica, do jornalismo musical e também da atuação dos radialistas enquanto agentes divulgadores, que desempenham, acima de tudo, um papel de mediação, funcionando como filtros de seleção, hoje especialmente importantes e necessários face à imensa quantidade de música (e informação sobre ela) disponível e facilmente acessível. Estamos perante a atribuição a estes atores de um papel de *gatekeeper do gosto*, reconhecendo ao mesmo tempo a sua participação ativa na definição e legitimação da história da música e na criação de *hypes* ou tendências. Aqui cabe também o reconhecimento da influência do jornalismo musical e da atividade de divulgação dos radialistas dentro do próprio campo, ou seja, junto dos outros críticos, músicos, promotores, agentes, *managers*, programadores.
- Já a desvalorização ou descrédito do papel da crítica e do jornalismo musical assenta em argumentos que questionam a autoridade e a importância da crítica e do jornalismo musical nos dias de hoje, sobretudo na sequência da digitalização da música e da maior acessibilidade à mesma.
- Mas o principal elemento em que se alicerçam esta desvalorização e este descrédito reside nas hierarquias implícitas e na “promiscuidade” que são também atribuídas ao funcionamento do jornalismo e da crítica musical e à atuação das rádios. Há a perceção de que a atenção mediática recai sobre os artistas que são amigos ou que detêm alguma proximidade em relação aos jornalistas e/ou radialistas, bem como sobre aqueles que residem em Lisboa, cidade onde se concentra a maior parte das sedes dos principais meios de comunicação, quer em termos da imprensa escrita, quer em termos da rádio e televisão.
- O recurso à SNA permitiu-nos uma leitura mais objetiva(da) da importância das redes (suas propriedades, posição nelas ocupada, padrões relacionais) e, portanto, do capital social enquanto estratégia de construção e manutenção de uma carreira na música, reforçando a constatação de que estas carreiras musicais *do-it-yourself* são também *do-it-together* e de que, por isso, uma abordagem relacional da música é um requisito fundamental para a sua análise.

A sua aplicação permitiu-nos chegar a um conjunto de eixos analíticos determinantes que nos ajudam a responder às questões que colocámos no início deste capítulo:

- i) quando analisamos a rede de relações dos nossos entrevistados, concluímos estar perante uma rede densa, coesa, bem interligada, onde estão criadas as condições para a existência de práticas colaborativas entre os atores. Ao mesmo tempo, estes dados parecem em tudo corroborar a percepção transversal a todos os entrevistados de que o subcampo da música independente em Portugal é “um meio onde toda a gente se conhece”;
- ii) indo ao encontro dos discursos dos protagonistas da nossa investigação sobre os papéis mais importantes na atual configuração do subcampo da música independente, os dados da SNA comprovam que os atores que ocupam lugares centrais na rede em que ele se consubstancia são aqueles que desempenham o papel de programadores e promotores. A influência e relevância destes atores reflete-se não apenas no seu número de ligações, mas também na proximidade face aos restantes atores da rede e no facto de estabelecerem ligações entre atores que de outro modo não estariam ligados. Estão, por isso, numa situação privilegiada no acesso e controlo de informação e de recursos que circulam no subcampo da música independente. Ao mesmo tempo, estes dados comprovam a sub-representação feminina, particularmente no que à ocupação de posições centrais diz respeito;
- iii) sobre a questão da influência da posição ocupada na rede na capacidade destes atores se profissionalizarem na música, verificamos que os atores centrais são aqueles que desempenham papéis de intermediação, ou seja, são responsáveis por editoras, agentes, programadores de salas de concertos, jornalistas, radialistas. É para estes atores, que não estão diretamente envolvidos no processo de criação musical, mas que ligam músicos e públicos, que a profissionalização na música parece estar facilitada. Mas o que nos parece é que tal advém sobretudo da natureza do papel que desempenham e não tanto da posição que ocupam na rede. A posição central que ocupam parece antes advinda do papel de intermediários que desempenham;
- iv) de uma forma geral, os entrevistados relacionam-se com os atores que identificam como sendo os mais importantes e como tendo mais influência (programadores e promotores), sugerindo que detêm um considerável conhecimento sobre as lógicas de funcionamento do subcampo e que este influencia a forma como nele se movem e as relações que nele estabelecem;
- v) corroborando a narrativa de que a cena musical lisboeta funciona como uma “ilha” ou como um circuito mais ou menos fechado, verificámos também que no caso dos entrevistados baseados em Lisboa há um padrão de homofilia, quer em termos das

pessoas ou entidades com as quais mais colaboram, quer relativamente aos atores que identificam como sendo os mais relevantes no atual panorama musical. Em ambos os casos há uma prevalência de pessoas ou entidades baseadas em Lisboa;

- vi) os nossos entrevistados tendem a relacionar-se e a reconhecer como relevantes sobretudo atores que desempenham papéis diferentes dos seus. No primeiro caso, ou seja, no que se refere às colaborações estabelecidas, podemos concluir que o seu padrão relacional obedece sobretudo a uma lógica de complementaridade e interdependência. No segundo caso parece estarmos perante uma lógica de hetero-referenciação. A nomeação nunca incide nos próprios, ou nos semelhantes, mas sempre num outro. Numa lógica bourdieusiana, é um “outro”, que pertence ao grupo dos dominantes, detendo mais poder e influência, aquele que é identificado como mais preponderante, o que parece camuflar a disputa dos próprios pela “paradas em jogo”;
- vii) existem diferenças nos padrões relacionais consoante a forma de estar na música e as estratégias adotadas. Seja porque desempenham papéis de intermediação, seja porque a sua forma de estar na música implica uma multiplicidade e um desdobramento de papéis, em todos os perfis, com exceção dos *músicos autores*, verificamos que os atores colaboram regularmente com um conjunto mais diversificado de atores, reforçando a lógica da complementaridade e a importância do *do-it-together*.
- Partindo do pressuposto de que os média desempenham um papel relevante na dimensão simbólica do subcampo em estudo, quer ao nível dos processos de criação de reputações, quer ao nível da construção de narrativas a seu respeito, e assim na participação ativa na definição e legitimação da história da música, analisámos o discurso mediático produzido sobre o mesmo, ao longo do ano de 2016 e tendo em consideração o suplemento cultural *Ípsilon* e o blogue *Bodyspace*. Podemos aqui realçar alguns dos pontos mais relevantes desta análise:
 - i) em ambos os casos foi possível identificar aqueles que são os principais criadores das narrativas em torno da música independente e que se afiguram, simultaneamente, como agentes legitimadores e *gatekeepers do gosto* numa escala proporcional ao seu reconhecimento no meio - Mário Lopes, Gonçalo Frota e Vítor Belanciano, autores de 66% dos artigos considerados para a análise no caso do *Ípsilon*; Fernando Gonçalves e Paulo Cecílio, autores de 81% dos artigos considerados para a análise no caso do *Bodyspace*;
 - ii) a par do que acontece na esfera da criação musical, também no que concerne à escrita sobre música as mulheres surgem sub-representadas, sobretudo no caso do *Bodyspace*;
 - iii) no *Bodyspace*, a crítica e a entrevista têm uma expressão bastante reduzida, o que atendendo ao material e período em análise faz com que este dispositivo mediático se assuma sobretudo enquanto plataforma de informação musical. No caso do *Ípsilon*, a

crítica surge como o principal tipo de publicação, evidenciando o posicionamento deste dispositivo mediático em termos da criação de reputações *no* e *sobre* o subcampo em estudo;

- iv) se atendermos à cidade onde estão baseados os artistas e bandas referidas e onde ocorrem os eventos mencionados, o nosso corpo de análise corrobora a percepção dos nossos entrevistados sobre a maior atenção mediática em torno de Lisboa. Ou seja, também a construção do discurso mediático sobre a música independente em Portugal reflete e reproduz a estrutura macrocéfala que caracteriza a sociedade portuguesa;
- v) as sobreposições entre o discurso dos nossos entrevistados e o discurso mediático analisado levam-nos a considerar o papel do jornalismo e da crítica musical na consolidação (e por vezes até mesmo na criação) de determinadas leituras do subcampo da música independente, que acabam por ter eco nas análises do mesmo feitas por alguns dos seus protagonistas;
- vi) não se limitando a eles, as narrativas mediáticas construídas a respeito da música independente incidem sobre aqueles que assumem posições centrais no meio, estando bem conectados com os demais, e que são também reconhecidos como os mais importantes;
- vii) pese embora as transformações a que assistimos atualmente, quer no mundo da música, quer na sociedade em geral e, especificamente, nas formas como comunicamos e como nos apropriamos de bens culturais, não parece correto afirmar que o jornalismo musical perdeu a sua razão de ser, sendo nos dias de hoje desprovido de qualquer função ou sentido. Pelo contrário, parece-nos relevante o seu papel enquanto criador de reputações e de narrativas sobre o campo musical e agente de legitimação da música e dos seus protagonistas, ainda que com outros formatos, através de outros suportes e, eventualmente, de formas mais subtis.

Capítulo 7. *This must be the place*⁹¹. O enraizamento territorial das carreiras DIY

“Mas o que torna a música especial - o que a torna especial para a identidade - é que ela define um espaço sem limites (um jogo sem fronteiras). A música é assim a forma cultural mais capaz tanto de atravessar fronteiras - os sons transportam-nos através de cercas e muros e oceanos, através de classes, raças e nações - como de definir lugares; em clubes, cenas e *raves*, ouvindo através de auscultadores, da rádio e na sala de concertos, estamos apenas onde a música nos leva.” (Frith, 1996: 125)

7.1. Introdução

A ligação entre as cidades e a música pode ser pensada a partir de diferentes pontos de vista. Podemos, desde logo, como Adhitya (2017), atender aos sons e aos ritmos que todos aqueles que habitam, visitam e circulam pelas cidades produzem diariamente. A autora explora a articulação entre as cidades e os seus sons, defendendo que devemos ouvir os ritmos urbanos para projetar cidades mais habitáveis e sustentáveis. Partindo de estudos de caso de projetos urbanos desenvolvidos em Paris, Perth, Veneza e Londres, Adhitya dá conta de como o som e a música podem ser usados para representar, compor, atuar e interagir com a cidade, demonstrando o poder da música, e da prática de ouvir, no planeamento de cidades mais acessíveis, inclusivas, envolventes e agradáveis. Este modo de leitura da relação entre música e cidades, expresso no conceito de cidades musicais trabalhado por Adhitya, vai afinal ao encontro da teoria da *rhythmanalysis* proposta por Lefebvre (2004), que assenta no exercício de compreensão das cidades através dos seus múltiplos e diversos ritmos, desde os que ocorrem naturalmente aos que remetem para a organização da vida urbana.

A verdade é que música e espaço (e aqui, mais concretamente, o espaço urbano) estão interligados e devem ser compreendidos numa relação de influência mútua. Como vimos anteriormente, apesar dos argumentos pós-modernos em torno da perda de importância do espaço, na sequência do processo de globalização e dos avanços nas tecnologias de informação, este continua a deter um importante papel na vida das pessoas e nas atividades que estas desenvolvem. Aliás, num contexto como o atual, fortemente marcado por tendências homogeneizadoras, a busca pela diferenciação e pela *autenticidade* faz-se partindo precisamente das características específicas dos territórios. Num processo que alguns designam como *spatial turn* (Stahl, 2004) nas últimas décadas,

⁹¹ Título de uma música dos Talking Heads, banda nova-iorquina que se situa entre o *pós-punk* e o *new wave*. A música integra o álbum *Speaking in Tongues*, editado em 1983 pela editora americana Sire Records, que pertence ao grupo Warner Music e é distribuída pela Warner Records.

muitos teóricos sociais evidenciaram que a globalização parece ter renovado a ênfase no local, encorajando novas buscas pela identidade local, o surgimento de novas expressões de ligação ao local e, portanto, uma re-imaginação do local, nomeadamente partindo da produção cultural territorialmente ancorada. E a música não é alheia a esta importância e a esta conexão com o local. Afinal ela é sempre produzida e consumida num dado contexto geográfico, socioeconómico, histórico e político, que influencia as condições da sua criação e da sua apropriação. Os estilos ou géneros musicais e as letras são, por isso, suscetíveis de refletir as posições dos escritores e compositores nesse mesmo contexto (Connell & Gibson, 2003), posições essas que influenciam também as suas trajetórias na música. É, pois, desta linha de análise das relações entre música e cidades que nos ocupamos neste capítulo, por um lado, procurando compreender, no caso dos atores sociais aqui em análise, de que forma o facto de viverem e trabalharem em contexto urbano, e com especial incidência em Lisboa e no Porto, influencia as suas práticas musicais e a gestão das suas carreiras na música e, por outro, identificando e mapeando os espaços nos quais estas se consubstanciam na contemporaneidade. Este exercício irá ancorar-se em contributos das teorias dos meios e dos *clusters* criativos, que ajudam a compreender os diversos fatores e dinâmicas, sobretudo de origem endógena, que propiciam o desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e criativas nas cidades. Mas só ficará completo com a mobilização da teoria que explora a estrutura e o funcionamento de cenas musicais que, por sua vez, fornece importantes ligações entre as ideias em torno dos efeitos de meio e da aglomeração e as formas como as práticas musicais ocorrem em locais específicos.

7.2. A vivência do espaço urbano e a construção de carreiras na música

Podemos dizer que a *popular music* e as cidades sempre estiveram profundamente ligadas. O surgimento de formas comerciais da dita *popular music* durante o século XIX tem como enquadramento os processos de industrialização e urbanização. Ao mesmo tempo, as cidades sempre foram lugares fulcrais para a produção, promoção e divulgação de música e para o consumo e entretenimento com ela relacionados (Cohen, 2016). Na verdade, o mais correto é afirmar que ao longo da história as cidades sempre foram importantes polos de criatividade, inovação e efervescência artística e cultural (Hall, 2000). Vários fatores convergem para a explicação desta centralidade das cidades: i) as cidades são centros de dinamização económica, concentrando em si as atividades indispensáveis ao desenvolvimento de produções mais complexas, que requerem mais recursos, mais profissionais e conhecimentos e meios técnicos e tecnológicos; ii) é também nas cidades que se concentram os grupos sociais educacional e culturalmente mais qualificados, assim como as faixas etárias mais jovens, tendencialmente mais ativas do ponto de vista dos consumos culturais e, por isso, mais propícias a alimentar os circuitos de produção e criação culturais; iii) como discutiremos no próximo capítulo, as cidades têm também sido palco de estratégias políticas orientadas para a

valorização da cultura no jogo da competição interurbana, o que se traduz em processos de transformação, reconversão e regeneração de territórios urbanos e metropolitanos, assentes no *branding* dos mesmos através do vetor cultural (Abreu, 2001); iv) as cidades, e sobretudo alguns dos seus bairros ou zonas, oferecem igualmente uma “atmosfera” e um estilo de vida específicos que, no plano simbólico, desempenham um papel crucial, nomeadamente do ponto de vista da construção de reputações e da promoção de mecanismos de *gatekeeping* que, por sua vez, são fundamentais para o desenvolvimento de atividades culturais e artísticas (Costa & Lopes, 2011, 2013).

Com efeito, podemos abordar as múltiplas conexões entre cidade e música ou, por outras palavras e de forma mais alargada, os efeitos de atração dos contextos urbanos para o desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e criativas (Markusen, 2007), com base no modo de vida urbano e no papel da aglomeração, desde logo partindo de contributos clássicos da sociologia urbana. Por exemplo, basta pensarmos nos trabalhos de Simmel (1997) e Wirth (1997). O primeiro enfatizando a impessoalidade, o anonimato, o menor controlo social e os múltiplos estímulos que caracterizam a vida nas cidades. O segundo identificando a densidade, a dimensão e a diversidade como características estruturantes das práticas sociais em meio urbano. Em síntese, esta linha de argumentação assenta essencialmente nos efeitos das interações possibilitadas pela concentração e densidade populacional em espaços urbanos e pela sua diversidade, sem ignorar a liberdade e maior tolerância proporcionadas pela impessoalidade que caracteriza as cidades.

De forma complementar, a abordagem das relações entre o espaço urbano e as atividades culturais, artísticas e criativas pode, igualmente, ser desenvolvida em torno de argumentos que provêm dos campos da economia e da geografia, sendo enriquecida com as teorias a respeito dos meios, dos *clusters* e dos bairros criativos, assentes, entre outros fatores, na noção de economias de aglomeração. A proposição basilar aqui em causa é a de que trabalhadores e empresas aglomeram-se e concentram-se geograficamente de modo a potenciarem sinergias, contactos sociais e redes de interconhecimento, assim como a partilha de informação (ver por exemplo Branzanti, 2015 e, numa perspetiva crítica sobre a retórica das cidades criativas Scott, 2006, 2014). Podemos, então, olhar para as cidades, ou para zonas ou bairros específicos das mesmas, como sendo meios criativos (conceito que assenta na noção de meios inovadores, trabalhada por autores como Aydalot, 1996 e Camagni, Maillat, & Matteaccioli, 2004). Ou seja, como constituindo um contexto territorial que oferece uma *atmosfera criativa* e que gera um conjunto de efeitos de *meio* extremamente relevantes para a provisão e fruição de atividades culturais e criativas.

Numa análise mais detalhada a respeito das raízes da criatividade e das atividades culturais e artísticas em contextos urbanos, baseados nos trabalhos em torno dos meios inovadores levados a

cabo pelo GREMI⁹², Costa *et al.* (Costa, 2012, 2015a; Costa, Guerra, & Oliveira, 2015; Costa & Lopes, 2011, 2013, 2015; Costa, Vasconcelos, & Sugahara, 2012) realçam a necessidade de se ter em consideração três níveis analíticos interdependentes quando analisamos um dado meio criativo: um referente a um sistema produtivo local específico, enquadrado pelas características históricas, culturais, sociais, económicas, geográficas e físicas do território em causa; um segundo nível inerente a um sistema de governança particular, relacionado com os mecanismos de coordenação das relações socioeconómicas entre os agentes que compõem um dado meio; e um terceiro referente a um sistema de representações, que nos remete para uma dimensão simbólica, associada às imagens produzidas e reproduzidas interna e externamente sobre um dado lugar ou uma dada área.

Tendo estes níveis presentes, podemos então compreender a ancoragem urbana das atividades culturais, artísticas e criativas através de três argumentos que reforçam as características das práticas sociais em meio urbano identificadas por Wirth (1997): i) a densidade relacional, advinda da aglomeração dos vários atores sociais; ii) a criação de dimensão, que potencia a obtenção de massas críticas e, portanto, de níveis mínimos de oferta e de procura; e iii) a diversidade de meios, recursos e mercados, que tendem a caracterizar estes espaços físicos e sociais, contribuindo para a sua maior abertura e propensão para a tolerância (Costa *et al.*, 2012). Estas características das cidades geram um conjunto de vantagens, nomeadamente relacionadas com as externalidades positivas, as economias de escala, a existência de uma maior quantidade de mão-de-obra especializada, mas também a redução de custos e a criação de redes de produtores também eles especializados e complementares (Scott, 2006). Por outras palavras, possibilitam a intensificação das relações entre os diferentes atores de um dado mundo da arte ou campo de produção cultural, facilitando as transações de produtos, mas também a produção e circulação de informação e conhecimento, criando condições para o reforço da colaboração e da entajuda, criando novas possibilidades de atuação, tanto na esfera da criação, como da fruição, facilitando os processos de aprendizagem coletiva, cocriação e difusão do conhecimento, mas também de intermediação e de criação de reputação, em estreita ligação com as representações e o significado simbólico do território onde estas atividades se desenvolvem.

A estes fatores mais tradicionais soma-se um outro conjunto de aspetos relacionados com a esfera simbólica, que são também essenciais para compreender a aglomeração e a territorialidade das atividades culturais e criativas. Podemos, desde logo, reconhecer o papel dos processos de criação de reputações e dos agentes intermediários que, como vimos anteriormente, ocupam posições privilegiadas no campo musical e que têm nas cidades espaços de eleição para a sua atuação e afirmação simbólica. Um outro aspeto prende-se com a existência nas cidades de múltiplos espaços

⁹² Groupe de Recherche Européen sur les Milieux Innovateurs.

de encontro e de convivialidade, fulcrais para a partilha de informação e divulgação do conhecimento, mas também para o contacto, legitimação e reconhecimento dos atores dos diferentes mundos das artes. De igual modo, podemos ainda considerar a importância de atributos físicos e materiais dos espaços na localização das atividades culturais e nos próprios processos criativos. Em síntese, numa ótica bourdieusiana, estamos aqui a falar de condições propícias, simultaneamente, à acumulação e difusão de capital cultural e de capital social e, portanto, de aspetos essenciais para os processos de legitimação e de criação de reputação, que são de extrema relevância para a construção e gestão de carreiras, não só na música, mas em qualquer meio artístico. Como dizíamos, a isto acrescem as representações e imagens associadas aos territórios e aos seus diferentes espaços, que nos remetem para noções como as de *'buzz'* ou *'hype'*, que têm sido utilizadas para descrever as dinâmicas endógenas, e muitas vezes informais, vivenciadas em determinados bairros ou cidades, dando conta da associação entre a construção de reputação dos atores de um dado mundo das artes ou campo de produção cultural e o território a partir do qual criam ou em que baseiam a sua atividade (Costa, 2012; Costa *et al.*, 2012; Guerra & Costa, 2016; Pais & Blass, 2014).

Markusen é uma das autoras que tem desenvolvido trabalho no âmbito desta linha de argumentação, analisando em diferentes contextos o poder de atração exercido pelas cidades e sobretudo pelas zonas centrais das mesmas para a fixação de artistas e para o desenvolvimento de atividades artísticas (Markusen, 2006, 2007; Markusen & Schrock, 2006). Numa perspetiva crítica face aos trabalhos de Richard Florida (2002, 2003) sobre a classe criativa⁹³, e focando-se no caso dos artistas⁹⁴, ao estudar a forma como trabalham, as suas fontes de rendimento e os seus padrões de distribuição espacial, Markusen demonstra como os artistas se diferenciam dos demais elementos da chamada classe criativa. Complementarmente, e sendo o que mais nos interessa para esta discussão, a autora demonstra que a concentração de artistas nas cidades para além de resultar de esforços locais para fomentar a fixação de artistas e o desenvolvimento de atividades artísticas, decorre também de uma escolha consciente e cuidadosamente fundamentada, por parte dos artistas, da localização a partir da qual criam e onde vivem. Para essa escolha contribuem fatores como a concentração de ofertas de trabalho, o acesso e a possibilidade de inserção em redes artísticas e de apoio filantrópico, o acesso a espaços de exibição e atuação, o acesso a espaços e oportunidades de aprendizagem formal e informal,

⁹³ Embora a autora reconheça o contributo dos trabalhos de Florida na identificação e difusão da temática da criatividade, Markusen não deixa de apontar falhas nos mesmos, nomeadamente no que concerne à dificuldade de definição de uma classe criativa e à homogeneização de um grupo altamente diversificado que tal exercício pressupõe. A autora levanta ainda questões relativas ao rigor metodológico das análises empíricas conduzidas por Florida, bem como à associação direta que faz entre talento, habilidade, criatividade e níveis de escolaridade.

⁹⁴ Para a delimitação do grupo dos artistas, a autora baseia-se na classificação do *US Census and Bureau of Labor Statistics*, que agrupa os artistas em quatro grupos: escritores, músicos, artistas visuais e artistas das artes performativas.

e a atração por um determinado estilo de vida e pela ideia de “estar onde a ação está” (Markusen, 2006: 1929). A autora evidencia ainda a importância da existência, nas cidades, de um conjunto diversificado de espaços, sejam eles temporários ou permanentes, onde a produção artística pode ser desenvolvida e apresentada⁹⁵.

Num outro trabalho, e focando-se na opção dos artistas viverem e trabalharem não apenas em cidades, mas nos maiores e mais importantes centros urbanos, Markusen e Schrock (2006) concluem que esta escolha se fica sobretudo a dever: ao reconhecimento da importância de estar baseado numa cidade grande, onde as oportunidades de trabalho e de aprendizagem surgem em maiores quantidades; ao facto de a procura de atividades artísticas por parte dos residentes em cidades de maior dimensão e com uma “elite cultural” ser maior; ao facto de os artistas, das suas atividades e dos seus espaços atraírem turistas, alimentando assim um “ciclo virtuoso”; à concentração de indústrias, nomeadamente na área da comunicação e da publicidade, que podem funcionar como uma importante fonte de rendimento para os artistas; às sinergias entre as diferentes atividades artísticas e seus agentes; à existência de incentivos e apoios à criação artística por parte de instituições públicas (e acrescentamos nós, privadas), como bolsas ou residências artísticas; e ao facto de os próprios artistas poderem também ampliar o impacto destes fatores pela sua propensão a apoiar produções e atividades artísticas.

Não obstante, os autores não deixam de alertar para a existência de características dos grandes centros urbanos e fatores que podem conduzir a um efeito contrário, ou seja, que contribuem para o afastamento dos artistas. Desde logo, os mais elevados custos de vida nas grandes cidades, que podem afastar sobretudo os artistas com baixos rendimentos. A este nível, e considerando o aumento dos valores das rendas nos centros das cidades, associado a fenómenos de gentrificação e de intensificação da procura turística, podemos pensar em vários espaços de música que têm fechado nos últimos anos em cidades como Londres, mas também em Lisboa e no Porto, como nos foi referido em várias entrevistas e como tem vindo a ser noticiado (Neves, 2019; Pollock, 2015; Vieira, 2017b), em alguns casos chamando-se a atenção para o papel vital que desempenham no contexto de um ecossistema urbano saudável.

Em segundo lugar, alguns artistas, sobretudo aqueles que não se dedicam às artes performativas, podem preferir locais menos congestionados, mais calmos e “isolados”. Por último, a Internet e outras

⁹⁵ Baseando-se na realidade norte-americana, a autora distingue três tipos de espaços: os *clubhouses*, espaços de encontro entre artistas, que oferecem conversas, aulas, mentoria, partilha de espaço de trabalho e ferramentas, e onde podem ocorrer exposições, leituras e performances; os estúdios e edifícios apropriados pelos artistas enquanto espaços de residência e de trabalho, que potenciam a proximidade entre artistas e a rápida circulação de ideias e de informação, através das redes informais de amizade que se formam; e espaços de apresentação de pequena escala, que se configuram também em importantes espaços de sociabilidade e de aquisição e acumulação de capital social.

tecnologias de informação contribuem para o alargamento das possibilidades de criação e de venda de obras de arte, incluindo música, artes gráficas e visuais e escrita, a partir de locais remotos, libertando artistas da necessidade de “estar onde está a ação” (Markusen & Schrock, 2006).

No caso português, destacamos os já mencionados trabalhos de Pedro Costa e de uma equipa de investigadores que têm analisado os contornos das dinâmicas culturais, artísticas e criativas desenvolvidas em Lisboa, realçando precisamente o seu forte enraizamento territorial, ou seja, evidenciando a estreita ligação entre estas atividades e as características específicas dos territórios onde têm lugar, o que inclui obviamente os atores locais de cada território, os recursos existentes, mas também os seus problemas, desafios e constrangimentos. Na sua maioria, estes trabalhos têm-se focado em áreas centrais da cidade de Lisboa, com a análise de estudos de caso como o Bairro Alto, o Chiado, Alcântara ou o Martim Moniz, por vezes numa perspetiva comparativa com outros bairros nas cidades de Barcelona e São Paulo (Costa, 2008, 2012, 2013, 2015a Costa & Lopes, 2015; Costa *et al.*, 2012). Indo ao encontro da proposta de Rius-Ulldemolins (2014) para a análise dos fenómenos de concentração de artistas em grandes cidades⁹⁶, estes trabalhos dão conta dos principais mecanismos, formais e informais, de inter-relações entre os atores que configuram as bases de governança destes sistemas de produção e de consumo territorializados, prestando especial atenção à dimensão simbólica destas dinâmicas, tanto numa perspetiva de construção de um sentimento de pertença a uma comunidade ou a um meio que se distingue dos demais, como no âmbito dos mecanismos de legitimação e de construção de reputação. Mais recentemente, a atenção dos autores tem incidido em territórios metropolitanos periféricos, nomeadamente na “Margem Sul” e, particularmente, na cidade do Barreiro (Costa & Lopes, 2018; Costa, Lopes, & Bassani, 2019), dando conta das especificidades das dinâmicas culturais e criativas desenvolvidas nestes contextos, fortemente relacionadas com lógicas de atuação DIY, tradições associativas e com o envolvimento comunitário, e mostrando que estes territórios combinam vantagens de fazer parte de uma área metropolitana com outros fatores económicos, sociais e culturais competitivos proporcionados por localizações mais periféricas.

Importa, então, compreender de que modo os atores sociais em análise perspetivam a relação entre as suas práticas de produção musical e a constituição de carreiras na música, e o contexto urbano onde estas ganham forma. Qual é, afinal, a influência do meio urbano na inserção destes atores sociais

⁹⁶ Rius-Ulldemolins (2014) propõe a combinação de três perspetivas analíticas, que equivalem a três níveis de análise: a perspetiva infraestrutural, tipicamente advinda da esfera da geografia e da economia, centrada nos fatores infraestruturais e nos efeitos de aglomeração (nível macrosociológico); a perspetiva profissional, que incide sobre as características específicas do trabalho artístico e, por conseguinte, nas estratégias profissionais dos atores de um campo social relativamente autónomo (nível mesosociológico); e a perspetiva comunitária, que enfatiza a formação de comunidades nos bairros centrais das grandes cidades, onde prevalecem fortes laços sociais, de amizade e colaboração informal (nível microsociológico).

no mundo da música e nos seus trajetos de profissionalização no campo musical? Porque optam por trabalhar em cidades e, especificamente, nas duas principais cidades do país?

Numa primeira análise, as representações discursivas dos nossos entrevistados vão ao encontro dos argumentos em torno dos efeitos de aglomeração gerados pela vivência no meio urbano, que têm como pilares a densidade relacional, a dimensão e a heterogeneidade que caracterizam as cidades, sem, no entanto, os deixar de articular com elementos do plano simbólico, nomeadamente aqueles que remetem para a importância do contexto urbano para a inserção em redes artísticas e para a construção de reputações. Mais concretamente, 43% dos entrevistados dá conta de diferentes formas pelas quais a concentração de pessoas com gostos e interesses semelhantes aos seus, na cidade em que cresceram e/ou vivem, influenciou e continua a influenciar o seu percurso na música. Corroborando o que aferimos no capítulo 5, a respeito da importância do contexto residencial e da socialização em contexto escolar, os entrevistados reconhecem, desde logo, o efeito dessa concentração na construção do seu gosto e conhecimento musicais, potenciada pelo contacto com outros semelhantes a si. É certo que esta não é uma especificidade das cidades, verificando-se, independentemente do contexto, um efeito catalisador das interações e trocas entre atores com os mesmos gostos e interesses. Porém, pela sua dimensão, densidade e diversidade de atores que nelas circulam, as cidades potenciam estes encontros e as vantagens que deles advêm. Facilitam a criação de uma massa crítica, ao promover o contacto com diferentes atores, não só do mundo da música, mas da esfera artística, o que possibilita a criação de sinergias e de eventuais oportunidades de trabalho e de rendimento (Connell & Gibson, 2003). Dando conta da importância da cidade nos processos de inserção nas cenas musicais e de construção de reputações, nomeadamente por nelas existir uma pluralidade de espaços de convívio e de encontro entre pessoas que pertencem a diferentes mundos das artes, os nossos entrevistados realçam que a ida a concertos e a outros eventos, que acontecem em maior número nas cidades, bem como a frequência de espaços de sociabilidade e lazer noturno lhes permitiu começar a conhecer a cena musical, os seus atores e os seus espaços e, ao mesmo tempo, permitiu-lhes começar a fazer parte da mesma. Ou seja, a concentração, na cidade, de pessoas com gostos e interesses semelhantes aos seus, e o seu encontro numa multiplicidade de espaços e eventos, permitiu que os nossos entrevistados dessem início à construção das suas redes relacionais com atores do meio, alguns dos quais desempenhando um papel de intermediários. Indo ao encontro do que Pinheiro e Dowd (2009) tinham já demonstrado no caso dos músicos de *jazz* nos EUA, vemos aqui espelhados os principais argumentos que explicam o poder de atração das cidades para o desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e criativas, previamente identificados: mais oportunidades de trabalho e de aprendizagem, mais espaços de atuação e de socialização, possibilidade de inserção em redes artísticas, explorando as oportunidades de sinergia, colaboração e de construção de reputação, através do contacto com agentes intermediários.

Ao analisar a cena musical de Perth, Ballico depara-se com um cenário semelhante, realçando a importância de uma “massa crítica de energia” (Ballico, 2016: 12), concentrada nos espaços de criação, produção e apresentação da cidade australiana, enquanto promotora de colaborações e da cocriação de conhecimento e competências pelos membros da cena. A autora reforça ainda a importância destas redes informais como base de apoio à criação e performance musical e como estando assentes numa forte ética de trabalho em torno da procura de oportunidades e da entreadjudada. É, afinal nesta conjugação entre o desenvolvimento de redes e o meio urbano que está ancorado o *do-it-together*, que realçámos nos capítulos anteriores, como é expresso nas palavras de Manuel.

A cidade tem esse lado. Devido à quantidade de pessoas, tem uma série de pessoas com know-how em alguma coisa na qual estás interessado muito mais facilmente do que se estiveres num meio pequeno. Mesmo que a minha vontade seja a mesma e mesmo que eu consiga fazer a mesma coisa, tu só consegues fazer uma coisa com os fatores todos que vêm de trás. (...) Podes ser um artista genial, mas se viveres sempre isolado num sítio onde não tens infelizmente (se calhar na maioria dos casos) comparação, motivação ou alguém que puxe por ti... O aparecer da oportunidade é muito mais complicado num sítio onde existem menos coisas.

Manuel, 31 anos, licenciatura, músico, produtor e engenheiro de som, Lisboa.

No mesmo sentido, os protagonistas da nossa investigação realçam a partilha do mesmo espaço físico, seja ele uma sala de ensaio, um estúdio de gravação e produção ou um espaço de fruição musical e sociabilidade, como um fator potenciador da criação de uma noção ou de um sentimento de comunidade. Aliás, tal como Crossley (2015) argumenta, estes espaços são um dos mecanismos de formação de redes. Os atores sociais que partilham interesses comuns e que vivem numa área geográfica circunscrita tendem a formar redes, porque os seus interesses e gostos partilhados leva-os a frequentar os mesmos espaços, onde se conhecem e formam bandas, editoras ou promotoras. No caso da realidade em análise, podemos aqui considerar a importância dos principais espaços de atuação ao vivo, que acabam por ser também espaços de convívio e socialização, e que são repetidamente identificados nos discursos dos entrevistados como fazendo parte do atual circuito de música independente em Lisboa e Porto⁹⁷. No primeiro caso, e por ordem decrescente relativamente ao número de referências, surgem o Musicbox, a ZDB, as DAMAS, o Sabotage, o Lounge e a Casa Independente. No caso do Porto, e também por ordem decrescente, surgem o Maus Hábitos, o Passos

⁹⁷ Os espaços que compõem este circuito serão apresentados no ponto 7.3. do presente capítulo. Sublinhe-se que a noção de circuito é aqui utilizada como forma de operacionalizar os fluxos dos atores sociais entre os diversos espaços que fazem parte das atuais cenas locais de música independente.

Manuel, o Plano B, o Hard Club e o Café au Lait. Todos são espaços de apresentação ao público, em formato concerto e *djset*, e todos conciliam essa função com a de funcionarem enquanto espaços de socialização. Na verdade, e tal como o excerto abaixo ilustra, há espaços, como o Passos Manuel no Porto, que se destacam sobretudo pelo seu papel enquanto espaços de encontro entre diferentes atores do mundo da música, mas também de diferentes campos artísticos e, portanto, pela sua importância enquanto espaços que permitem a criação e consolidação de redes, sendo por isso fulcrais no âmbito dos processos construção de reputação no meio artístico.

Há uma distinção muito forte no Porto entre o Passos Manuel e o Maus Hábitos. O Passos Manuel faz poucos concertos, mas todos os músicos, artistas plásticos, designers, arquitetos, boémios param lá. O Maus Hábitos faz muitos concertos, mas só miúdos de 20 anos é que lá param. Eu toco pouquíssimas vezes no Passos Manuel e é o meu bar de eleição e acho que é por causa disso. As pessoas gostam de estar entre outras que partilham ideias, cria-se sinergia, há oportunidades de explorar as ideias de outras pessoas e de ver qualquer coisa fora da caixa. E depois há os espaços de espetáculos, que se calhar não têm essa dinâmica, mas que têm as condições para que se façam os espetáculos.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Mas, para além destes espaços, há também que considerar outros que, por serem essencialmente espaços de trabalho de músicos, produtores, editores e promotores, são menos visíveis ao público, mas nem por isso menos importantes para o funcionamento e estruturação da esfera da música independente⁹⁸. Em Lisboa é possível considerar, o já referido antigo edifício da Interpress, no Bairro Alto, que hoje alberga estúdios e salas de ensaio de músicos de editoras como a Cafetra Records e a Xita Records, e da promotora Maternidade, mas também de músicos de esferas distintas, mas próximas, como a do *jazz* e a da música improvisada e ainda companhias de teatro, o que aponta para a interseção entre diferentes tipos de cenas, não apenas referentes aos géneros trabalhados, mas também às esferas artísticas em causa (Duarte & Lopes, 2016; Vidal, 2013). Podemos equacionar o também já referido HAUS, uma espécie de centro de música, com estúdios de gravação, salas de ensaio e espaços dedicados ao agenciamento e à articulação entre a música e marcas. Decorrente de um passado e de um presente partilhados pelos seus fundadores e materializado na banda em comum, PAUS, o seu contributo para a construção de redes e para a noção de comunidade extravasa hoje para lá dos projetos musicais dos quatro fundadores.

⁹⁸ Os espaços que compõem este circuito serão também apresentados no ponto 7.3. do presente capítulo.

Já no Porto podemos considerar o Centro Comercial Stop que, como o nome indica, foi em tempos um centro comercial e que hoje congrega estúdios e salas de ensaio de cerca de 300 músicos de géneros tão diferentes como o *rock*, o *metal*, o *funk*, o *blues*, o *jazz* ou o *folk* (Barnett, 2019). Podemos ainda pensar na Sonoscopia, uma estrutura de criação no âmbito da música experimental, improvisada e eletroacústica, materializada num espaço partilhado por um núcleo regular de colaboradores com o objetivo de estes desenvolverem os seus projetos artísticos, que hoje são, maioritariamente, trabalhos coletivos, feitos em nome da associação. O espaço responde às necessidades inerentes às diferentes fases dos projetos criativos: produção executiva, investigação, ensaios, gravações áudio e vídeo e pequenas apresentações informais, que têm como finalidade a criação de uma rede de músicos e de processos de trabalhos mais intensos e colaborativos. Com contornos e mecanismos de governança diferentes, estes quatro exemplos mostram o contributo da partilha de um espaço físico para o estreitar de relações entre diferentes intervenientes nos mundos das artes, promovendo colaborações e intercâmbios que potenciam os processos criativos e que, ao mesmo tempo, fortalecem a dimensão coletiva e relacional da música e, neste caso em concreto, da música independente. O excerto seguinte dá, precisamente, conta da importância destes espaços menos visíveis, mas essenciais à consolidação das cenas musicais.

Espaços fechados ao olhar exterior, mas que permitem encontros e essa impressão de criatividade... Por exemplo, este pessoal de que te estava a falar da Spring Toast [Records], da Maternidade e da Cafetra [Records] encontraram-se todos nos estúdios da Interpress e agora trabalham todos juntos, editam juntos e colaboram uns com os outros. A existência de um espaço como aquele, um espaço de ensaio, permitiu que todos se encontrassem. O HAUS acaba por fazer, de certa forma, isso também. Mas aí é um bocado diferente porque era gente que já se conhecia, que se junta ali e cria um espaço. Aí estamos a falar de espaços fechados a esse olhar. Tal como o HAUS, há o Black Sheep do outro lado [Mem-Martins]. Os Capitão Fausto agora ali em Alvalade têm também o seu espaço, onde está a Cuca Monga, que é a editora e produtora deles, que também vai agregar mais gente de fora. Portanto, a existência desses espaços, fechados, mas abertos, é importante.

Nuno, licenciatura, jornalista, Lisboa.

A concentração de pessoas com gostos e interesses semelhantes no contexto urbano em que cresceram é também entendida pelos entrevistados como um fator potenciador da criação musical, servindo de inspiração e motivação para a prossecução de uma carreira na música, que se revelam elementos essenciais sobretudo nos momentos de mais dificuldades e dúvidas em relação a esta opção. Nesse sentido, e como os excertos de seguida apresentados ilustram, se alguns são perentórios

ao afirmar que o facto de terem existido à sua volta pessoas com interesses e gostos semelhantes foi decisivo para que não desistissem de um percurso musical, funcionando até como uma espécie de *role model*, mostrando que é possível ter uma banda e que é viável seguir uma carreira na música, outros mostram que a sua ausência significou períodos de interregno no seu envolvimento na música, que provavelmente não teriam ocorrido se vivessem num contexto urbano de maior dimensão, onde mais pessoas partilhassem os seus gostos e interesses. De igual forma, realçam a importância da vasta oferta cultural proporcionada pelas cidades, onde o acesso a informação e o contacto com variados estímulos facilitam a construção do gosto musical e potenciam a vontade de seguir uma carreira na música.

A coisa não foi fácil e se eu estivesse num sítio em que não tivesse pessoas à volta e em que elas não estivessem integradas no seu grupo, se não me tivessem feito sentir parte de uma coisa, provavelmente teria desistido e teria outra relação com a música. (...) Tens de estar num sítio onde haja mais gente a fazer o mesmo. E a cidade potencia isso, mesmo que a cidade seja só Queluz. É a concentração de pessoas com gostos parecidos.

Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

No mesmo ano tocámos em Paredes de Coura, Vilar de Mouros, Ermal, Coliseu do Porto. Tínhamos 18, 19 anos na altura. Quando cheguei aos 25 lembro-me de pensar "Isto está tudo feito!" e à minha volta só tinha aqueles amigos, com quem tinha aquela banda. Pensei que não ia tocar mais e só voltei a pegar no instrumento quase com 30. Se eu vivesse em Lisboa ou no Porto isto, provavelmente, não ia acontecer. Provavelmente ia haver outros amigos à volta destes amigos que iam dizer para nos juntarmos e fazermos coisas. Como eu vivia num sítio pequeno e basicamente os meus amigos eram aqueles com quem eu tinha uma banda, todos nós entrámos naquela fase da vida de começar a trabalhar a sério, a ter relações sérias e alguns filhos, naturalmente todos deixámos a música. Porque vivíamos num sítio onde não havia estímulos exteriores. Acredito que se, por exemplo, tivesse passado a minha vida adulta no Porto, dificilmente teria parado de tocar.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Indo ao encontro do desejo de “estar onde a ação está” (Markusen, 2006: 1929), 38% dos entrevistados enfatiza a importância de viverem no centro das cidades, e principalmente no centro de Lisboa e Porto, as duas principais cidades do país e os dois grandes núcleos culturais. Há mesmo entrevistados que referem a existência de “sítios errados” quando o que está em jogo é uma profissão na música. Entendem existir uma espécie de “ditadura das artes”, que pressupõe trabalhar a partir de Lisboa ou do Porto quando se pretende construir uma carreira artística. Tal significa, pois, o reconhecimento da concentração, nestas duas cidades e de forma mais evidente em Lisboa, de um

conjunto de atores-chave, sobretudo com papéis na esfera da mediação, de espaços, de eventos, de redes e dinâmicas relacionais que influenciam de forma positiva a construção de uma carreira na música, nos mais diferentes papéis, seja como músico, como produtor, como jornalista ou radialista, como promotor, como agente ou como responsável por uma editora.

É teres a sorte de estar num sítio em que haja mais gente a querer o mesmo que tu. Se estivesse na Guarda, se calhar não tinha corrido tão bem. Isso tem muito a ver com a sorte do contexto que tens. Há de haver muita gente por aí que gostava de tocar com amigos, mas não tinha amigos com quem tocar. Eu acho que há muito pouca gente com a força de vontade de fazer uma coisa sozinho. (...) Tens de estar numa rede. É um bocado horrível. Se nasceres no sítio errado... Não devia haver sítios errados, mas para algumas profissões há.
Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

E uma coisa que me chateia é que para além de Porto e Lisboa, há mesmo poucos sítios onde aconteçam coisas. Aí nota-se que estamos longe de ser desenvolvidos. Nós já tocámos na Alemanha, em aldeias pequenas, de tamanho pequeno, mas há pessoas com bastante interesse nas artes a viver em sítios pequenos. Aqui se não estiveres a viver no Porto ou em Lisboa, és um bocado um falhado, não és um fixe que vive no Porto. Há um bocado a ditadura das artes, de ter de se estar no Porto ou em Lisboa. É uma coisa que tem mudado, mas tem de mudar ainda mais. Começa a haver em Braga, Guimarães, Barcelos.
Simão, 26 anos, licenciatura, músico e promotor, Guimarães.

Para estes entrevistados, o facto de terem crescido e de trabalharem a partir destas cidades e, voltamos a frisar, sobretudo no caso de Lisboa, foi determinante no moldar do seu trajeto profissional, na sua inserção e consolidação da sua posição no subcampo da música independente. Determinante ao ponto de considerarem que, como o testemunho de Leonardo atesta, se o seu contexto fosse outro, provavelmente não estariam a fazer o que fazem hoje, podendo simplesmente ser melómanos, não tendo um papel ativo no mundo da música, ou então podendo desenvolver projetos musicais ou ter um envolvimento na música com contornos diferentes: optar por um outro género musical; criar sonoridades e escrever letras diferentes; fazer *covers* e não música autoral; desempenhar um menor número de papéis na esfera musical (por exemplo, ser músico, mas não programar ou organizar eventos); combinar menos géneros musicais e fazer menos colaborações artísticas; ter uma postura menos proativa, não procurando criar circuitos, mas inserindo-se naqueles que já existem; ou tocar apenas em casa, como um *hobby*. Por essa razão, e não obstante as atuais dificuldades devido ao aumento das rendas no centro das cidades, são vários os entrevistados que se esforçam por manter o

privilégio de lá viver, pela maior oferta cultural e pela concentração de estímulos à criação, mas também pela maior possibilidade de encontro com atores relevantes do meio.

Não, não acontecia da mesma forma. Eu até podia viver numa cidade. Mas, possivelmente, em Coimbra não teria tido proximidade com pessoas que tive em Lisboa. Sem dúvida que, no meu caso, mudava tudo. Sei lá se estava neste momento a fazer rádio, a ter proximidade com estas pessoas todas. Acho que o facto de estares em Lisboa torna-te uma testemunha muito real e muito próxima do que acontece. Uma pessoa de Coimbra, por mais que ouça falar, não está cá, não sai numa segunda ou terça-feira para ir ver um concerto, não conversa no dia-a-dia com uma banda in loco. O facto de estar situado em Lisboa proporcionou que acontecesse. (...) Acredito que no Porto tivesse sido mais possível, mas era muito difícil. Proporcionaram-se milhares de coisas por ser Lisboa e porque aqui está concentrado todo o fenómeno. Toda a centralização é em Lisboa, na maioria das coisas que acontecem. Duvido que noutra cidade pudesse ser possível.

Leonardo, 30 anos, licenciatura, radialista e promotor, Lisboa.

Apesar do reconhecimento da influência dos grandes centros urbanos na construção da sua ligação à música e da sua carreira, há um conjunto de entrevistados que, quando questionados acerca da forma como no seu caso a vivência do espaço urbano moldou a sua trajetória, enfatizam a relevância da experiência suburbana na forma como se relacionam com a música, identificando quatro dimensões a partir das quais essa influência pode ser compreendida. Uma delas é desde logo o tipo de música, os géneros musicais que reúnem as principais preferências tanto em termos do consumo, como ao nível da criação, e as temáticas abordadas nas letras. Sobre este ponto prevalece a representação da música consumida e produzida no subúrbio como sendo, geralmente, mais “pesada”, mais “dura”, mais “crua”, como um reflexo de um quotidiano que é também mais duro, grande parte das vezes, marcado por deslocações mais longas e demoradas. Isso leva-nos a uma segunda dimensão – a do pragmatismo inerente à experiência de territórios periféricos. Um pragmatismo que condiciona, muitas vezes, as formas de estar na música, nomeadamente a possibilidade de construir uma trajetória profissional na música ou de ter a música como única forma de rendimento. Este tipo de condicionamento é perceptível quando verificamos que a maior parte dos lugares de classe de família mais baixos⁹⁹ (64%) são precisamente os dos entrevistados que são naturais e/ou cresceram em cidades periféricas, em torno de Lisboa e Porto ou, em casos menos frequentes, em cidades do interior do país.

⁹⁹ Tal como discutimos no capítulo 5, no conjunto dos nossos entrevistados, os lugares de classe de família mais baixos dizem respeito aos casos que classificámos como Empregados Executantes (EE) e Trabalhadores Independentes (TI), onde se encontram situações de pertença ao grupo dos Operários Industriais de um dos países.

Para além da experiência suburbana e das características dos territórios periféricos poderem funcionar em si mesmos como *input* criativo, uma terceira dimensão identificada pelos entrevistados prende-se com o facto de que crescer em contextos suburbanos pode potenciar percursos construídos de forma mais individual por falta de pares com quem partilhar interesses e projetos, ainda que esta realidade seja residual no conjunto dos nossos entrevistados. Por fim, uma última dimensão na leitura da importância do subúrbio nos percursos dos atores sociais em análise reside na sua interpretação como um dos fatores que despoletou o interesse e a ligação dos entrevistados à música. Desta forma, os discursos destes entrevistados reproduzem, em certa medida, a retórica em torno do vazio, do tédio e do aborrecimento que encontramos em algumas narrativas mediáticas e (auto)biográficas sobre músicos que cresceram em cidades periféricas, e/ou de menor dimensão, como Seattle ou Detroit, mas também em trabalhos académicos, no âmbito dos quais e no contexto português, podemos considerar trabalhos que realçam o caso do Porto (Guerra, 2010; Silva & Guerra, 2015; Teles, 2012), de Coimbra (Guerra, 2010; Martins, 2015), a região do Tâmega (Moreira, 2015) ou o caso de Leiria (Miguel, 2018). Ou seja, numa lógica semelhante ao cenário que Cohen (1991, 2016) descreve em Liverpool, onde a música parece ser uma saída possível perante o contexto de intensa crise económica, no caso dos nossos entrevistados que cresceram em contextos suburbanos, a música surge também como uma saída, como uma forma de ocupar o tempo em cidades dormitório, com pouca oferta cultural e escassos estímulos à criação. Numa atitude que perfilha o *ethos punk* e DIY, formar uma banda, começar a organizar concertos ou formar uma editora para editar a própria música e aquela que é feita pelos amigos significa passar à ação para criar algo que ainda não existe, procurando colmatar lacunas ou oferecer alternativas. O excerto abaixo ilustra algumas destas dimensões, em particular a última.

Acho que a música nos subúrbios bate forte e há vários exemplos lá fora, como Seattle, que era um sítio meio remoto, o tempo era uma desgraça e as pessoas quase não tinham mais nada para fazer a não ser tocar. Isto em Queluz acontecia. Havia muitas bandas a tocar em garagens. Havia essa maneira de ocupar o tempo numa zona em que basicamente são "caixotes" para dormir, não tens assim muita coisa para fazer e não tens concertos. Acho que hoje ainda acontece. Há muitas bandas que vêm dos subúrbios, mas continua a não haver concertos lá e é onde vive a maior parte das pessoas. Isto é uma coisa claramente errada! Nós ensaiávamos dentro de casa. Eu acho que quase toda a gente tinha uma banda em Queluz [risos]! E também era uma coisa contracultura, para contrariar aquilo que ouvias. As pessoas faziam a música que gostavam de ouvir. Acho que isso explica a música que as pessoas tocavam e o metal é forte nos subúrbios. Ser dos subúrbios teve influência.

Toda aquela linha de Sintra, os estúdios que lá se foram fazendo e as bandas que lá conhecíamos.

Samuel, 38 anos, mestrado, músico, Lisboa.

Na sua análise das práticas musicais em Perth, uma cidade geograficamente isolada e periférica, no Estado a que pertence e no contexto nacional, Ballico (2016) dá conta de como viver e trabalhar nessa cidade influencia as expressões criativas, os desejos e inspirações dos seus agentes criativos. Desta forma, a autora contribui para explicar a aparente justaposição entre, por um lado, a condição periférica de Perth relativamente às redes artísticas e criativas nacionais e, por outro, a sua vitalidade criativa em setores culturais, e nomeadamente na música, assente nas fortes conexões e lógicas colaborativas entre os atores e num forte envolvimento na cena musical local, por contraponto ao isolamento que caracteriza a cidade no âmbito das redes nacionais. Não obstante, e tal como no caso dos nossos entrevistados, a autora comprova que crescer em contextos suburbanos influencia as expectativas de construção de carreiras na música. Localidades geograficamente remotas oferecem menos oportunidades para os artistas, pelo que muitos acabam por migrar para grandes centros urbanos, como forma de potenciar a sua carreira.

No caso português, estes fluxos migratórios também ocorrem. Para além de presente na discursividade dos nossos entrevistados, o poder de atração de Lisboa e Porto é também perceptível se considerarmos os fluxos entre o concelho de onde são naturais os nossos entrevistados e o atual concelho de residência, representados na figura 7.1.

A observação da figura permite-nos chegar a algumas conclusões interessantes. Desde logo percebemos a existência de dois subconjuntos nesta rede de fluxos, que correspondem precisamente às cidades de Lisboa e Porto e ao conjunto de cidades de onde são naturais os entrevistados que para elas migram. Verifica-se também que os entrevistados que migraram para o Porto provêm de cidades distintas daqueles que migraram para Lisboa, sendo que, salvo algumas exceções, a proximidade geográfica parece influenciar a escolha da cidade para a qual se movem. Apesar de fazerem parte de subconjuntos distintos, as duas cidades estão ligadas, na medida em que um dos nossos entrevistados, natural do Porto, reside e trabalha hoje em Lisboa, enquanto outro elegeu como base de atuação o município de Cascais. No caso do Porto, os principais fluxos provêm de Barcelos, Braga e V. N. Gaia. Já em Lisboa confluem de forma mais expressiva entrevistados vindos de Queluz¹⁰⁰, Coimbra e Setúbal.

É também interessante sublinhar que, para além de Almada e Esposende, o Barreiro é o único município que não está diretamente ligado a Lisboa ou ao Porto e onde reside um número considerável de entrevistados. De facto, o Barreiro e, de forma diferente, Barcelos parecem constituir duas micro-cenas, com contornos e características específicos e fortemente territorializadas, no âmbito das cenas

¹⁰⁰ Ainda que Queluz pertença ao município de Sintra, devido ao considerável número de entrevistados provenientes de Queluz, optámos por apresentá-los separadamente dos que são naturais de Sintra.

mais abrangentes de Lisboa e Porto, com as quais não deixam de estabelecer ligações. No caso de Barcelos, para além de uma forte relação com o Porto, cidade onde vivem três entrevistados naturais de Barcelos, há também articulação com cidades próximas, como Esposende, Póvoa de Varzim, Viana do Castelo, Aveiro, Guimarães ou Braga, com músicos, promotores e editoras a circular e a atuar em todas elas, numa espécie de “ping-pong” entre as várias cidades, que alguns destes atores representam através da expressão “Norte Litoral”¹⁰¹.



Figura 7.1: Fluxos Naturalidade – Concelho de residência dos entrevistados

Fonte: Elaboração própria, com base nos dados das entrevistas.

Nota: A dimensão dos vértices é proporcional ao número de entrevistados residentes em cada um dos concelhos. O mesmo acontece com a espessura das setas, proporcional ao número de casos que experienciam o fluxo em causa. O quadro C3, do Anexo C, agrega a informação quantitativa mais detalhada sobre estes fluxos.

No caso do Barreiro existem também ligações com cidades mais próximas como a Moita e claro Lisboa, mas, à semelhança de Perth, constatamos a existência de dinâmicas criativas de base endógena, fortemente alicerçadas nas características sociais, culturais e políticas da cidade, nomeadamente a intensa tradição associativa e cooperativa e as densas redes relacionais entre os vários agentes. É precisamente nestas características que se baseiam as atuais dinâmicas de resiliência

¹⁰¹ Expressão utilizada por Duquesa e que dá título a uma música e a um álbum editado em 2017, pela Lovers & Lollypops (<https://store.lovessandlollypops.net/album/norte-litoral>).

e de busca de uma nova centralidade, através da cultura (Costa & Lopes, 2018; Costa *et al.*, 2019; Oliveira, 2019).

Em comum, Barcelos e o Barreiro têm uma história de desindustrialização e suas consequências no tecido social e económico, assim como uma retórica em torno do vazio cultural e do tédio como um dos motores para a criação e desenvolvimento de uma cena musical. Simultaneamente, e sobretudo no caso do Barreiro, a pequena dimensão territorial da cidade e a elevada concentração populacional, bem como uma forte tradição associativa, revelaram-se importantes fatores para o proliferar de bandas desde os anos 70 e 80 do século passado o que, por sua vez, funcionou como elemento catalisador para a formação de bandas em décadas mais recentes e, posteriormente, para a formação de editoras, promotoras e estúdios e para a organização de festivais. Como o primeiro excerto abaixo dá conta, a sensação de que era possível fazer e divulgar música e buscar a viabilidade económica dessa opção em termos de uma trajetória de profissionalização foi essencial à construção de diferentes micro-cenas musicais na cidade, do *rock'n'roll* ao *hip hop*, passando pela música exploratória e pelo *jazz* (Oliveira, 2019a).

De igual modo, em Barcelos, a influência dos pares, ou seja, o estar rodeado de pessoas com os mesmos gostos, os mesmos interesses e a mesma vontade de criar deu origem a diferentes gerações de bandas, movidas sobretudo em torno da música experimental, do *punk* ou das várias derivações do *rock*, que até aos dias de hoje se têm influenciado, inspirado e servido de exemplo umas às outras, levando a imprensa e até a própria autarquia a falar de Barcelos como “a Seattle portuguesa” (Município de Barcelos, 2018; Soares, 2010). Em comum as duas cidades têm também o ímpeto para a ação como forma de colmatar as lacunas em termos da oferta cultural, não só através da criação de bandas, mas também de associações como a Hey, Pachuco Records!, a OUT.RA e a ADAO, no caso do Barreiro, ou a Associação Cultural Zoom e a Macho Alfa, no caso de Barcelos; e de festivais, como o Barreiro Rocks e o OUT.FEST, no Barreiro, e o Milhões de Festa, em Barcelos¹⁰². Os dois excertos abaixo ilustram as dinâmicas endógenas em torno da música vivenciadas nas duas cidades.

Tu tinhas a sensação de que era possível. Pelo menos a inspiração suficiente à tua volta de coisas suficientes a acontecer à tua volta para ficares com essa vontade de fazer coisas. Portanto sim, se calhar, há qualquer coisa associada ao tamanho relativo da cidade, que é uma cidade muito pequena, um território muito pequeno. É o concelho mais pequeno aqui,

¹⁰² A efervescência musical das duas cidades e suas especificidades estão bem documentadas em três registos audiovisuais. No caso do Barreiro, podemos referir a série documental *Dança Camarra*, que retrata a história da música moderna Barreirense, desde 1940 até 1999 (Morais, 2016), e ainda que se centre especificamente no festival Barreiro Rocks, podemos destacar também o documentário sobre os 15 anos do festival – *Barreiro Rocks - documentário* (Morais, 2015). No caso de Barcelos, podemos referir a *webserie* documental, *A Scene Called Barcelos*, que ao longo de três episódios oferece uma história musical recente da cidade, desde os anos 90 do século passado aos dias de hoje (Freitas & Quadros, 2015).

em termos territoriais. Mas se calhar, naquilo que é uma percentagem especulativa de pessoas interessadas ou de possibilidade, sempre foi uma cidade com uma identidade clara nisso, com essa possibilidade no ar. Acho que é sobretudo essa a diferença ou é por isso que ainda hoje em dia nos fazem essa pergunta [sobre as diferenças do Barreiro face a outras cidades]. Mas é uma coisa que vem, pelo menos, dos anos 80.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

É curioso as cenas musicais estarem sempre associadas a grandes centros urbanos e acontecer este pequeno fenómeno. Costuma dizer-se que tem a ver com a Internet e com os meios de comunicação. Há muitas bandas lá desde os anos 80 e anos 70. (...) Se tu falares com 90% dos músicos que vêm de um sítio como Barcelos (e há uma cena paralela, que é a cena das Caldas da Rainha), todos dizem aborrecimento, vontade de saírem, incompreensão, este tipo de coisas, que devem ter movido músicos de Detroit ou Manchester. São todas cidades industriais, cidades pequenas, cidades pouco culturais, mas que emanam muitos artistas. Havendo pouca oferta cultural, as pessoas têm de ser os próprios agentes culturais, têm de ser os próprios autores e promotores. Daí talvez nascer todo esse espírito DIY nestas pequenas cidades.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Em suma, os argumentos aqui apresentados a respeito das formas pelas quais se faz sentir a influência dos territórios urbanos e suburbanos na construção das carreiras musicais comprovam uma vez mais o que já anteriormente afirmámos: apesar dos argumentos pós-modernos em torno da perda de importância do espaço, na sequência dos avanços nas tecnologias de informação, que permitem uma maior conexão entre as pessoas, o contexto geográfico, socio-histórico, económico, cultural e político a partir do qual estes atores atuam permanece uma importante variável na configuração dos seus percursos profissionais. E, como os fluxos que acabámos de descrever e o excerto abaixo o comprovam, os atores sociais aqui em análise têm consciência desta relevância do território a partir do qual criam e se mostram, adotando estratégias consonantes com o reconhecimento de tal importância.

Criou-se uma certa ilusão com a Internet e com a proliferação de uma série de veículos mais democráticos de mostrares, avaliares e partilhares a música e de contactar com todos os agentes, da crítica ao público, aos músicos. Acreditou-se um pouco que a questão do território e do sítio em que tu estás ia perder importância. Acho que se acreditou nisto com otimismo. Pessoalmente, nunca fui muito otimista em relação a isso. Nunca foi uma questão que me preocupasse especialmente. Veio-se a verificar que a relação de um autor

com o sítio a partir de onde cria, de onde se mostra e de onde opera é talvez mais relevante hoje do que era antes da Internet, o que é curioso.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Para além das representações acerca da influência da vivência do espaço urbano na construção e estruturação das suas carreiras na música, quisemos também aferir se existe por parte dos entrevistados um reconhecimento de uma ligação mais concreta entre os seus projetos musicais (nas suas variadas formas: bandas, promotoras, editoras,...) e a cidade onde vivem e a partir da qual atuam no mundo da música. Assim, verificamos a existência de um conjunto de entrevistados (37%) que consegue identificar objetivamente tais pontos de ligação, em diferentes dimensões. Uma primeira dimensão remete-nos para uma espécie de sentido de missão e de compromisso para com a “sua cidade”, a cidade onde vivem, onde cresceram e com a qual têm uma relação emocional mais intensa. É precisamente nesse elo afetivo que reside a sua vontade de intervir na sua cidade e não noutra, identificando lacunas e procurando suprimi-las, aumentando a oferta musical do contexto que os rodeia e que vivenciam quotidianamente. Ao contrário das restantes dimensões, onde se verifica um equilíbrio, nesta constata-se um claro predomínio de entrevistados que vivem e são naturais do Porto e que, pese embora reconheçam que Lisboa reúne condições mais favoráveis ao desenvolvimento das suas carreiras, optam por permanecer no Porto num exercício de resiliência ancorado na sua relação afetiva com a cidade. Como desenvolveremos no capítulo seguinte, esta ligação emocional e este sentido de missão não deixam de estar relacionados com a perceção de um vazio cultural experienciado pela cidade aquando do período em que Rui Rio esteve à frente da autarquia, entre 2001 e 2013. O ambiente hostil face à criação artística, nas suas múltiplas manifestações, nesse período temporal e, ao mesmo tempo, a vontade de o contornar foi uma temática recorrente nas entrevistas com músicos e outros intervenientes no mundo da música que vivem e trabalham no Porto. Por razões diferentes, este sentido de missão é também muito claro nos discursos dos entrevistados do Barreiro. Neste caso, tal ligação à cidade surge ancorada na sua memória e identidade, elementos constitutivos e definidores de um território que se mantém profundamente marcado pelo seu passado (Carmo, Matos, & Pereira, 2019). A opção por permanecerem na cidade e a sua intervenção na esfera cultural da mesma parece resultar, em parte, do legado histórico e da memória coletiva da cidade e também das suas vivências pessoais neste território. Ao mesmo tempo que a sua ação mantém vivas e reconfigura a identidade e a memória da cidade, oferece também uma alternativa à oferta cultural de Lisboa. Estes dados sobre a relação afetiva com a cidade vão ao encontro dos resultados a que Kuchar (2014) chega a respeito de Hamburgo, a segunda maior cidade alemã, a seguir a Berlim, e que em meados dos anos 90 do século passado perdeu precisamente para a capital a centralidade em termos da produção musical. Segundo o autor parece haver uma forte ligação (emocional) entre os músicos e a cidade em que vivem e trabalham e um elevado grau de identificação com a cidade e com

a cena musical local. Os excertos apresentados de seguida dão conta dessa realidade no caso do Porto e do Barreiro.

Não sei se gostaria de fazer isto noutra sítio. Se tivesse uma proposta de Lisboa, provavelmente, teria de a rejeitar, porque sinto que a minha missão é aqui. É nesta zona. O que eu quero fazer é aqui. O que não quer dizer que não faça concertos em Lisboa. Faço muitas vezes na Casa Independente, no Lounge. Mas a minha área predominante tem de ser o Porto, porque é a cidade em que eu quero ter algum papel. Quero ter algo a dizer aqui! O que não quer dizer que não tenha relações com Lisboa e que não faça concertos lá ou noutras cidades. Predominantemente quero que seja aqui, porque é a cidade em que eu vivo e que eu amo.

Basílio, 34 anos, licenciatura, programador cultural e bloguer, Porto.

Somos todos apaixonados pelo Barreiro de alguma maneira. Vais ver que as pessoas do Barreiro, geralmente, falam todas com muita paixão da cidade. Somos muito interessados pelos espaços físicos da cidade.

Salvador, 38 anos, licenciatura, promotor, Barreiro.

Uma segunda dimensão, a esta associada, é sobretudo identificada pelos promotores e responsáveis por editoras e tem que ver com a dinamização de espaços e de zonas das cidades menos conhecidos ou abandonados e, por vezes, também fora do centro. No fundo, há uma preocupação de dar a conhecer e, de alguma forma, devolver às pessoas estes espaços, que escampam ao circuito habitual de salas de concertos. Promotoras e editoras como a Favela Discos, no Porto, a OUT.RA, no Barreiro, e a Filho Único e a Cafetra Records, em Lisboa, são alguns exemplos de atuação no âmbito desta forma de articulação com a cidade¹⁰³.

Uma terceira forma de imbricação entre a cidade e os projetos musicais são os conteúdos destes últimos, sejam eles os nomes dos projetos ou dos seus *outputs* criativos (músicas ou álbuns) ou as temáticas exploradas nas letras. Esta forma de articulação verifica-se, sobretudo, nos projetos cantados em português. As cidades, as suas ruas e avenidas, os seus espaços e, por vezes, os seus contextos socioeconómicos (ex. aumento das redas, gentrificação, intensificação da procura turística) tornam-se personagens das canções. É o caso de vários artistas associados às editoras Cafetra Records, Xita Records e à promotora Maternidade, que assumem a naturalidade de cantar sobre os contextos

¹⁰³ Os quatro casos têm em comum o hábito de recorrer a espaços associativos para a realização de concertos e de outros eventos. É esse o caso do CCOP – Círculo Católico dos Operários do Porto ou do Clube Desportivo da Praça da Alegria, no Porto, do Ateneu da Madreus ou da entretanto extinta Casa dos Amigos do Minho, em Lisboa. No caso da OUT.RA, a ausência de um espaço próprio fez da parceria com várias coletividades e associações do município do Barreiro um fator identitário da associação cultural que, ao longo da sua existência, realizou já eventos em mais de 40 espaços diferentes da cidade.

que preenchem o seu quotidiano, contribuindo assim para reforçar a centralidade da cidade de Lisboa na cena musical independente em que se inserem (Henriques, 2018: 63). No caso do Porto podemos realçar o caso da banda 800 Gondomar. O próprio nome da banda remete para a vivência dos subúrbios do Porto e as suas músicas, muitas delas com nomes de ruas das duas cidades, são relatos do que é hoje ser jovem e viver na periferia de uma das principais cidades do país, descrevendo as viagens entre os subúrbios e o centro, seus protagonistas, suas histórias, suas diferenças¹⁰⁴. A própria estética de apresentação da banda parece refletir uma ambiência suburbana, marcada pelo vazio, por um certo abandono e rudeza (cfr. figura 7.2). Como argumenta Bottà (2006, 2008), tal remete-nos para a capacidade de a música refletir e também reformular imagens e representações das cidades, seja na forma de *textsapes* (representando a cidade nas letras e títulos das canções), de *soundsapes* (representando a cidade na sonoridade de um artista ou banda, por exemplo, através do uso de sons e ruídos da cidade ou do sotaque local), ou ainda de *landscapes* (representando a cidade no material visual de um artista ou de uma banda).

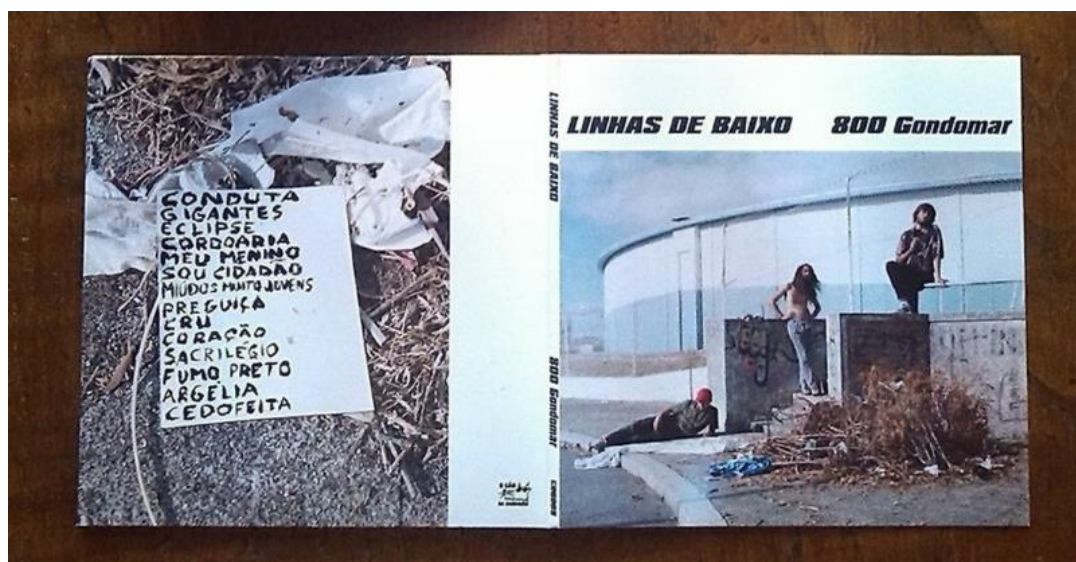


Figura 7.2: Artwork do álbum de estreia, *Linhas de Baixo*, da banda 800 Gondomar

Fonte: <https://800gondomar.bandcamp.com/album/linhas-de-baixo> segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0.

Por fim, e num plano mais subjetivo, os entrevistados dão conta de um reflexo da identidade associada à cidade na sua maneira de ser e na sua postura na cena musical, mas também nas sonoridades que exploram, assumindo a cosmologia e a vivência da cidade como universo base de criação. São, assim, referidos elementos identitários como a dimensão industrial e o aspeto deprimido

¹⁰⁴ 800 Gondomar é uma linha de autocarros, que liga Gondomar (concelho onde vivem dois dos elementos da banda com o mesmo nome) ao Porto. O álbum de estreia da banda, *Linhas de Baixo*, baseia-se precisamente numa viagem entre as duas cidades, numa saída à noite. Não sendo a gentrificação o foco do álbum, é um tema presente em várias faixas, especialmente em *Cru*, onde o grupo de *garage rock* e *punk* descreve um caso de exploração de um trabalhador no setor turístico.

dos subúrbios de ambas as cidades, a multiculturalidade e a mistura de influências de Lisboa¹⁰⁵ ou o lado algo sombrio e melancólico do Porto, que acabam espelhados nas linguagens sonoras desenvolvidas, como os dois excertos abaixo o denotam.

No nosso caso há muito da banda que vive do contexto e do lugar específico onde trabalha e onde se ensaia, os restaurantes onde se vai almoçar e jantar no intervalo dos ensaios, aquela coisa algo deprimida da suburbanidade do Norte. Há muito disso que eu acho que se manifesta diretamente na música. É uma realidade que contamina a música da banda. Todo o universo é feito à volta das coisas que ali se passam: os nomes das músicas, as inspirações, os amigos que por ali param.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Acho que há qualquer coisa de nortenha e de enevoado na música. O Porto tem muito nevoeiro e alguma chuva. Acho que a cidade se reflete de alguma forma na música, mas também porque isso tem a ver comigo e com a minha personalidade. Mas esse lado sombrio e melancólico. E acho que o Porto também tem esse mistério.

Tânia, 31 anos, frequência universitária, música, professora de dança e atriz, Porto.

Em suma, as formas de articulação entre a cidade e os projetos musicais protagonizadas pelos entrevistados parecem ir ao encontro do argumento de Connell & Gibson, que afirmam que “a música popular ilustra o lugar, seja diretamente através das letras e do visual, metaforicamente através de percepções elevadas, através de sons que são vistos como simbólicos do lugar [...] e em performances que criam espaços de sentimentos” (Connell & Gibson, 2003: 88).

7.3. Uma cartografia de duas cenas musicais

O reconhecimento da ligação entre expressões musicais e lugares específicos tem-se traduzido em exercícios de mapeamento e caracterização de contextos locais de produção e consumo musical, nomeadamente através de estudos etnográficos, como o de Finnegan (2007 [1989]) sobre os músicos amadores de Milton Keynes ou de Cohen (1991, 2016) sobre a cena musical de Liverpool. Este tipo de trabalhos mostra como as formas e práticas musicais têm origem, interagem e são influenciadas pelos fatores físicos, sociais, políticos, históricos e económicos que as rodeiam, resultando na construção de

¹⁰⁵ No caso de Lisboa, esta imagem de cidade multicultural e suas imbricações com o mundo da música era já há dez anos objeto de reflexão na academia. La Barre (2010), por exemplo, chamava a atenção para o desejo de conectar ou reconectar o mundo lusófono, expresso no trabalho da imagem de Lisboa como cidade inclusiva e multicultural, numa lógica de inclusão da diversidade enquanto fonte de riqueza cultural. Tal representação da cidade reflete-se na proliferação de vários espetáculos e festivais que expressam tal ensejo no seu nome - “Outras Lisboas”, “Lisboa Mistura”, “Lisboa World Music Festival”, “Festa da Diversidade”.

diversas representações e identidades a respeito desses lugares¹⁰⁶ e até de ligações emocionais distintas. Cohen (1991, 2016) foi das principais autoras a reconhecer uma efetiva relação entre música, território e identidade local, demonstrando que em Liverpool, a desindustrialização e os seus efeitos socioeconômicos encorajaram os esforços para associar a música popular à cidade para categorizá-la, reivindicá-la e promovê-la como cultura local, e para mobilizá-la como um recurso local¹⁰⁷.

Esta forma de leitura da relação entre cidade e música leva-nos, pois, ao conceito de cena musical e nomeadamente à sua dimensão local, na tipologia tripartida apresentada por Bennett e Peterson (2004). Ainda que a definição proposta por Staw (1991) não o cinja à sua dimensão espacial, desde o início da década de 1990 o conceito de cena tornou-se um elemento crucial na análise das práticas musicais em contexto urbano, numa linha de estudos pós-subculturais, que tem em consideração as partilhas, afinidades, conexões, circuitos e redes subjacentes à atividade musical, não se limitando à análise dos mecanismos de classe, foco analítico por excelência na tradição subcultural (Guerra, 2010; Stahl, 2004).

Neste quadro analítico, a cidade deixa de ser entendida apenas enquanto um pano de fundo das práticas musicais, passando a considerar-se o seu papel ativo na configuração da vida cultural urbana e, em específico, das atividades de produção, mediação e consumo musicais. De uma forma geral, os estudos que perfilham esta linha de reflexão (Ballico, 2016; Bennett, 2004; Bennett & Guerra, 2019; Bennett & Peterson, 2004; Calvo, 2018; Cohen, 1991, 2016; Connell & Gibson, 2003; Finch, 2014; Gomes, 2013; Guerra, 2010; Kuchar, 2014; Sá & Janotti Jr., 2013; Shank, 1994; Silva & Guerra, 2017; Spring, 2004; Stahl, 2004; Stratton, 2008) exploram as formas pelas quais contextos urbanos específicos¹⁰⁸ influenciam as práticas musicais que neles se desenvolvem, à semelhança do exercício a

¹⁰⁶ Pense-se, por exemplo, nas associações entre os The Beatles e Liverpool, entre sonoridades urbano-depressivas de bandas como Joy Division e The Smiths e Manchester ou, no caso de géneros específicos, entre o *grunge* e Seattle.

¹⁰⁷ Faça-se aqui a ressalva de que tal não significa assumir a existência de um som específico de uma cidade (o som de Liverpool, o som de Manchester, o som de Lisboa ou o som do Porto). Cohen critica essa noção por considerar que nos conduz a uma visão essencialista e redutora da música, sugerindo-nos que as cidades podem ter um som “natural” e “autêntico” que, diretamente, se espelha na música nelas produzida. Pelo contrário, a relação entre uma cidade e um som não é determinística e orgânica, sendo difícil, se não mesmo impossível, identificar no âmbito da música *rock* sons que sejam puramente locais. Ao mesmo tempo, pensar num som de uma cidade é reduzir a diversidade de géneros e estilos musicais nela produzidos.

¹⁰⁸ Ressalve-se que por contextos urbanos estamos aqui a considerar não só um enquadramento mais institucional ou estrutural, que engloba as características sociais, políticas, históricas e económicas das cidades, mas também o que, apoiando-se no discurso sobre as cidades criativas, Stahl (2004) designa como infraestruturas *hard* e *soft*. Nas primeiras incluem-se o ambiente construído, os centros culturais, os espaços de encontro e convívio, as salas de atuação ao vivo, os estúdios, as editoras, as promotoras e a imprensa musical. As segundas dizem respeito às estruturas associativas, às relações e redes sociais, às interações entre os vários membros das cenas musicais, que proporcionam o fluxo de ideias e de informação. Inclui-se aqui, por isso, uma dimensão afetiva, relacionada com as memórias e as emoções associadas à experiência socio-musical em contexto urbano, uma esfera analítica que tem sido explorada por abordagens mais recentes das cenas musicais (Bennett & Rogers, 2016).

que demos início no ponto anterior e dos trabalhos então referidos a respeito dos meios criativos e das formas como estes potenciam o desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e criativas.

Na verdade, porque permite cruzar várias perspectivas disciplinares (economia, geografia, sociologia, estudos culturais, estudos urbanos), a combinação dos quadros conceptuais das cenas e dos meios criativos parece ter elevado potencial para a análise das complexas dinâmicas da produção cultural, do consumo e dos processos de mediação no mundo da arte contemporânea. Afinal, ambos estão alicerçados em elementos comuns¹⁰⁹ que podem ser utilizados como ferramentas analíticas para interpretar a articulação entre os atores sociais, os espaços e as instituições das cidades, contribuindo para a compreensão da dinâmica de forças (socioculturais, económicas e institucionais) que influenciam as expressões culturais coletivas em territórios urbanos – *do-it-visible*.

Mas do que falamos quando falamos de uma cena musical local e porque utilizamos este conceito para analisar as práticas de produção musical dos protagonistas da nossa investigação? Falamos de uma construção social balizada pelas redes e padrões de interação que ocorrem num dado espaço-tempo. Ou seja, falamos de um conjunto de atividades e práticas socioculturais que ocorrem num espaço delimitado e durante um período específico, em que produtores, músicos e fãs materializam o seu gosto musical comum, distinguindo-se coletivamente face a outras pessoas, mediante a utilização da música e de outros signos culturais, muitas vezes apropriados a partir de outros lugares, mas recombinados e desenvolvidos de uma maneira única.

Ora, tal definição proposta por Bennett e Peterson (2004) aponta para um conjunto de características definidoras de uma cena musical local que justificam a sua utilização para a análise das carreiras DIY na música independente e a sua articulação com as cidades de Lisboa e Porto. Por outras palavras, estas características são o que nos permite falar da existência das cenas de música independente de Lisboa e do Porto que, ainda que se diferenciem pelo território no qual estão ancoradas, suas especificidades e seus atores-chave, estão profundamente ligadas entre si, partilhando, de modo geral, um conjunto de valores, práticas de produção musical e formas de organização e interação.

Uma destas características tem que ver com a transversalidade de uma cena. À semelhança do que acontece com qualquer cena, seja ela local, translocal ou virtual, quer a cena de Lisboa, quer a cena do Porto envolvem diferentes práticas musicais, que articulam diferentes esferas de atividade, desde a produção ao consumo, passando pela mediação. Como tal, ambas as cenas se baseiam na

¹⁰⁹ A articulação da esfera da produção, consumo e mediação, mas também de diferentes atividades culturais; a ideia de uma "atmosfera" partilhada por uma comunidade, que é afinal uma comunidade de práticas, estilos de vida e formas de socialização; mecanismos próprios de cocriação, acumulação e transmissão de conhecimento, bem como de regulação; a importância dos processos de legitimação e de criação de reputações e de toda uma dimensão simbólica; a importância das características e dinâmicas específicas dos territórios nos quais se consubstanciam.

interação entre uma multiplicidade de atores, com formas distintas de intervenção na cena, correspondentes aos diversos e complementares papéis que desempenham. Como vários autores (Bennett, 2004; Bennett & Guerra, 2019; Bennett & Peterson, 2004; Bittencourt, Domingues, & Sá, 2018; Calvo, 2018; Cohen, 1991, 2016; Guerra, 2010, 2013; Guerra, Bittencourt, & Domingues, 2018; Sá & Janotti Jr., 2013; Silva & Guerra, 2017; Stahl, 2004; Tarassi, 2011a) têm salientado, uma cena não é apenas composta pelos músicos, mas também por um vasto conjunto de outros atores, essenciais à sua construção e manutenção, como promotores, editoras, produtores, engenheiros de som, DJs, críticos e jornalistas musicais, radialistas, agentes, salas de concertos e outros espaços de socialização e lojas de discos, entre outros. Tal como vimos nos capítulos 5 e 6, as cenas de Lisboa e Porto que aqui analisamos são compostas por um amplo conjunto de intervenientes que interagem regularmente, assegurando dessa forma a manutenção das suas carreiras e, ao mesmo tempo, alimentando a cena de que fazem parte. Atendendo às formas que o trabalho artístico assume na contemporaneidade, verificamos que hoje não existe uma diferenciação demasiado rígida e estanque quanto aos papéis que cada ator desempenha, na medida em que é comum o desempenho de múltiplos papéis em simultâneo, o que por sua vez, e como afirmámos anteriormente, para além de ser uma forma de diversificar as fontes de rendimento, pode ser também uma forma destes atores consolidarem a sua posição e a sua relevância no meio, sobretudo se algum destes papéis se situar na esfera da mediação¹¹⁰.

À semelhança do que Becker (1982) tão bem descreveu a respeito das convenções como referências orientadoras da ação dos vários intervenientes nos mundos das artes, também o conceito de cena musical assenta na partilha de um conjunto de valores, práticas de produção musical e padrões de interação. Os atores aqui em análise guiam-se por lógicas de atuação DIY, conferindo-lhes um carácter essencialmente pragmático na forma como as mobilizam para a gestão das suas carreiras. Desempenhando uma multiplicidade de papéis, movem-se de modo flexível num *continuum* formado por diferentes níveis de independência face a grandes editoras e a modos e circuitos de produção e distribuição mais comerciais. Paralelamente, os seus padrões de interação realçam a preponderância das relações informais e dos fortes laços de amizade, essenciais enquanto rede e estrutura de apoio, incentivo e aprendizagem, mas também como uma primeira base de reconhecimento e legitimação. Tal leva-nos a sugerir que um dos principais protocolos comportamentais destas cenas reside precisamente no exercício de promoção e consolidação de um sentido de comunidade – as “comunidades de afetos”, para recorrer a uma expressão utilizada por alguns dos entrevistados e

¹¹⁰ Não esqueçamos que a estes atores somam-se, evidentemente, os públicos, os fãs ou consumidores. A sua não inclusão na nossa análise prende-se apenas com os objetivos desta investigação, centrados nas estratégias desenvolvidas para a construção de carreiras na música e, por isso, com foco nas esferas da produção e mediação.

reforçada pelo discurso mediático produzido sobre estas cenas – assente na partilha de práticas de produção, performance e consumo, podendo assim uma cena ser entendida como uma comunidade de práticas, estilos de vida e formas de socialização, cujo efeito combinado cria uma atmosfera artística e cultural que penetra e distingue um dado território. Aliás, é precisamente a informalidade dos padrões de interação que caracteriza estas cenas que confere relevância ao local onde estas ganham forma.

Porém, e como vem sendo explorado noutras investigações (Guerra, Bittencourt, & Domingues, 2018; Guerra & Menezes, 2019), esta característica não é sinónimo de ausência de permeabilidade e de contacto com outras cenas (musicais ou de outras esferas culturais) locais, translocais e virtuais. Também não invalida o estabelecimento de fronteiras dentro de uma mesma cena, com a criação de diferentes grupos ou “comunidades” unidos entre si (e distanciados dos demais) pela proximidade de sonoridades e linguagens trabalhadas, por partilharem uma mesma editora (por norma independente), por estarem associados a uma mesma promotora ou por terem projetos musicais em comum. No caso das cenas de Lisboa e Porto percebemos a preponderância das editoras e/ou promotoras na criação de um sentido de comunidade e no estreitar de laços e densificar das redes relacionais entre os seus membros. Ou seja, muitas vezes é em torno destas editoras e/ou promotoras que se formam os diferentes grupos que compõem a cena. É o que acontece no Porto em torno da Lovers & Lollypops, do Cão da Garagem, da Sonoscopia, ou da Favela Discos e da Gentle Records que, para além de partilharem o mesmo espaço de trabalho, partilham também os mesmos membros que, através destas duas editoras e promotoras, trabalham sonoridades distintas e, muitas vezes, cruzadas com outras linguagens artísticas. Em Lisboa podemos destacar os grupos formados em torno das editoras Cuca Monga, Pataca Discos ou Raging Planet, mas podemos também referir a “comunidade” criada em torno de um conjunto de editoras e promotoras que têm em comum o mesmo espaço de trabalho (o Edifício da Interpress, no Bairro Alto) - Cafetra Records, Maternidade, Xita Records e Spring Toast Records – e uma estreita relação com a promotora independente já mais experiente Filho Único. Como já afirmámos, para além da proximidade gerada entre os atores que partilham a mesma editora ou que estão associados a uma mesma promotora, a partilha de um mesmo espaço é também crucial para a definição destes grupos ou comunidades e para potenciar sinergias e colaborações várias.

O quadro 7.1 sintetiza as principais características das atuais cenas de música independente de Lisboa e Porto.

Quadro 7.1: Principais características das atuais cenas de música independente de Lisboa e Porto

	Cena Lisboa / AML	Cena Porto / AMP
Esferas de atividade	Criação, produção, mediação, distribuição, consumo	
Atores-chave e seus papéis	ZDB – espaço de fruição musical e sociabilidade noturna, promotora	Lovers & Lollypops – editora e promotora
Espaços preponderantes	Musicbox, ZDB, DAMAS, Sabotage, Lounge, Casa Independente, Lux, Flur Discos (loja)	Maus Hábitos, Passos Manuel, Plano B, Hard Club, Café au Lait, Sonoscopia, Cave 45 (permanentemente encerrado), Matéria Prima (loja)
Práticas de produção musical	Lógicas de atuação DIY com diferentes níveis de independência face a grandes editoras e circuitos comerciais Multiplicidade de papéis assumidos Diferentes tipos de carreiras na música: <i>músicos todo-o-terreno</i> (12), <i>músicos non-stop</i> (3), <i>músicos autores</i> (2), <i>músicos mediadores</i> (12), <i>intermediários</i> (12)	Lógicas de atuação DIY com diferentes níveis de independência face a grandes editoras e circuitos comerciais Multiplicidade de papéis assumidos Diferentes tipos de carreiras na música: <i>músicos todo-o-terreno</i> (7), <i>músicos non-stop</i> (4), <i>músicos autores</i> (3), <i>músicos mediadores</i> (10), <i>intermediários</i> (6)
Protocolos comportamentais e éticos	Sentido de comunidade (“comunidades de afetos”) Importância das relações de amizade/relações informais A comunidade como rede de apoio e base de legitimação	
Mecanismos de governança	Lógicas de atuação DIY com diferentes níveis de independência face a grandes editoras, circuitos comerciais, marcas Redes formais e informais de interdependência entre diferentes atores Financiamentos públicos a nível central (ex. DGArtes) e/ou a nível local (ex. apoios financeiros e logísticos das autarquias – cedência de espaços, bolsas de criação artística,...)	
Formas de acumulação e transmissão de conhecimento	Formação musical de carácter básico combinada com autodidatismo, experimentação (tentativa e erro) e partilha com pares Outros tipos de formação musical: ensino profissional, conservatório, ensino superior	
Características sociais, culturais, históricas, económicas e geográficas das cidades	Lisboa – capital de Portugal e cidade mais populosa, cidade litoral, centro político, concentra a maioria das sedes das multinacionais instaladas em Portugal Densidade populacional 5.064 ¹¹¹ hab/ Km ² Ligação a África e às ex-colónias (cerca de 44% dos “retornados” optaram por se estabelecer em zonas com mais oportunidades de acesso ao emprego e à habitação, como é o caso da ÁML (Pires, 1999: 187)	Porto – 2ª cidade e 4º município mais populoso do país, cidade litoral Densidade populacional 5.189 ¹¹² hab/Km ² Fortes relações comerciais com Inglaterra, com séculos de história, nomeadamente no âmbito do setor vinícola
Retóricas sobre o local	A luz, a diversidade, a mescla, o multiculturalismo e o cosmopolitismo	O cinzento, a melancolia, a nostalgia, a ética de trabalho
Diferentes comunidades na cena	Cafetra Records/ Maternidade/ Xita Records/ Spring Toast Records/ Filho Único; Pataca Discos; HAUS; Cuca Monga; Raging Planet	Lovers & Lollypops; Sonoscopia/ Soopa; Amplificasom; O Cão da Garagem; Gentle Records/ Favela Discos; Parva Música; Turbina; Meifumado

¹¹¹ Dados de 2018, segundo a PORDATA.

¹¹² Dados de 2018, segundo a PORDATA.

Quadro 7.1: Principais características das atuais cenas de música independente de Lisboa e Porto (cont.)

	Cena Lisboa / AML	Cena Porto / AMP
Micro-cenas e seus atores-chave	Barreiro Hey, Pachuco Records/ Barreiro Rocks/ Estúdio King; OUT.RA/ OUT.FEST; ADAO; Linha Amarela - Produções	Barcelos (fora da AMP) Lovers & Lollypops (num momento inicial); Macho Alfa; CCOB - Círculo Católico de Operários de Barcelos; Milhões de Festa; Associação Cultural Zoom
	Bandas: Fast Eddie Nelson, The Folk Collective, SUAVE, Pista, Nicotine's Orchestra, Nada Nada, The Act-Ups, The Jack Shits, Frango, Ervas Daninhas, Fat Pack, Los Santeros, Gasoline, Fast Eddie and The Riverside Monkeys, The Ballyhoos, The Sullens, Singing Dears, Dynamic Duel, Big River Johnson, Rocóco, Toast, Blister, Unladylike Scream	Bandas: The Astonishing Urbana Fall, The Green Machine, ALTO!, This Isn't Luxury, Kafka, The Glockenwise, Aspen, Black Bombaim, La La La Ressonance, Dear Telephone, 10 000 Russos, Killimanjaro, Indignu, Azia, Total Incest

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas e da análise documental.

O reconhecimento da importância dos espaços para a estruturação e consolidação de uma cena musical local levou-nos a um exercício de identificação e cartografia dos diferentes tipos de espaços que compõem as cenas de Lisboa e Porto¹¹³. Para tal não só mapeámos os espaços em que se consubstanciam os projetos dos nossos entrevistados (editoras, promotoras, salas de concertos, estúdios, associações culturais, estações de rádio, imprensa escrita e blogues), como quisemos conhecer as suas representações acerca dos atuais circuitos¹¹⁴ de música independente nos quais as duas cenas se materializam, pedindo-lhes para isso que identificassem os diferentes tipos de espaços que, na sua perspetiva, compõem hoje estes circuitos. Complementarmente, porque o discurso mediático também atua na delimitação e consolidação das cartografias e circuitos em que se consubstancia o subcampo em estudo, mapeámos igualmente os espaços de fruição musical onde ocorreram os eventos tidos em conta no levantamento feito a partir dos dois dispositivos mediáticos que considerámos para a análise - *Ípsilon* e *Bodyspace*. Ainda que este último conjunto de espaços seja mais amplo, verificamos que o discurso dos entrevistados e as narrativas mediáticas caminham lado a lado na identificação dos principais lugares onde as carreiras DIY na música independente ganham notória visibilidade. Assim, os espaços mais mencionados nos dois dispositivos mediáticos são também os mais referidos pelos entrevistados, o que demonstra que para a legitimação e reputação destes

¹¹³ Este exercício de mapeamento tem como baliza temporal o período em que realizámos a nossa incursão no terreno, entre 2016 e 2018. Ressalvamos, porém, que posteriormente alguns dos espaços identificados encerraram. Em Lisboa é o caso do Metropolis Club e do Sabotage, tendo este último fechado em agosto de 2020. No Porto é o caso d'O Meu Mercedes é Maior Que o Teu e do Cave 45.

¹¹⁴ O recurso à noção de circuitos serve aqui como forma de operacionalizar a espacialidade e os fluxos que caracterizam as duas cenas musicais.

espaços contribuem os diferentes intervenientes na cena musical, incluindo os atores com papel de intermediação, de que são exemplo os jornalistas (cfr. quadros 7.2 e 7.3)¹¹⁵.

Quadro 7.2: Espaços mais referenciados pelos entrevistados

Lisboa	N.º de referências	Porto	N.º de referências
Musicbox	42	Maus Hábitos	44
ZDB	41	Passos Manuel	40
DAMAS	35	Plano B	26
Sabotage	29	Hard Club	19
Lounge	21	Café au Lait	17
Casa Independente	19	Sonoscopia	13
Lux Frágil	14	Cave 45	13

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro 7.3: Espaços mais referenciados pelos dispositivos mediáticos

<i>Ípsilon</i>	N.º de eventos	<i>Bodyspace</i>	N.º de eventos
Galeria Zé dos Bois	9	Galeria Zé dos Bois	18
DAMAS	4	Musicbox	16
Lux Frágil	3	Café au Lait	14
Musicbox	3	Maus Hábitos	10
Teatro Municipal Maria Matos	3	Sabotage	10
Hard Club	2	Hard Club	8
Passos Manuel	2	Casa Independente	4
Sabotage	2	Passos Manuel	3

Fonte: Elaboração própria, com base na análise da cobertura mediática.

A figura 7.3 dá conta dos espaços que compõem o circuito de música independente aqui em análise na AML, verificando-se uma notória concentração na capital. A figura 7.4 permite um olhar mais direcionado para a cidade de Lisboa. Ambas as figuras agregam os espaços onde se materializam os projetos dos entrevistados, bem como os espaços por eles identificados como fazendo parte do circuito, estando aqui contemplados diferentes tipos de espaços: espaços de performance e atuação ao vivo (graficamente representados por um microfone), estúdios/ espaços de ensaio/ editoras/ promotoras/ associações culturais/ agências (graficamente representados por uma nota musical), lojas de discos (graficamente representadas por um saco de compras), sedes de jornais e blogues que

¹¹⁵ De modo a permitir uma visualização mais detalhada das cartografias delineadas, para além das imagens que serão aqui reproduzidas, disponibilizamos também os *links* a partir dos quais é possível aceder às duas cartografias aqui referidas: uma relativa aos espaços nos quais se materializam os projetos dos entrevistados, bem como aos espaços por estes identificados (<https://drive.google.com/open?id=1hQ4WEtpEd0gsuaU-AW7ttJZG8QDSwLna&usp=sharing>); outra relativa aos espaços onde ocorreram os eventos tidos em conta no levantamento feito a partir dos dois dispositivos mediáticos analisados (<https://drive.google.com/open?id=1XBpCUg5KiZLOaZaN7IZdNfja5xrPqgk&usp=sharing>).

escrevem sobre música (graficamente representadas por duas aspas) e rádios (graficamente representadas por uma torre de rádio).

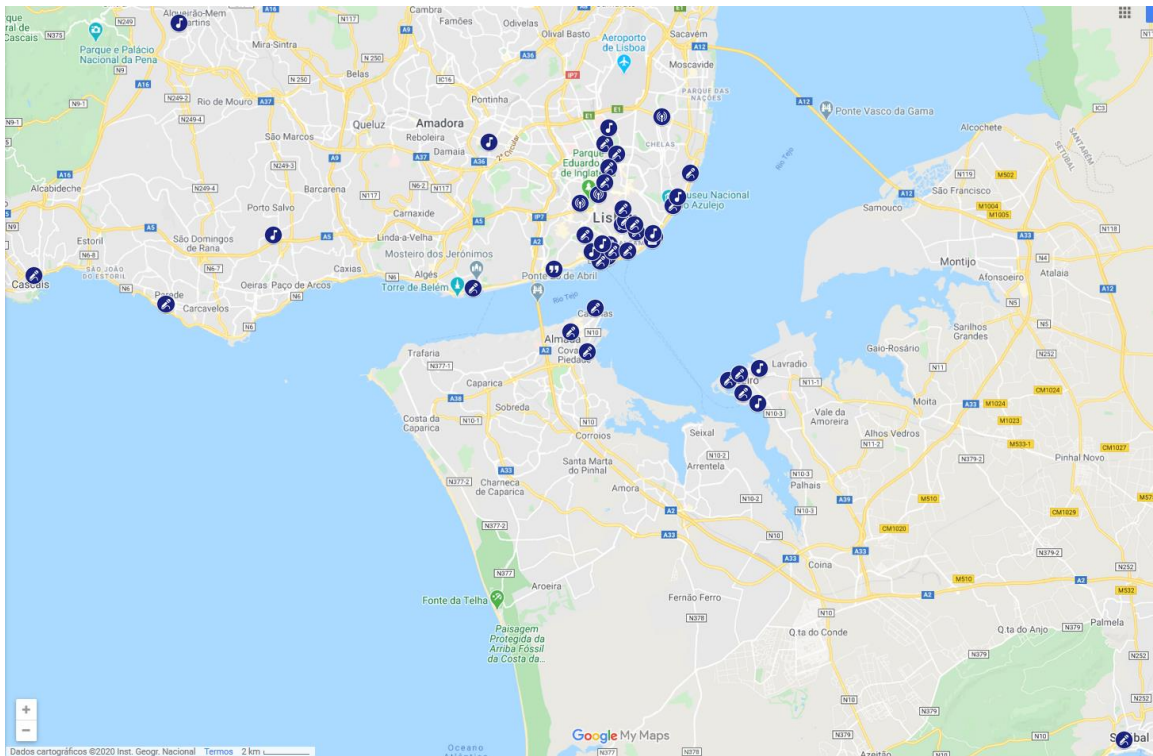


Figura 7.3: O circuito de música independente em análise, na AML
Fonte: Google Maps e elaboração própria, com base nos dados das entrevistas.

Uma das primeiras conclusões a retirar é precisamente a da existência de uma concentração de espaços em Lisboa, quando comparada com a restante área metropolitana. Escapando a este padrão podemos apenas identificar 13 espaços (de um total de 46); essencialmente espaços de performance e atuação ao vivo, situados nos concelhos envolventes, aos quais se somam dois estúdios, um no Barreiro e outro em Sintra, uma agência em Oeiras, uma promotora e associação cultural no Barreiro e a Casa da Cultura, gerida pela Divisão de Cultura da Câmara Municipal de Setúbal.

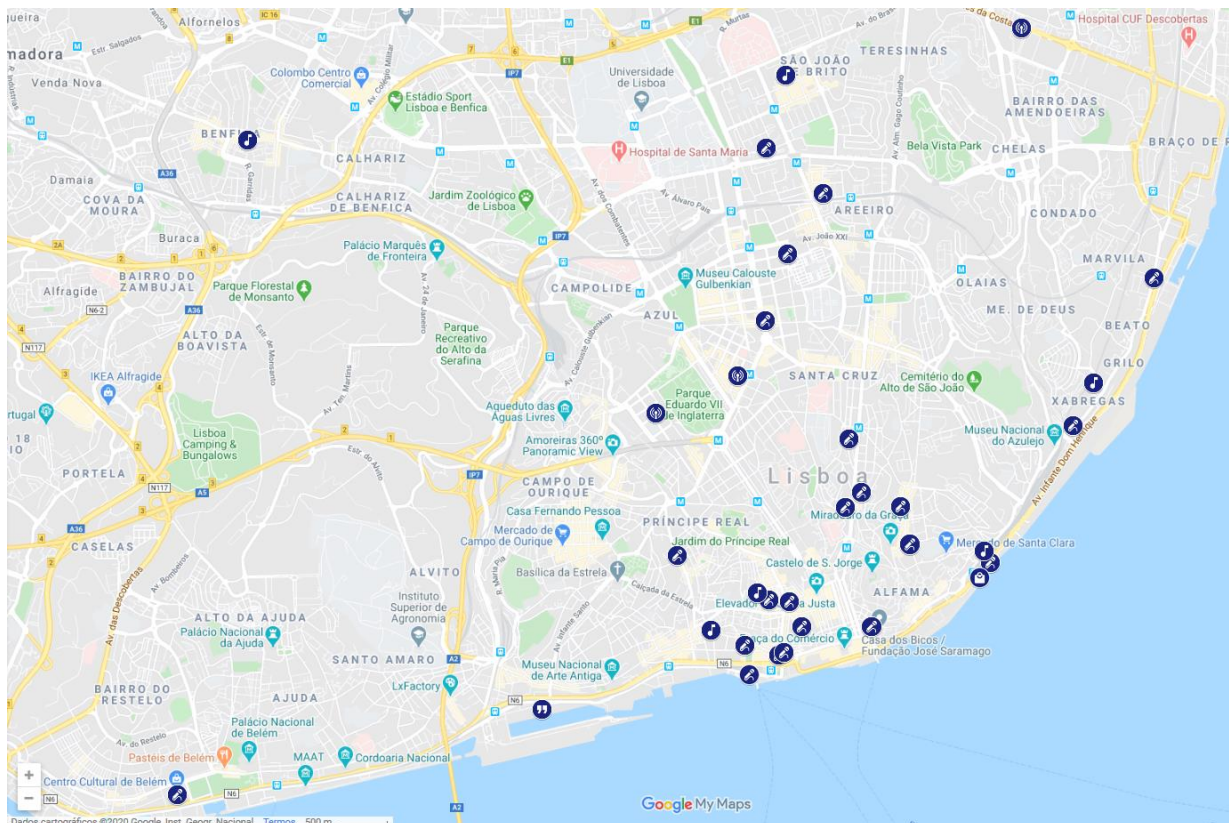


Figura 7.4: O circuito de música independente em análise, em Lisboa
 Fonte: Google Maps e elaboração própria, com base nos dados das entrevistas.

Atendendo, por um lado, ao que anteriormente dissemos a propósito da macrocefalia que caracteriza a organização e o funcionamento da sociedade portuguesa e, por outro, ao ímpeto de “estar onde a ação está” (Markusen, 2006: 1929), a concentração aqui verificada não é surpreendente. Trabalhos anteriores (Costa, 2002, 2008, 2013b; Costa *et. al*, 2015; Costa & Lopes, 2015; Santos, Oliveira & Guerra, 2019) deram já conta de que o desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e criativas na AML seguiu padrões internacionais, baseando-se nas dinâmicas endógenas dos principais bairros e instituições culturais de Lisboa, assim reforçando a supremacia da cidade também a nível cultural. Aliás, como ilustra o excerto abaixo transcrito, os nossos entrevistados demonstram ter uma nítida perceção desta tendência e uma clara consciência dos efeitos da aglomeração, tanto a um nível mais concreto, como num plano simbólico.

Acho que as coisas são mais ou menos nos mesmos sítios porque é onde estão os artistas. As pessoas tentam reunir tudo num polo, porque isso tem a ver com o buzz. Queres ter lá uma cena, porque sabes que se tiveres uma cena inserida numa série de outras coisas, traz mais gente e há de ter mais sucesso naquilo que estás a fazer. Há todo um marketing e estratégia de negócio atrás.

Júlia, 33 anos, mestrado, designer, promotora e música, Lisboa.

Concomitantemente, percebemos que a concentração é sobretudo evidente nas áreas centrais da cidade, com especial ênfase no Bairro Alto e Cais do Sodré e com um prolongamento mais recente para o bairro da Graça e para a zona do Intendente/Anjos. No âmbito deste circuito podemos também referir outras áreas merecedoras de destaque: Alvalade/Areeiro, as Avenidas Novas, Santa Apolónia, e ainda a área oriental da cidade, que nos últimos anos tem merecido a atenção de intervenções e investimentos de carácter privado e público, com destaque para Xabregas e Marvila.

O Bairro Alto é tido como o principal e tradicional bairro cultural de Lisboa, sendo que o seu desenvolvimento e notoriedade estão profundamente associados à cultura *underground* e alternativa e às cenas DIY construídas em vários campos artísticos e criativos, experienciadas particularmente a partir da década de 80 do século passado. Com efeito, “O Bairro Alto espacializou e materializou uma *movida* de moda, música, estética, consumos e noite da cidade de Lisboa” (Guerra, 2010: 286), o que contribuiu para a construção da sua reputação nos múltiplos mundos da arte, desde as artes performativas e visuais às indústrias criativas, incluindo-se também a vida noturna e as lógicas de estetização do quotidiano. Para tal foi essencial o aparecimento de uma diversidade de pontos de encontro e sociabilidade – clubes, bares, espaços culturais formais e informais e outros espaços de *gatekeeping* (Costa, 2013a, 2015a) -, de entre os quais podemos salientar o Frágil, entendido como local de encontro de várias manifestações artísticas, entre elas a música, e portanto com uma vocação interdisciplinar. Podemos afirmar que este pendor alternativo e *underground*, entretanto, alargado aos bairros envolventes do Cais do Sodré e da Bica, se mantém, embora com algumas nuances introduzidas pelos públicos massivos e pelas multidões turísticas que hoje são atraídos para o bairro. Na verdade, as transformações recentes na cidade, e nomeadamente os processos de gentrificação das suas áreas centrais, com reflexo no aumento do preço do solo nessas zonas, contribuíram para que outras áreas da cidade começassem a desafiar a centralidade do Bairro Alto no âmbito da cena musical independente e *underground*. É esse o caso do eixo da Av. Almirante Reis, e em especial da área do Intendente/Anjos, do bairro da Graça e também da zona oriental da cidade, nomeadamente Xabregas, na freguesia do Beato, e Marvila.

No Bairro Alto, um espaço importante deste circuito é o edifício da Interpress que através dos seus novos usos, se transformou num “ponto de encontro que aproximou músicos, estimulou encontros e partilhas” (Duarte & Lopes, 2016), não só no âmbito da cena de música independente, como entre esta e a cena do *free jazz*, expressa nas relações próximas e colaborações com músicos como o baterista Gabriel Ferrandini e o pianista Tiago Sousa, fundador da editora independente Merzbau. Na senda de uma grelha analítica proposta num trabalho anterior (Costa *et al.*, 2015), podemos afirmar que este espaço desempenha, essencialmente, funções nas esferas da cocriação, acumulação coletiva de conhecimento e *know how*, da experimentação de novas possibilidades de criação e produção e da transmissão informal de informação sobre o meio e sobre oportunidades de

trabalho, sendo também um espaço de socialização, de convívio e de criação e fortalecimento de relações de sociabilidade.

Um outro espaço também situado no Bairro Alto e que surge entre os mais referidos pelos nossos entrevistados no âmbito da identificação dos pontos fulcrais deste circuito é a Galeria Zé dos Bois (ou ZDB, como é conhecida), uma associação cultural sem fins lucrativos, criada em 1994 (e desde 1997 no nº 59 da Rua da Barroca), que se assume como uma “estrutura de criação, produção e promoção para a arte contemporânea” e como um lugar de experimentação e pesquisa, que promove cruzamentos entre diferentes linguagens artísticas – artes visuais e performativas. Na esfera musical, até 2007, a programação esteve a cargo da promotora Filho Único, tendo a ZDB construído e consolidado a sua reputação no espectro da música exploratória, improvisada e do *free jazz*, seguindo uma linha de programação que atraía públicos específicos, muito fidelizados ao espaço e às suas propostas musicais. Desde o final de 2007 a programação musical passou a estar a cargo de Sérgio Hydalgo, melómano e habitual frequentador do espaço, que ainda antes de atuar como programador cultural criou um *podcast*/blogue – *Má Fama*¹¹⁶ -, mais tarde transformado em programa de rádio, onde entrevistava e gravava concertos de artistas portugueses e internacionais. Atualmente, embora a sensibilidade para música exploratória, improvisada e para o *free jazz* se mantenha, acolhem também propostas musicais de outros géneros, como a *pop*, a *folk*, a canção, o *rock*, a música eletrónica ou o *rap*. É interessante referir que a proximidade geográfica do edifício da Interpress e a proximidade das linguagens musicais exploradas nos dois espaços têm potenciado o estabelecimento de relações próximas entre os seus protagonistas: os músicos e membros dos coletivos que agora ocupam o edifício da Interpress foram e são frequentadores assíduos da ZDB que, por sua vez, tem aberto as suas portas a vários concertos e eventos organizados por estes coletivos (Henriques, 2018). O reconhecimento do trabalho desenvolvido pela ZDB e o seu o seu contributo para a profissionalização nas artes visuais, na música, no teatro e na dança é hoje reconhecido pelos atores do meio artístico e cultural, mas também pela autarquia e pelas principais instâncias de apoio cultural a nível nacional, o que se traduz nos apoios recebidos por parte da Câmara Municipal de Lisboa (CML) e da DGArtes. Neste sentido, somos levados a afirmar a importância da ZDB, simultaneamente enquanto espaço de socialização, *networking* e integração no meio artístico, e como tal também enquanto espaço crucial na construção de reputações, tanto a nível individual, ou seja, na criação de reputação de cada ator na cena, como a nível coletivo, na medida em que é tido como um dos espaços emblemáticos da cena independente, contribuindo para a sua consolidação e afirmação. Ora, estas são precisamente funções mais sensíveis aos efeitos de meio e de aglomeração anteriormente descritos, beneficiando de uma

¹¹⁶ <http://mafama.blogspot.pt/>.

localização central, de fácil acesso e de acentuada afluência e movimentação de pessoas, como é o Bairro Alto, sendo esta localização assumida como altamente vantajosa para o projeto.

O Cais do Sodré é também um ponto fulcral no âmbito dos hábitos de fruição musical noturna da capital e do atual circuito da cena musical independente de Lisboa. A anterior imagem desta área da cidade, tida como ponto de paragem de prostitutas e marinheiros, foi substituída por uma atraente e vibrante imagem de dinamismo assente na combinação de agentes culturais e criativos que lá se fixaram, espaços de música ao vivo, restaurantes e outros pontos de encontro¹¹⁷. Um dos espaços que contribuiu para a revitalização e dinamização desta área e que é hoje um ponto de paragem obrigatória neste circuito de música independente é o Musicbox, projeto que deu uma nova vida ao anterior Texas Bar. Aberto em 2006 é o ponto nevrálgico do trabalho desenvolvido pela CTL – Cultural Trend Lisbon, empresa que se dedica à gestão e produção de conteúdos culturais. A criação deste espaço assenta num passado ligado à música e à cultura por parte dos seus fundadores e na tentativa de colmatar uma lacuna existente na cidade ao nível de espaços de pequena/média dimensão, capazes de oferecer melhores condições aos artistas (Guerra, 2010: 1083-1089). Assim, o Musicbox assume-se como um híbrido entre uma sala de espetáculos e um espaço de dança. Atualmente a programação do espaço está a cargo de Pedro Azevedo e possui um carácter eclético, apostando em propostas artísticas, nacionais e internacionais, de diversos géneros musicais, procurando apoiar projetos emergentes e acompanhar as novas tendências. Com um forte investimento na qualidade das condições técnicas proporcionadas aos artistas, o Musicbox funciona tanto como palco de primeiros concertos, como de projetos já mais consolidados, tanto ao nível das atuações ao vivo como das sessões de *djing* e dos *live acts*, desempenhando funções de experimentação de novas possibilidades de consumo e fruição musical, mas atuando também enquanto espaço de socialização, *networking* e construção de reputações, ainda que os entrevistados partilhem a ideia de que o Musicbox é sobretudo um espaço de performance e de apresentação e menos um espaço de socialização. De qualquer modo, é hoje um espaço que integra a vida cultural da cidade, que procura desenvolver parcerias e promover eventos de referência que extravasam o próprio espaço. Exemplo notório é a criação do MIL - Lisbon International Music Network – um festival e uma convenção internacional de música que tem por missão a valorização e a divulgação da música popular moderna de origem lusófona, tendo em vista a sua internacionalização e a abertura a novos mercados. Concretização da lógica de atuação em rede, o MIL assume-se como um ponto de encontro entre agentes da indústria da música de todo o mundo e enquanto plataforma de intercâmbio, aposta num programa artístico que envolve a cidade e

¹¹⁷ Uma imagem aliás materializada no projeto de reabilitação urbana para reestruturar e valorizar a experiência do espaço público da Rua Nova do Carvalho – a Rua Cor-de-Rosa (ou Pink Street), reconhecida internacionalmente pela animação noturna que a caracteriza e comparada a ruas e avenidas de outras cidades europeias, como num artigo de abril de 2015 do *New York Times*, disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2015/04/15/travel/europe-favorite-streets.html>.

combina debates, *masterclasses*, encontros profissionais e concertos, dando a conhecer uma diversidade de artistas e projetos emergentes e alternativos.

Também no Cais do Sodré, surge um outro espaço relevante neste circuito. Falamos do Sabotage, aberto em 2013 e, entretanto, encerrado em agosto de 2020, devido à incapacidade de acompanhar a inflação das rendas na cidade de Lisboa, que acabou por ser agravada pela interrupção da atividade imposta na sequência da pandemia por COVID-19. Assumia-se como um clube de *rock*, nas suas múltiplas derivações e formas, acolhendo tanto artistas e bandas portuguesas, como internacionais. Também aqui estávamos perante um espaço cuja criação teve subjacente um passado ligado à música, na medida em que os seus fundadores gerem lojas de discos, editoras e distribuidoras de música desde o início da década de 90 do século passado. Assim, a abertura do espaço representou um alargamento das formas de intervenção na cena musical por parte dos seus responsáveis. À semelhança dos espaços apresentados anteriormente, o Sabotage acolhia tanto artistas e bandas em fases iniciais das suas carreiras, como nomes já consolidados, ainda que tivesse na sua pequena dimensão uma limitação. Essa característica física do espaço fez com que desempenhasse essencialmente um papel enquanto espaço de experimentação de novas possibilidades de consumo e fruição musical, embora não deixasse de ser também um espaço de socialização, *networking* e de construção de reputações.

Na fronteira entre o Cais do Sodré e o bairro de Santos, surge um outro espaço reconhecido como um dos mais importantes do atual circuito de música independente – o Lounge. Trata-se de um bar e sala de concertos aberto em 1999, numa outrora oficina abandonada, e que resulta também de experiências anteriores na esfera musical e da fruição noturna dos seus fundadores. Ao contrário dos espaços referidos anteriormente, a programação do Lounge assume-se como sendo diversificada e assenta em *djsets* e concertos de entrada livre, estando a cargo de um dos seus fundadores e também DJ, Mário Valente, mas contando igualmente com a curadoria de alguns residentes, nomeadamente a promotora Filho Único. À pequena dimensão do espaço contrapõe-se o amplo largo que surge à sua frente e que possibilita o convívio ao ar livre, prolongando o espaço até à rua. Estas características e o ambiente descontraído que o próprio nome e a estética do espaço possuem fazem do Lounge um importante lugar de socialização, *networking* e construção de reputações, tanto a nível individual, como coletivo, facto para o qual muito contribui a sua longa e bem-sucedida presença no panorama da fruição musical noturna da cidade de Lisboa. Estando recetivo à atuação de nomes emergentes é um importante ponto de paragem no circuito de artistas em momentos iniciais da sua carreira, cumprindo igualmente uma função enquanto espaço de experimentação.

Ainda que não surja entre os espaços mais referidos pelos entrevistados, nesta área da cidade encontramos também um outro bar e sala de concertos que tem vindo a conquistar a sua posição neste circuito. Falamos do Titanic Sur Mer, um espaço de música ao vivo, espetáculos vários e *cabarets* que, desde o final de 2015, dá uma nova vida a um antigo armazém camarário, situado entre o B.Leza

e o terminal fluvial do Cais do Sodré, e que em tempos integrou a antiga lota de peixe. Trata-se de um projeto de Manuel João Vieira, que sucede ao Maxime, o *cabaret* na Praça da Alegria, que entre 2006 e 2011, marcou a *movida* noturna de Lisboa. Procurando manter o espírito boémio e a aposta no *cabaret*, o Titanic Sur Mer oferece, no entanto, uma programação mais eclética: tanto recebe sessões de poesia, como festas *techno* e concertos de *jazz*, *samba*, *forró*, músicas africanas, *indie rock* ou *hip hop*. O objetivo é assumir-se como um espaço aberto e capaz de unir públicos diferenciados e diferentes gerações.

Um segundo espaço que importa referir e que se situa no eixo Cais do Sodré-Santos não é, como os anteriores, um espaço de apresentação ao vivo, mas antes um espaço “de bastidores”, na medida em que assume sobretudo um papel de programação e estruturação, atuando também como um espaço de cocriação e acumulação de conhecimento e de transmissão de informação. Referimo-nos a um projeto surgido em 2016 e promovido pela CML – o Polo Cultural das Gaivotas | Boavista – que tem como edifício sede a antiga Escola das Gaivotas. Trata-se de um centro para a criação artística, constituído por salas de ensaio (para música, teatro, dança e performance) e de formação, e por um conjunto de salas de escritório para sedes de entidades de produção cultural¹¹⁸. Uma das entidades que atualmente desenvolve atividade neste espaço é um dos atores-chave da cena de música independente de Lisboa. Falamos da associação Filho Único, criada em 2007 por Nelson Gomes e Pedro Gomes (os anteriores responsáveis pela programação musical da ZDB), que atua como produtora, promotora e agência de artistas nacionais e internacionais, procurando produzir eventos não apenas no centro de Lisboa, mas também em espaços mais periféricos da cidade e menos convencionais, numa lógica de colaboração contínua com vários agentes culturais públicos e privados em todo país, contribuindo para a descentralização da oferta cultural. Após mais de dez anos de história, os diferentes intervenientes na cena reconhecem o contributo da associação para dinamizar a cidade com a sua ação e para promover uma “nova geração de jovens músicos libertos de convenções estilísticas” e que procuram fugir aos “cânones ou aos circuitos normalizados”, o que se traduz na sua atividade em diferentes géneros musicais: *rock*, *jazz*, *eletrónica*, *hip hop*, *música improvisada* ou *afro-house* (Belanciano, 2017). Estamos, pois, perante um espaço que desempenha essencialmente funções na esfera da experimentação e exploração de novas possibilidades de criação e produção, da cocriação, acumulação e transmissão de conhecimento e, atendendo ao reconhecimento e à posição de destaque alcançada, da construção de reputações individuais e de uma reputação coletiva da cena.

¹¹⁸ Para além destas salas, o projeto integra também residências artísticas, ou seja, espaços para o alojamento temporário de profissionais que estejam em processo de criação artística na cidade, e ainda a Loja Lisboa Cultura, um serviço de atendimento especializado que presta formação e informação, gratuitamente, e ajuda a esclarecer questões específicas relacionadas com a atividade dos profissionais e organizações do setor cultural.

Prosseguindo viagem por este circuito e como anteriormente demos conta, o bairro da Graça é uma das áreas da cidade que atualmente desafia a centralidade do Bairro Alto e do Cais do Sodré no que à fruição musical noturna diz respeito. Um dos principais responsáveis é o espaço DAMAS, ou as DAMAS, como geralmente é pronunciado o nome, pelo facto de serem duas mulheres as fundadoras e responsáveis por este novo espaço do circuito de música independente. Em 2015, Alexandra Vidal e Clara Metais transformaram uma antiga panificadora numa sala de concertos que, durante o dia, abre para petiscos e jantares. Em termos da programação musical, que conta com o contributo de vários programadores, como por exemplo, a promotora Maternidade e desde 2018 também Pedro Gomes, a aposta é em conteúdos alternativos e ecléticos, que vão da eletrónica às canções *folk*, passando pelo *rock*, pelo *punk*, pela música experimental, pelo *hip hop* ou pelo *rap* crioulo e, à semelhança do Lounge, quase sempre de entrada livre. Denominador comum é a preocupação e o esforço das suas responsáveis em garantir um maior equilíbrio entre homens, mulheres e pessoas transgénero no que à programação musical diz respeito. Esta abertura e diversidade, aliadas à qualidade das propostas musicais, contribuíram para que as DAMAS se tornasse uma paragem obrigatória neste roteiro, tanto para lisboetas, como para os públicos internacionais que nos últimos anos têm circulado com muita frequência pela cidade de Lisboa, atuando como um espaço de experimentação e exploração de novas possibilidades de consumo e fruição, um espaço de socialização e *networking* e de construção de reputações individuais e coletivas.

Ainda neste bairro, importa referir um outro espaço mencionado pelos protagonistas da nossa investigação que, entretanto, no decorrer do nosso trabalho de campo mudou de localização e de nome. Referimo-nos ao Estrela Decadente, um projeto da Associação Real Urinol, então situado no Espaço Estrela, na Rua Josefa Maria, de carácter multidisciplinar e que visava dar visibilidade a novas iniciativas de vários artistas da cidade. O projeto incluía também uma dimensão musical, cuja programação estava cargo de Pedro Saraiva, um dos fundadores da editora e coletivo Cafetra Records. Aliás, este tornou-se num importante espaço de encontro e convívio entre os membros desta editora e dos coletivos a ela associados - Maternidade, Xita Records e Spring Toast Records (Henriques, 2018). Em outubro de 2017, o encerramento deste espaço, por iniciativa da CML, fez com que o projeto passasse para o espaço Banco Aposentadoria, próximo da Sé de Lisboa. Nesta nova localização, o projeto combina uma loja de objetos de arte e *design*, um estúdio de tatuagem, estúdios autónomos de artistas e músicos, uma galeria para exposições e um bar/sala de concertos para onde foi transportada a lógica programática do espaço na Graça.

Desafiando também a centralidade do Bairro Alto e do Cais do Sodré, nos últimos anos, tem-se também vindo a afirmar a área do Intendente e dos Anjos, onde encontramos um dos espaços reconhecido pelos nossos entrevistados como integrando o circuito aqui em análise. Trata-se da Casa Independente, situada no Largo do Intendente, um espaço artístico e cultural multidisciplinar fundado

em 2012 pela associação cultural Ironia Tropical e sob a responsabilidade de Inês Valdez e Patrícia Craveiro Lopes. Um dos objetivos passa pela dinamização cultural do bairro em que está inserido, através de uma programação diversa, que inclui concertos, exposições, ateliês, residências artísticas, recitais e saraus, entre outras atividades, privilegiando a produção artística nacional independente. Em termos musicais, o espaço é cedido a artistas para concertos em nome próprio, embora a maioria da programação seja da responsabilidade de artistas e promotoras residentes¹¹⁹, seguindo uma linha eclética, ainda que sobretudo centrada em artistas emergentes e assumindo-se, por isso, enquanto espaço de experimentação e exploração de novas possibilidades de criação, produção, consumo e fruição e também como espaço de socialização e *networking*.

Na mesma área, ainda que menos referidos, integram também o atual circuito de música independente os Anjos 70 e o Desterro. O primeiro é um projeto do NCR – Núcleo Criativo do Regueirão, uma associação sem fins lucrativos, fundado em 2017, que propõe uma oferta cultural diversificada e transversal através de uma série de atividades e eventos, como mercados, matinés, ciclos de cinema, exposições, concertos, palestras, ensaios de teatro, aulas de dança e escola de yoga. O espaço conta ainda com um piso de oficinas e uma área com mesas *cowork*, ateliês e salas, direcionada para aulas e *workshops* de trabalhos manuais, produção artística e artesanato. O segundo é também um espaço multidisciplinar que promove e apoia a criação e produção no âmbito da música e do som, sobretudo na sua vertente eletrónica, experimental e exploratória. Consiste num projeto da DARC, uma associação cultural fundada em 2014, que visa a promoção de projetos culturais que escapam a definições estilísticas demasiado rígidas. O excerto abaixo transcrito dá conta, por um lado, da concentração dos espaços que compõem este circuito no centro da cidade e, por outro, do reconhecimento da importância que outras áreas da cidade têm vindo a assumir, como é o caso do eixo da Av. Almirante Reis (que corresponde à referida linha verde do Metro de Lisboa).

Curiosamente, estes polos são sempre no mesmo sítio de Lisboa. Os concertos e a música ao vivo estão muito centralizados em Lisboa. Sempre que se tenta abrir um sítio novo ligeiramente fora deste centro, é um problema, chama sempre pouca gente. O único sítio que sobrevive a isso é o Lux, porque já é o destino a seguir onde vai parar a noite lisboeta. Tirando isso, é difícil marcar concertos fora do centro. Há pessoas que já se começam a mexer para Xabregas ou para a Casa Independente. Muito importante são os Anjos 70, que promete ser um sítio que vai ter o seu cunho e chamar as pessoas para esta zona da linha verde do Metro. É um sítio maior, que está a conseguir ter maior comunicação. (...) A linha

¹¹⁹ É o caso das bandas They're Heading West e Fogo-Fogo, da residência mensal *Casa Ardente*, a cargo da promotora Produções Incêndio, ou do *djset Tudo Errado*, da responsabilidade de Cláudia Guerreiro, baixista dos Linda Martini, e do DJ Badalado.

verde do Metro é muito importante. A minha geração pensa toda em ir viver para lá. Para o centro de Lisboa, esta é provavelmente a zona com rendas mais baratas, muito mais barato que o Príncipe Real, Estrela, Lapa. Há lá imensas pessoas a fazer coisas. Há um espaço para concertos e exposições, tudo à volta da cultura hardcore e straight edge, o Disgraça. Há estúdios a abrir, incluindo o nosso. O Moullinex também tem o estúdio dele perto da [Rua] Moraes Soares.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Na senda das palavras deste entrevistado e na continuidade deste eixo da Av. Almirante Reis e da linha verde do Metro de Lisboa, podemos assinalar também o bairro de Alvalade, como uma área importante na configuração deste circuito. Bairro planeado e construído entre as décadas de 1950 e 1960, rapidamente adquiriu o estatuto de bairro moderno (ou modernista) da cidade, tanto do ponto de vista urbanístico, como cultural e intelectual. Desde a década de 1960, o bairro tornou-se um ponto de encontro de músicos, escritores, artistas plásticos e cineastas, e no que à esfera musical mais *underground* diz respeito, desempenhou um papel crucial na constituição da cena *punk* de Lisboa (Abreu *et. al.*, 2017; Santos *et. al.*, 2019; Silva & Guerra, 2015). Na continuidade desse legado histórico e tendo como um dos responsáveis Samuel Palitos, músico desde a adolescência, tendo feito parte de bandas como os Censurados, surge em 2013, o Popular Alvalade. Trata-se de um espaço que se afirma como sendo “de todos e para todos” e que oferece música ao vivo (originais e *covers*), *jam sessions*, *workshops*, mostras de cinema, debates, exposições, noites de *open mic* (onde se pode declamar poesia ou fazer *stand-up*) e outras iniciativas, atuando sobretudo nas esferas do *rock*, *punk rock* e *grunge*, apostando em artistas nacionais e, com menos frequência, internacionais e assumindo-se, por isso, como espaço de apresentação ao vivo e de socialização.

No mesmo bairro importa também destacar um outro espaço que funciona como sala de ensaios, estúdio e sede da editora independente Cuca Monga, fundada em 2014. Num armazém dividido com uma produtora de filmes, este é o espaço de trabalho da banda Capitão Fausto e dos projetos satélite dos seus membros (Os Modernos, El Salvador, Bispo). Depois de realizadas obras de recuperação do espaço e do investimento em equipamento técnico, o estúdio, que inicialmente estava apenas voltado para os projetos destas bandas, tem vindo a alargar a sua margem de atuação a outros artistas e bandas que alugam o espaço para gravação e produção dos seus materiais. Ao contrário da editora, assente em projetos cantados em português na esfera do *pop rock* e de alguma eletrónica, o estúdio tem-se configurado de modo mais abrangente, gravando projetos que vão do *punk* ao *soul* e *R&B*, passando pelo *rock*. Como já anteriormente referimos, este espaço materializa uma importante estratégia de sobrevivência destes membros da cena, permitindo-lhes conciliar a sua atividade como músicos com a de produtores e editores. A este espaço e a estas atividades está também associada a

promotora Puro Fun, liderada por Joaquim Quadros, membro da Cuca Monga e com um passado de radialista na Vodafone FM. Apesar de ser um espaço pouco visível ao público e de estar associado a um conjunto mais ou menos delimitado de projetos musicais, tem vindo a afirmar-se como um ponto importante neste circuito e, ao mesmo tempo, tem contribuído para renovar a preponderância de Alvalade na cartografia da produção cultural na contemporaneidade.

Fazemos agora uma breve paragem na zona das Avenidas Novas, onde encontramos duas estações de rádio que, a par da Antena 3 e da Radar¹²⁰, muito têm contribuído para a divulgação de artistas portugueses e nomeadamente daqueles que se se movem na esfera mais alternativa e independente. Falamos da Vodafone FM e da SBSR FM que têm em comum a expressão das estreitas relações que hoje se estabelecem entre a música e as grandes marcas, sobretudo de telecomunicações e bebidas, a que anteriormente já aludimos. A primeira foi fundada em 2011 pelo grupo Media Capital Rádios¹²¹, em parceria com a Vodafone, e é do grupo a estação que se dedica à divulgação de música alternativa e que aposta sobretudo em artistas emergentes, direcionando-se principalmente a um público jovem adulto. A segunda foi fundada em 2016 pela promotora Música no Coração¹²² em parceria com a Unicer e, como o nome indica, está associada ao festival organizado pela mesma promotora Super Bock Super Rock. O seu perfil é muito semelhante ao da Vodafone FM, na medida em que a sua missão assenta na divulgação da nova música portuguesa, tendo como público-alvo os jovens entre os 18 e os 35 anos.

Nesta área da cidade importa ainda destacar o projeto de Inês Magalhães, designer, promotora e música, e do seu irmão, produtor e técnico de som. Referimo-nos às MagaSessions, que surgiram espontaneamente em 2012 da vontade de criar um espaço (a casa dos dois irmãos, no Saldanha) onde músicos e públicos, pudessem estar mais próximos e livres de qualquer tipo de constrangimento. Ao mesmo tempo, o contexto da grave crise económica e social que então se vivia, e que foi intensificado pelas medidas de austeridade aplicadas no âmbito da intervenção do FMI em Portugal, contribuiu também para o surgimento do projeto sob a premissa de este facilitar o acesso à cultura e mais especificamente à música (em cada sessão as pessoas da assistência contribuía monetariamente com o que pudessem e considerassem justo). Os dois irmãos começaram por organizar uma série de concertos de e para amigos, num ambiente informal e acolhedor, gravando os concertos para que os músicos pudessem usar as gravações como material de promoção. Cerca de um ano depois começaram a receber propostas de outros músicos, assim como pessoas que queriam assistir aos concertos e que não pertenciam ao seu círculo de amigos. Desta forma, rapidamente se

¹²⁰ Por estarmos aqui imbuídos num exercício de mapeamento, refira-se que a primeira se situa nos estúdios da RTP, agora na Avenida Marechal Gomes da Costa, e a segunda no Restelo.

¹²¹ Grupo de que fazem parte as rádios Comercial, M80, Cidade FM e Smooth FM.

¹²² A promotora possui também outras rádios: Amália FM, Rádio Festival, Marginal, Rádio Meo Sudoeste e Nova Era.

transformaram num espaço de experimentação e apresentação musical, tanto para novos projetos como para autores consagrados do panorama musical português, e também como um espaço de socialização e construção de reputações.

Seguindo viagem junto ao rio, paramos em Santa Apolónia, onde encontramos três importantes espaços neste circuito: o Lux Frágil, a Flur Discos e o HAUS. O primeiro dos três trata-se de uma extensão ou, se quisermos, de uma metamorfose do projeto começado em 1982 por Manuel Reis, no Bairro Alto. Depois de fechar portas na Rua da Atalaia, em 1998 o Frágil fixou-se junto ao rio agora sob o nome de Lux-Frágil. À semelhança do seu antecessor, é um espaço multidisciplinar que, ao longo do seu percurso de mais de 20 anos, mostrou ter um forte impacto na história da cultura *clubbing* em Portugal e também na Europa (Farinha, 2018). Pautando-se pelo objetivo de inovar e de contribuir para a cultura urbana da cidade, indo para além da oferta existente, o espaço tem vindo a promover a partilha e o trabalho conjunto de DJs, músicos, artistas plásticos, designers e estilistas, prolongando o papel do Frágil na estetização do quotidiano. O espaço é reconhecido pela qualidade da sua programação, a cargo de uma equipa na qual Pedro Fradique e Rui Vargas (também DJ residente¹²³) têm um importante papel, e embora assente essencialmente na música de dança, através de *djsets* e *live acts*, o espaço recebe também concertos de apresentação de álbuns ou espetáculos especiais de bandas, tal é o caso de artistas como The Legendary Tiggerman e Filipe Samabdo e de bandas como PAUS, Linda Martini e Capitão Fausto. Por essa razão surge como o sétimo espaço referido pelos entrevistados como integrando o atual circuito de música independente de Lisboa, desempenhando funções enquanto espaço de apresentação ao vivo, mas também de socialização, *networking* e construção de reputações.

Quanto à localização, desde a génese do Lux-Frágil, no final da Expo 98, estava presente o objetivo de abrir a cidade à zona ribeirinha, entre a Baixa e a área do Parque das Nações, descentralizando a oferta musical e a *movida* noturna e contribuindo para a regeneração territorial e urbanística entre estes dois polos. Atendendo às transformações mais recentes da cidade, podemos perspetivar a opção de localização do Lux-Frágil como o início de um processo de abertura da cidade ao rio e também à sua zona oriental, que se tem intensificado nos últimos anos, com vários espaços (galerias de arte, editoras de música, lojas de decoração, *coworks* para as indústrias criativas, restaurantes, bares e fábricas de cerveja artesanal) a surgir em grandes armazéns e antigas fábricas, em Xabregas, no Beato

¹²³ Os DJs residentes são tidos como um dos marcos distintivos e fatores do sucesso do Lux, contribuindo para a definição e credibilidade da linha programática do espaço: “Eles são todos extremamente atentos. Os residentes construíram o Lux na sua diversidade, nos seus interesses musicais, eles é que lhe deram credibilidade. Acho que isso também é bastante reconhecido por quem vem cá. A maior parte deles mantém boas relações com o pessoal que põe música lá fora e há grandes afinidades. Há uma solidez de base que permite ter uma linha de continuidade e uma personalidade muito definida mesmo quando parece que diverge noutras direcções. A identidade do Lux acho que é inabalável.” (Isilda Sanches *in* Farinha, 2018).

e em Marvila (André *et al.*, 2017). Mais tarde voltaremos a esta área, mas por enquanto permanecemos em Santa Apolónia para apresentar dois outros espaços que integram este circuito.

Um deles foi já anteriormente referido. Falamos do HAUS, um espaço formado em 2015 pelos membros da banda PAUS e que combina diferentes valências da esfera musical, como o agenciamento e o trabalho da relação entre música e marcas, congregando ainda um estúdio de gravação e três salas de ensaio. Resultando de trajetórias na música que se construíram de forma entrecruzada e baseando-se na vontade dos seus membros partilharem os conhecimentos acumulados ao longo desse percurso, o HAUS funciona hoje como um importante espaço de cocriação, acumulação e transmissão informal de informação, conhecimento e competências, como um espaço de experimentação e exploração de novas possibilidades de criação e produção e ainda como um espaço de socialização e convivialidade, essencial ao fortalecimento do sentido de comunidade e da dimensão coletiva das práticas de produção musical e à própria gestão das carreiras DIY. Sobre a escolha da localização é interessante sublinhar a motivação assumida pelos fundadores para ter um espaço em Lisboa depois de todos eles terem vivenciado a experiência dos subúrbios aquando da sua adolescência e juventude. No caso de dois dos fundadores, a esta primeira experiência juntou-se uma anterior experiência profissional num outro estúdio, em Mem-Martins¹²⁴. Para além desse não ser um projeto pessoal destes dois elementos do HAUS, está também fora de Lisboa e distante do epicentro do circuito de música independente que aqui estamos a analisar, pelo que quando planeavam o seu projeto, assumiram a cidade de Lisboa como a localização desejada, corroborando os argumentos que anteriormente referimos sobre o poder de atração das cidades e sobretudo dos grandes centros urbanos para a fixação de artistas e para o desenvolvimento de atividades artísticas (Markusen, 2007; Markusen *et al.*, 2008; Markusen & Schrock, 2006).

Em Santa Apolónia é ainda incontornável falar-se da Flur Discos, um espaço igualmente referido pelos nossos entrevistados como integrando o circuito de música independente da cidade de Lisboa. Trata-se de uma loja de discos, fundada em 2001 por José Pedro Moura (músico e DJ) e Pedro Santos (programador musical, anteriormente do Teatro Municipal Maria Matos e atualmente da Culturgest), que hoje já não faz parte do projeto, tendo sido substituído por André Santos que, por sua vez, faz também parte da associação Filho Único, e por Márcio Matos. Antes de albergar este projeto, o mesmo espaço era já uma loja de discos, mas da editora Valentim de Carvalho, onde trabalhava José Pedro Moura. Apesar de sempre ter estado ligada à música de dança, a Flur vende hoje outros géneros musicais, como a eletrónica, *pop rock* e música experimental, oferecendo um catálogo que contempla

¹²⁴ Referimo-nos aos Black Sheep Studios que, no início da década de 2000, começou por ser uma sala de ensaios de Carlos António (ou Bibi, como é conhecido na cena musical) e que desde 2004, e depois de obras de melhoria do espaço, se transformou num estúdio de gravação e produção, mantendo também a componente de sala de ensaio, com a possibilidade de aluguer de instrumentos e equipamento de som.

a diversidade dos gostos musicais dos seus proprietários, que alargam a sua intervenção na cena musical ao papel de editores, através da Príncipe Discos, fundada em 2011 e inteiramente dedicada à música de dança produzida nos bairros periféricos de Lisboa, e da Holuzam, fundada em 2018, que começou centrada na reedição de discos considerados significativos, mas que hoje alargou também a sua área de atuação à produção contemporânea.

Voltamos agora a Xabregas e a Marvila para apresentar dois outros espaços que integram o atual circuito de música independente de Lisboa. Em Xabregas encontramos a Pataca Discos, uma editora independente formada em 2009 por João Paulo Feliciano, músico e artista plástico. Este amplo espaço, um antigo armazém até então abandonado, foi o que permitiu o surgimento da Pataca nos moldes que assume hoje. Em 2004, o espaço começou por ser um ateliê de artistas¹²⁵ e progressivamente foi acumulando outras funções: sala de ensaios, estúdio de gravação e sede da editora, alicerçando-se hoje numa rede de colaboradores, técnicos, produtores, arranjadores e instrumentistas. Assente nos gostos musicais no seu fundador e naquilo que considera relevante ser registado em edições físicas, um outro elemento definidor da linha editorial da Pataca é que, como afirmam no seu site, a sua música “nasce de dentro para fora”, isto é, partindo das relações, das redes daqueles que já estão de alguma forma ligados à editora. Este é, então, um outro espaço “de bastidores”, longe do olhar dos públicos, mas essencial à manutenção da cena. É um espaço de experimentação de novas possibilidades de criação e produção; de cocriação, acumulação e transmissão informal de conhecimento e de informação sobre o meio musical e artístico; e também um espaço de socialização e convivialidade entre os vários músicos e produtores ligados à editora que, à semelhança do que já dissemos a respeito de outras editoras, funciona também como substrato do sentido de comunidade, estimulando e reforçando a dimensão coletiva da criação e produção musicais.

Próximo da Pataca, mas já em Marvila, um outro espaço que integra este circuito é a Fábrica da Cerveja Musa, aberta desde 2016. É, simultaneamente, uma fábrica de cerveja artesanal, um bar e uma sala de concertos e petiscos, onde há também lugar para *djsets*. Nestes últimos anos, através dos vários eventos, festas e concertos organizados¹²⁶, tornou-se um dos principais dinamizadores desta área da cidade. Paralelamente, a aposta do espaço em artistas e DJs portugueses contribui para a consolidação da sua importância no âmbito do circuito aqui em análise.

Estes dois projetos são exemplo do processo de transformação desta área da cidade. Tendo sido outrora uma área industrial, com várias fábricas de sabão, tabaco, fósforos e armamento, o fecho das

¹²⁵ O espaço é partilhado com o artista Rui Toscano e com o músico e designer Mário Feliciano, irmão de João Paulo.

¹²⁶ Alguns destes eventos resultaram de parcerias com várias iniciativas culturais de Lisboa, como os festivais de cinema *Indie* ou a *Monstra*. Outros traduzem a colaboração entre os vários agentes locais, como é o caso do *Ouro, Incenso e Birra*, um festival promovido pelas quatro cervejeiras da zona oriental da cidade (Musa, Dois Corvos, Lince e Bolina), conciliando a cerveja artesanal com música nacional.

mesmas deixou ao abandono espaços amplos. Nas últimas décadas, e na sequência da dinâmica iniciada pela Expo 98, foram aprovados importantes planos para esta área, centrados no trabalho de arquitetos reconhecidos internacionalmente. Porém, a crise económica e financeira fez com que estas iniciativas não se concretizassem, o que permitiu que nos últimos anos, muitas organizações culturais e artísticas surgissem nesta área, tendo a maioria delas um perfil alternativo, contribuindo desta forma para a alteração da imagem e da reputação desta área da cidade (André *et al.*, 2017). A par destas iniciativas *bottom-up*, há também uma orientação estratégica e o investimento público nesta área da cidade, mais significativamente traduzidos no projeto do Hub Criativo do Beato¹²⁷, assumido pela autarquia como um projeto âncora da reabilitação desta área e, ao mesmo tempo, da estratégia de economia e inovação de Lisboa, contribuindo para a sua afirmação como uma cidade aberta, empreendedora, inovadora e criativa.

Rumando agora a Norte, a figura 7.5 dá conta dos espaços que compõem o circuito de música independente aqui em análise na AMP.

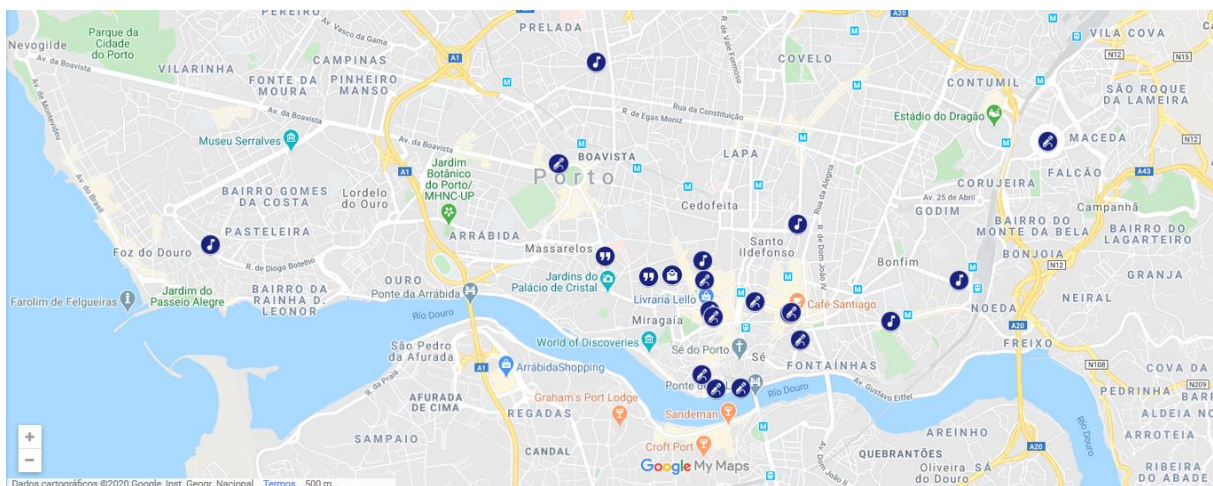


Figura 7.5: O circuito de música independente em análise, na AMP
 Fonte: Google Maps e elaboração própria, com base nos dados das entrevistas.

O facto de apenas dizer respeito ao concelho do Porto é em si revelador da concentração destes espaços no principal centro urbano da área metropolitana. Ao mesmo tempo, e corroborando a tese de Markusen (2006) sobre a preferência dos artistas estarem onde a ação está, o mapa evidencia a importância das áreas centrais da cidade, nomeadamente o centro histórico e a Baixa, sobretudo para os espaços de apresentação ao vivo. Um olhar mais detalhado sobre este mapa permite-nos identificar as diferentes áreas da cidade nas quais ganham forma as carreiras DIY sobre as quais aqui nos debruçamos. Falamos, então, da Ribeira, da envolvente da Avenida dos Aliados que engloba, a Oriente,

¹²⁷ Este surge em 2016 como resultado de um acordo de cedência e utilização entre o Estado português e a CML da antiga zona fabril da Manutenção Militar, com cerca de 32 mil metros quadrados, e conta com a atuação da incubadora de empresas Startup Lisboa para a definição do conceito e do modelo de coordenação do projeto.

a Rua Passos Manuel e a zona da Batalha, e a Ocidente, as zonas das Galerias de Paris, Cedofeita e Miguel Bombarda. Para lá destas áreas mais centrais surgem ainda a Boavista, a Prelada e a Pasteleira e, à semelhança do que acontece em Lisboa em termos da expansão/abertura da cidade para Oriente, a zona do Heroísmo, Campanhã e Bonfim.

Começamos pela Ribeira. É lá que encontramos um dos espaços mais referidos pelos nossos entrevistados e igualmente merecedor de maior destaque em ambos os dispositivos mediáticos considerados. Falamos do Hard Club, desde 2010 instalado no Mercado Ferreira Borges, embora o projeto tenha tido início, em 1997, em Vila Nova de Gaia. Foi aí que durante nove anos desenvolveu uma atividade cultural marcante, tornando-se numa sala de espetáculos de referência a nível nacional e internacional. Atualmente, embora não tenha uma programação própria, assume-se como um espaço com uma oferta cultural multidisciplinar, acolhendo eventos nas áreas da música (concertos e *djsets*), dança, cinema, teatro e artes plásticas, entre outras, desempenhando essencialmente uma função de experimentação e exploração de novas possibilidades de consumo e fruição, sendo também, incontornavelmente, um espaço de socialização.

Um outro espaço referido pelos entrevistados como tendo sido importante neste circuito musical é O Meu Mercedes é Maior Que o Teu. Atualmente encerrado, era um dos bares mais antigos da Ribeira. Situado num edifício também ele antigo e oferecendo um ambiente acolhedor, tornou-se uma referência no âmbito do circuito de *rock* alternativo, com concertos regulares de bandas portuguesas e internacionais.

Ainda na Ribeira, um outro espaço mítico que os entrevistados demonstram esperar que ressurgja como um espaço de referência neste circuito é o Aniki Bóbbó. Este é reconhecido como tendo sido um dos primeiros espaços de concertos e *djsets* na Ribeira, onde marcou presença desde 1985 até 2005. Instalado num prédio propriedade da CMP, durante os seus 20 anos de atividade, por lá passaram bandas, outrora emergentes e hoje referências, que ajudaram a criar um culto em torno do bar. Ao mesmo tempo, o espaço foi um ponto de encontro para melómanos e membros da cena musical da cidade, mas também para artistas, designers e outras figuras da cultura, tendo instaurado “uma nova forma de fazer cultura, aberta à experimentação” (Guerra, 2010: 1054). Na verdade, o seu surgimento, a cargo de António Guimarães (mais conhecido por Becas e atualmente responsável pelo Passos Manuel), assentou na vontade de criar na cidade um local de divulgação de projetos com uma componente vanguardista. Depois de encerrado em 2005 em virtude da insegurança que começou a sentir-se na Ribeira, em 2017 a autarquia anunciou a sua reabertura, então prevista para o ano seguinte (mas que até à data da escrita da presente tese não se concretizou), na sequência de uma proposta da promotora Lovers & Lollypops. A ideia passa por manter o carácter pelo qual o espaço ficou conhecido, apostando em propostas musicais nacionais e internacionais, emergentes e experimentais, provenientes de diferentes estéticas. A programação, que contará também com

residências artísticas, será da responsabilidade da Lovers & Lollypops, para a qual se espera que este se torne um espaço nevrálgico, mas será aberta a uma residência mensal do anterior responsável pelo espaço e a parcerias com outras promotoras da cidade, como a Amplificasom, a Favela Discos ou a Sonoscopia (Coelho, 2017a; Vieira, 2017a). Pelo significado e importância que teve no passado e pela sua associação a um dos atores-chave da atual cena musical da cidade do Porto, é expectável que quando reaberto o Aniki Bóbó desempenhe não apenas uma função enquanto espaço de experimentação e exploração de novas possibilidades de consumo e produção musical, socialização, *networking* e integração no mundo da música (e, provavelmente, noutros mundos das artes), mas também uma função enquanto um espaço fulcral na construção de reputações individuais e de uma reputação coletiva da cena.

Subindo até à zona da Batalha encontramos um espaço histórico na cidade. Fundado em 1898, falamos do primeiro Ciclo Católico Operário do país – o CCOP – uma associação criada com o objetivo de responder às mudanças sociais e económicas introduzidas pelo processo de industrialização. Durante o seu longo percurso a associação tem cumprido a sua missão de promoção de ações de carácter cívico, moral, social, cultural, recreativo e desportivo. Na área cultural, nos últimos anos tem havido uma abertura da associação aos agentes culturais e públicos mais jovens. Em 2015, o CCOP passou a albergar a associação cultural Rua do Sol, recebendo tanto o ateliê de trabalho, como a galeria da mesma. Complementarmente, em 2018, o CCOP viu o antigo salão de festas transformado em auditório, tornando-se num espaço multiusos, um lugar com valências físicas e técnicas que pode ser simultaneamente sala de concertos, de conferências, de formações, de eventos empresariais ou de danças de salão. Tal transformação esteve a cargo de dois nomes pertencentes ao mundo da música - João Maya e João Pedro Coimbra – sem recorrer a empréstimos ou apoios da CMP ou de privados, de modo a manter a sua independência (Teixeira, 2018). Como espaço polivalente, o auditório tanto recebe atividades da associação, como concertos e outros eventos promovidos por algumas das promotoras da cidade, como é o caso da Lovers & Lollypops ou da Favela Discos, ou pelos próprios artistas. À semelhança do seu homónimo de Barcelos (o CCOB), o CCOP tem vindo a afirmar-se como um importante espaço de apresentação e de experimentação de novas possibilidades de consumo e fruição musical no circuito de música independente e alternativa, para além de ser também um espaço de socialização e *networking*.

Prosseguindo até à Rua Passos Manuel encontramos um dos espaços ao qual os entrevistados atribuem especial importância no circuito em análise. Trata-se do Maus Hábitos – Espaço de Intervenção Cultural, instalado desde 2001 no quarto piso de um edifício de 1939, que funciona como parque de estacionamento. Afirma-se como um espaço informal de fruição criativa e de encontro de manifestações artísticas e públicos heterogéneos, uma plataforma alternativa e profissionalizada de experimentação. O objetivo inerente à sua criação foi o de oferecer à cidade do Porto um espaço que

pudesse albergar projetos artísticos que não encontravam lugar noutros contextos, ao mesmo tempo, dinamizando e projetando culturalmente a cidade. Num espaço acolhedor e que muito se assemelha a uma casa, com várias divisões e corredores entre elas, o Maus Hábitos é uma sala de concertos e *djsets*, que também pode receber peças de teatro; não sendo uma galeria, desde sempre esteve ligado às artes plásticas e visuais, desenvolvendo programas de residências artísticas e acolhendo exposições temporárias, procurando promover novos artistas nacionais e internacionais; complementarmente funciona como restaurante e desde recentemente como produtora cultural, produzindo na área da música o circuito Supernova.

Ao longo dos quase 20 anos de história sempre se inscreveu no tecido e no circuito cultural da cidade, sendo mesmo visto como uma referência inspiradora de outros projetos que lhe sucederam. Porém, a intervenção urbana da Rua Galeria de Paris e das ruas adjacentes (do lado Ocidental da Av. dos Aliados), no âmbito da Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura, deu aso à possibilidade de novos usos de ruas até então algo esquecidas, ainda que no centro da cidade. O surgimento de vários bares e espaços de concertos nessas ruas fez com que esta área se tornasse o epicentro da *movida* portuense (Barros, 2008; Carvalho, 2013), competindo com espaços como o Maus Hábitos, cuja localização, apesar de central, passou a estar no lado “errado” da cidade em termos da fruição musical noturna, o que se refletiu na sua programação e na sua capacidade de atração de públicos. Na esfera musical o Maus Hábitos conhece em 2015 uma espécie de renascimento com a entrada de Luís Salgado enquanto responsável pela programação musical. Embora não sendo um programador profissional¹²⁸, Salgado definiu um plano de programação, partindo da sua perspetiva enquanto frequentador habitual do espaço, mas também enquanto músico. A linha programática traçada assenta em projetos “interessantes e capazes de gerar interesse” e tem um carácter eclético, que acolhe diferentes géneros musicais e atrai públicos, de forma geral, interessados e com uma opinião crítica formada. Atualmente a programação musical funciona com base nas propostas de cerca de 15 editoras, promotoras, agenciamentos e managers de Lisboa e Porto, que praticamente completam a programação de concertos, festas e *djsets*, sendo os restantes espaços preenchidos por artistas internacionais. Após esta renovação da sua oferta musical, o Maus Hábitos é hoje um espaço de apresentação ao vivo e de experimentação de novas possibilidades de consumo e fruição musical essencial no circuito nacional de música independente. Esta relevância faz com que seja também um espaço de socialização, *networking* e integração na cena musical e, incontornavelmente, de construção de reputações individuais e da cena como um todo.

¹²⁸ Luís Salgado foi convidado a programar o Maus Hábitos depois de lá ter organizado com imenso sucesso dois aniversários seus, em 2014 e 2015, para os quais convidou um conjunto de bandas amigas. O evento tem-se repetido todos os anos, tendo-se transformado num festival de um dia – *O Salgado faz Anos... FEST* – em 2020 com mais de nove horas de música ao vivo em quatro palcos-sala.

Do outro lado da rua, encontramos o Passos Manuel, um dos espaços mais reconhecidos e mencionados pelos entrevistados como fazendo parte do circuito aqui em análise. O Passos Manuel surge em 2004, como anteriormente dissemos, pelas mãos de António Guimarães, após dois anos de remodelações com vista à adaptação do antigo cinema às novas funções enquanto sala de espetáculos, bar e discoteca. À sua abertura está subjacente o mesmo ímpeto que conduziu à criação do Aniki Bóbó: contribuir para uma oferta cultural inovadora e ousada, com propostas mais arriscadas. A este desejo juntou-se a vontade de responder à crise vivenciada pela Ribeira, dinamizando em contraponto uma área central da cidade, com uma excelente localização e fáceis acessos. Desde o início o espaço possui uma linha programática bem definida, assente na música eletrónica experimental e minimal e na música de improvisação, recebendo igualmente concertos da esfera do *rock*, *rock* experimental, *trip hop*, *jazz* ou *noise* (Guerra, 2010: 1054-1061). Pelo carácter assumidamente vanguardista da sua programação, o Passos Manuel é incontestavelmente um espaço de experimentação de novas possibilidades de consumo e fruição musical. Ao mesmo tempo (e talvez acima de tudo), e como é reconhecido pelos entrevistados, é um espaço crucial do ponto de vista da criação de reputações e da inserção no meio artístico e cultural da cidade, estendendo a sua relevância para lá da música, ao ser frequentado por públicos relacionados com as artes plásticas e performativas, arquitetura e *design*, reproduzindo as funções desempenhadas anteriormente pelo Aniki Bóbó.

Ainda que não conste entre os mais referidos, ao descer a Rua Passos Manuel, encontramos na Praça D. João I, um outro espaço que integra o circuito em análise. Falamos do Teatro Rivoli, um dos polos do Teatro Municipal do Porto. Reaberto em 2014, após a sua gestão entre 2007 e 2010 ter sido da responsabilidade da empresa Todos ao Palco, de Filipe la Féria, a integração do Teatro Rivoli neste circuito fica a dever-se à programação musical no âmbito do ciclo *Understage*, para o qual a autarquia convida algumas promotoras da cidade com um histórico de atividade mais longo, como a Lovers & Lollypops e a Amplificasom, a programar um conjunto de concertos anualmente. Nesta configuração, o Teatro Rivoli funciona pontualmente como espaço de apresentação ao vivo.

Subimos agora até à Rua de Santa Catarina para encontrar um dos espaços de “bastidores” que integra esta cartografia da música independente da cidade do Porto. Falamos da Turbina, uma editora, agência, produtora e promotora, que se assume como uma plataforma que visa a concretização de vários projetos artísticos nas suas diferentes formas de expressão. Surgiu em 2006, como associação, passando a atuar como editora cerca de um ano depois. A componente de agenciamento, promoção e produção é criada em 2011, com a entrada de Pedro Nascimento, responsável também pela componente da edição musical, que é complementada com alguns projetos na área do teatro, ilustração e banda desenhada. Movendo-se na esfera independente, a Turbina trabalha com diferentes linguagens musicais, que vão desde a música de dança eletrónica ao *jazz*, passando pelo canto de autor. O ponto em comum é a familiaridade que caracteriza os projetos albergados pela Turbina, ou

seja, o facto de todos eles envolverem pessoas que são próximas entre si. Assim, esta estrutura e o espaço físico no qual se consubstancia podem ser entendidos como essenciais na construção da ideia de coletivo e do sentido de comunidade que caracterizam as cenas musicais, cumprindo sobretudo funções enquanto espaço de transmissão informal de informação sobre o meio musical e, ao mesmo tempo, de cocriação e acumulação coletiva de conhecimento e competências.

Proseguimos esta cartografia musical indo até à área anteriormente referida como epicentro da *movida* portuense – o quarteirão das Galerias de Paris. Mais concretamente, detemo-nos agora na Rua Cândido dos Reis, onde encontramos um outro espaço que compõe o circuito aqui em análise. Falamos do Plano B. Aberto no final de 2006, foi pioneiro na renovação desta área da cidade no que respeita à sua dimensão lúdica e de fruição cultural. Com efeito, a localização deste projeto foi planeada, no sentido de o enquadrar numa área estratégica da cidade, central, de fácil acesso através de transportes públicos e com elevado valor simbólico e arquitetónico¹²⁹. Simultaneamente, a opção por esta localização reside na vontade assumida pelos seus fundadores (dois arquitetos e um artista plástico e músico) de dinamizar esta área, criando um foco de cultura e animação e assim atraindo pessoas para uma área até então pouco frequentada. A quantidade de espaços de fruição musical e diversão noturna que posteriormente abriram na área envolvente, assim como a realização de mercados de artesanato urbano nas principais artérias deste quarteirão comprovam, efetivamente, a constituição de um polo de dinamização cultural e urbana, motivada pelos efeitos de meio e pelas vantagens da concentração anteriormente discutidos (Carvalho, 2013; Guerra, 2010: 1089-1095).

Sobretudo no início, o Plano B surgiu enquanto espaço multidisciplinar, funcionando como galeria, café, bar, clube e sala de concertos, oferecendo boas condições para a realização de exposições de artes plásticas, *design* e arquitetura; conferências, tertúlias e *workshops*; espetáculos de teatro, dança e performance; ciclos de cinema; concertos e *clubbing* de múltiplos géneros musicais, do *jazz* ao *rock*, sem esquecer a música eletrónica e a música experimental. Apesar da polivalência, ao longo do tempo, a música consolidou-se como área central da atuação do Plano B, quer através da programação de concertos, quer de *djsets* de artistas e DJs nacionais e internacionais, desde os mais consagrados aos novos projetos ou propostas menos conhecidas. Por esta razão o Plano B tem vindo a desempenhar uma importante função enquanto espaço de experimentação de novas possibilidades de consumo e fruição musical, assim como espaço de socialização. Recentemente, a componente de *clubbing* e a sua orientação sobretudo para a música eletrónica ganhou destaque na aposta programática do espaço, o que se traduziu na diminuição de concertos. Por esta razão, embora seja referenciado pelos

¹²⁹ O Plano B está situado num edifício classificado como património mundial e na mesma rua encontramos a Casa Arte Nova, um exemplar típico de arquitetura urbana Arte Nova, datado do início do século XX, e um dos raros exemplares de construções deste estilo arquitetónico na cidade.

entrevistados como integrando o atual circuito de música independente, não surge entre os mais destacados.

Na Rua Galeria de Paris, em 2007, surge um outro espaço que se mantém hoje como integrando o circuito aqui em análise. Trata-se do Café au Lait, um café/bar que para além do café e dos chás, durante o dia, serve refeições ligeiras, mas que à noite tem a música como o seu principal conteúdo. A pequena dimensão do espaço faz com que este receba sobretudo DJs, ainda que se realizem também concertos de vários géneros musicais, como *jazz*, *blues*, *R'n'B*, *soul*, *funk*, e sobretudo música experimental e improvisada e música eletrónica. É reconhecida a qualidade da programação, assente essencialmente em produtores e artistas nacionais e, acima de tudo, numa estreita ligação com os produtores e coletivos da cidade do Porto. É o caso da editora de música eletrónica e experimental e do coletivo de artistas Favela Discos, que foi convidada para realizar uma residência no Café au Lait, programando semanalmente concertos e *djsets* de entrada gratuita, alicerçando-se numa oferta musical “menos óbvia”, em torno da música eletrónica, ora mais dançável, ora mais ambiental, e da música improvisada, convidando músicos e DJs de todo o país que se movem nestas esferas musicais. Esta ligação do Café au Lait aos artistas e produtores nacionais, e sobretudo da cidade do Porto, faz com que assuma um importante papel enquanto espaço de experimentação e exploração de novas possibilidades de criação, produção, consumo e fruição musical, mas também enquanto espaço de socialização, *networking* e de integração sobretudo no mundo da música experimental.

Próximo deste quarteirão, paramos agora na Rua das Oliveiras para apresentar um espaço que surge entre os mais referidos pelos entrevistados, apesar de ter sido encerrado durante a realização do trabalho de campo. Trata-se do Cave 45, um bar então exclusivamente dedicado ao *rock* e suas derivações (*garage*, *hardcore*, *metal*, *punk*, *rockabilly*, *stoner*), “não fazendo concessões à música eletrónica, à música *pop* ou à música comercial”, como ainda se pode ler na apresentação na sua página de Facebook¹³⁰. Aberto em dezembro de 2014, o Cave 45 era essencialmente uma sala de concertos, com boas condições técnicas para a apresentação de música ao vivo, o cerne da sua existência. A cave, ou seja, o andar subterrâneo só abria quando havia concertos ou festas; e no piso térreo a música era escolhida por quem lá trabalhava, não havendo DJs profissionais. De dezembro de 2014 a dezembro de 2017, o espaço acolheu mais de 500 concertos de bandas nacionais e internacionais dos vários subgéneros do *rock*, desde bandas de renome internacional, a bandas “emergentes” no panorama musical português. Ainda que não tenha conseguido alcançar um dos seus objetivos iniciais – tornar-se um ponto de encontro para os fãs de *rock* fora dos dias de concerto (motivo que terá levado ao seu encerramento) -, transformou-se num local fulcral no roteiro de apresentação de música ao vivo, assumindo-se como um espaço de experimentação de novas

¹³⁰ <https://pt-pt.facebook.com/pg/Cave45/>.

possibilidades de consumo e fruição musical, mas também como um espaço de socialização, *networking* e construção de reputações na esfera mais *underground* (Coelho, 2017b; Vieira, 2017b)¹³¹.

Prosseguindo pela Rua das Oliveiras até à Praça Coronel Pacheco, encontramos, à época do trabalho de campo¹³², o espaço que alberga um dos atores-chave da atual cena de música independente nacional, a editora e promotora Lovers & Lollypops. O projeto foi criado em 2005 como resultado do contacto direto de um dos seus fundadores com a cena musical de Barcelona e da sua vontade e urgência de documentar e dar a conhecer a música que então o entusiasmava, emulando a sua experiência na cidade catalã. A Lovers (como é conhecida) iniciou, então, a sua atividade editando e promovendo um conjunto inicial de bandas de pessoas próximas (Veados Com Fome, Lobster e Greenmachine), que não tinham editora, nem muitas oportunidades para tocar ao vivo. Após um período em que se dedicou apenas à componente promocional, em 2009 e com uma nova leva de bandas igualmente próximas (Glockenwise, Long Way to Alaska, Black Bombaim), a Lovers recupera a sua atividade editorial, passando da lógica DIY inicial, expressa na gravação de CD-Rs nos computadores de casa dos seus membros, a uma forma de trabalho mais profissional. Atualmente, conta com mais de 100 edições e para além da edição discográfica e da promoção, tem também uma componente de agenciamento e de produções. Um dos marcos no percurso da Lovers foi, precisamente, em 2010 a realização do primeiro festival Milhões de Festa, em Barcelos, e em 2014, do festival Tremor, nos Açores, com particular enfoque na ilha de São Miguel. A juntar a este vasto currículo na cena musical, são também de referir as diversas produções externas, concertos e curadorias que, desde 2005, a Lovers & Lollypops tem vindo a promover um pouco por todo o país. Em termos da sua lógica editorial e linha programática, à semelhança de outras editoras e coletivos, é realçada a proximidade das bandas e artistas que fazem parte da Lovers e a existência de redes de relações informais entre os seus membros que, transcendendo a própria editora e promotora, contribuem para reforçar e consolidar o seu posicionamento no panorama nacional de música independente. Conscientes do seu papel de mediação enquanto catalisadores e potenciadores das bandas e artistas com quem trabalham, são atualmente um dos mais importantes espaços/atores na cocriação, acumulação, e transmissão de informação, conhecimento e competências, na experimentação de novas possibilidades de criação e produção, no *networking* e integração na cena musical e na construção, tanto de reputações individuais, como de uma reputação coletiva da cena.

¹³¹ Já após terminado o nosso trabalho de campo, no final de março de 2018, na Rua da Madeira, junto à estação de comboio de São Bento, é inaugurado o Barracuda – Clube de Roque. Sucessor do Cave 45 e dirigido essencialmente pela mesma equipa, mantém a mesma lógica, centrando-se na oferta de música ao vivo na área do *rock* e dos seus vários subgéneros (Vieira, 2018b).

¹³² No momento de escrita do presente capítulo, a Lovers & Lollypops tem como localização a plataforma Arda, em Campanhã, da qual falaremos de seguida.

Seguindo até à Rua Miguel Bombarda encontramos a única loja de discos a Norte referida como integrando o circuito aqui em análise. Falamos da Matéria Prima, que tem também um espaço em Lisboa. Trata-se de um projeto com cerca de 30 anos, formado por um grupo de amigos amantes de música, na altura não com o objetivo de ser um negócio, mas antes um espaço de troca de edições musicais e de expressão de um gosto musical comum. Ao longo do tempo o projeto evoluiu, conheceu diferentes localizações e hoje partilha o espaço com a Galeria Dama Aflita, que, além de ilustrações, vende também livros e *fanzines*. No que à música diz respeito, para além de discos, vendem-se também livros e revistas, fazem-se edições e organizam-se eventos musicais. A Matéria Prima é, pois, um espaço essencialmente procurado e frequentado por colecionadores interessados em projetos mais obscuros dentro destas disciplinas artísticas da edição, da música e das artes plásticas¹³³.

Na transversal Rua do Rosário, encontramos um outro espaço que atua na área da mediação. Referimo-nos à sede de um dos dispositivos mediáticos que consideramos na nossa análise, o blogue *Bodyspace*, dedicado à crítica, opinião e informação musical nos seus diversos conteúdos. O projeto surge em 2002, também entre um grupo de melómanos, que na sua maioria são hoje pessoas que a par da sua colaboração com o *Bodyspace*, estão profissionalmente ligados à música, por exemplo, escrevendo para publicações como o *Blitz* e o *Público*, fazendo programação musical ou realizando videoclipes. Neste sentido, o *Bodyspace* terá funcionado como um espaço de aprendizagem, experimentação e aquisição de competências, ou seja, com uma porta de entrada no mundo da música de uma forma mais profissionalizada, o que nos remete para a preponderância dos contextos de aprendizagem informais ou das comunidades de aprendizagem, como refere Campbell (2013). Para além de notícias, entrevistas e crítica musical, o *Bodyspace* contempla também uma videoteca, que regista breves atuações musicais, idealmente, no espaço público ou em locais inesperados¹³⁴, e uma dimensão de programação e organização de concertos e festas em vários espaços da cidade do Porto e em eventos como o Serralves em Festa, prolongando deste modo o exercício e a função de curadoria que estão também presentes na escrita de críticas e na escolha de conteúdos a noticiar e de artistas a entrevistar. Este é, pois, um espaço de transmissão de informação sobre o meio musical, mas

¹³³ Sobre a Rua Miguel Bombarda será interessante ressaltar que, pese embora a sua relevância na esfera das artes visuais, expressa nas várias galerias de arte existentes e no ciclo de exposições com inauguração simultânea por elas organizado com regularidade (Inaugurações Simultâneas de Miguel Bombarda / Porto Art District - https://www.facebook.com/pg/bombardaporto/about/?ref=page_internal), no caso da música e do seu circuito independente assume um lugar de reduzida importância.

¹³⁴ Na apresentação da Videoteca Bodyspace pode ler-se: “A Videoteca Bodyspace é um convite para que artistas e bandas possam, por um dia, por uma tarde, por breves momentos, sair do seu habitat natural, invadir o espaço público, espalhar charme em locais inusitados e inesperados, iluminar espaços-fetiche, preencher espaços cinzentos. É um convite para que se inspirem no que existe para além dos palcos, das salas de ensaios, do quarto, do conforto que escolheram para a criação. É pegar na criatividade e enfiá-la na rua (sempre que possível). É uma janela privilegiada e espontânea para ouvir aquela canção num cenário imprevisto. É provocar momentos imprevistos. É também uma forma de encher as cidades de sons, de vida, de surpresa, de fantasia. A Videoteca Bodyspace é o que a música quiser ser nesse dia.” (<https://videoteca.bodyspace.net/info/>).

sobretudo um espaço de legitimação e de construção de reputações individuais e da cena como um todo. Aliás, a consciência deste papel enquanto *gatekeepers do gosto* (Frith, 1996b; Hirsch, 1969; Klein, 2005; Nunes, 2012; Shuker, 1994) está bem presente no discurso de um dos fundadores do blogue por nós entrevistado, quando assume que a linha editorial e programática do blogue e dos eventos que organiza é, incontornavelmente, a “linha do gosto e da relevância”, ou seja, há sempre um filtro subjetivo e pessoal materializado no gosto, mas também na definição do que é ou não relevante, neste caso no âmbito da música independente.

Subimos agora à zona da Boavista onde encontramos um outro espaço que faz também parte do circuito de música independente. Trata-se da Casa da Música, um espaço projetado para assinalar em 2001 a Porto – Capital Europeia da Cultura, mas apenas inaugurado em 2005. Este é o primeiro edifício construído em Portugal exclusivamente dedicado à música, seja no domínio da apresentação e fruição pública, seja no campo da formação artística e da criação. Entre os nossos entrevistados, é referenciada precisamente nestes dois domínios. No campo da apresentação e da fruição musical, apesar de ser sublinhado um certo peso institucional, bem como dificuldades advindas da necessidade de alugar as salas e de alguma falta de articulação com promotoras da cidade, como a Lovers & Lollypops e a Amplificasom, não deixa de ser referida a abertura da Casa da Música à música independente expressa em diferentes géneros. Não tendo uma programação regular nesta esfera, tem acolhido pontualmente alguns concertos de artistas nacionais e internacionais. Paralelamente, no campo da formação artística, é destacado o trabalho do seu serviço educativo, nomeadamente através de projetos com a comunidade. Assim, a Casa da Música constitui-se essencialmente enquanto espaço de experimentação de novas possibilidades de criação, produção, consumo e fruição musical e enquanto espaço de transmissão de informação, conhecimento e competências, num registo mais formal.

Próximo da Casa da Música, mas já na zona da Prelada, encontramos um outro espaço já várias vezes mencionado na presente dissertação. Referimo-nos à Sonoscopia, que se encontra entre os mais referenciados pelos nossos entrevistados, demonstrando a sua relevância no atual circuito de música independente. Apesar de este projeto se ter concretizado enquanto casa e espaço comum apenas em 2011, as suas raízes remontam ao final da década de 1990, momento em que os músicos que compõem o seu núcleo central começaram a colaborar de modo mais regular, partilhando projetos e espaços de ensaio. Desde o início da década de 2000 que procuravam um espaço com as condições como as daquele onde estão hoje instalados, com pequenos estúdios equipados e preparados para a conceção e produção de trabalhos criativos e científicos, residências e apresentações informais. Esse período de procura permitiu o planeamento e a ponderação dos riscos e mais-valias associados a este importante passo nas suas carreiras. Quanto à localização, para além das características do edifício, pesou na escolha a assumida vontade de estar fora da área central do Porto (centro histórico e Baixa), como

forma de evitar rendas demasiado altas que poderiam condicionar a viabilidade do projeto nos moldes que hoje o definem. O seu carácter único - até ao momento a Sonoscopia é o único espaço inteiramente dedicado à música experimental, à pesquisa sonora e aos seus cruzamentos transdisciplinares na cidade do Porto, tendo aliás surgido com o objetivo de colmatar essa lacuna – o facto de as suas principais funções não estarem tão dependentes da centralidade da sua localização e de o seu público-alvo constituir um nicho com acentuados níveis de fidelização ao espaço e às suas propostas fazem com que o seu relativo distanciamento das zonas de maior concentração de espaços deste circuito não seja um entrave. A Sonoscopia faz, reconhecidamente, parte do circuito de música experimental nacional e internacional, tendo produzido mais de 600 eventos, criações artísticas, atividades pedagógicas e publicações, em colaboração com artistas nacionais e internacionais. Um reconhecimento que é institucionalmente expresso no apoio da DGArtes e em parcerias com entidades como a Fábrica das Artes/CCB, o Teatro Nacional São João, a Fundação de Serralves, o Cine-Teatro Louletano, o GNRation e o Teatro do Ferro. Podemos, pois, considerar que a Sonoscopia desempenha as várias funções que temos vindo a associar aos espaços deste circuito. É, simultaneamente, um espaço de cocriação, acumulação coletiva e transmissão de conhecimento, informação e competências; um espaço de experimentação de novas possibilidades de criação, produção, consumo e fruição musical; um espaço de socialização, *networking* e integração no mundo da música e sobretudo da música experimental; e um espaço de construção de reputações individuais, assim como de uma reputação coletiva da cena (ou da micro-cena da música experimental) como um todo.

Continuando a afastar-nos do centro da cidade, paramos agora entre a Foz do Douro e a Pasteleira, onde encontramos a editora, produtora e promotora independente Meifumado Fonogramas. Personificando o *ethos* DIY, foi fundada em 2004 por dois irmãos e dois amigos para lançar as músicas dos seus vários projetos musicais. Começaram com cinco discos que ninguém conhecia, sem uma estrutura de trabalho planeada e sem qualquer ligação com os média. Tudo se foi construindo ao longo do percurso, por tentativa e erro, na busca de estratégias de profissionalização na música. A partir de 2008, e gradualmente, os projetos foram crescendo, passando a fazer parte do circuito de apresentação ao vivo de música independente e alternativa, e apostando também numa componente visual e estética com a realização de videoclipes dos projetos que integravam a Meifumado. Atualmente assentam a sua atividade na edição, agenciamento, promoção e organização de concertos e festas, em vários espaços da cidade do Porto, e na produção, componente centrada no estúdio Kambas/Meifumado, em Lisboa. Assumindo o seu papel enquanto intermediários, o seu objetivo passa por congregar o maior número de pessoas em torno do objetivo comum de fazer, gravar, divulgar e tocar “música urbana original”, que escape tanto quanto possível aos estereótipos dos géneros musicais e que permita a oferta de algo novo. Dando conta do atual vazio de significado de visões binárias e demasiado rígidas entre lógicas independentes e comerciais, os fundadores da Meifumado

assumem como sendo o seu principal contributo para a cena musical a criação de atividade cultural à margem, mas com potencial para se tornar *mainstream*. À semelhança de outras editoras e promotoras que temos vindo a apresentar, a Meifumado funciona, essencialmente, enquanto espaço de cocriação, acumulação coletiva e de conhecimento, informação e competências na área da música; espaço de experimentação de novas possibilidades de criação e produção e também como espaço de sociabilidade entre os seus membros e artistas associados.

Tomamos agora o sentido oposto e rumamos em direção à área Oriental da cidade do Porto. À semelhança do que tem vindo a acontecer em Lisboa, nos últimos anos tem-se assistido a um crescente interesse em relação à zona Oriental do Porto, que envolve as freguesias do Bonfim e de Campanhã, que fazem fronteira com as freguesias centrais. A par do interesse privado, manifestado quer por agentes culturais da cidade que começam a fixar-se com maior intensidade nesta área¹³⁵, quer do ponto de vista turístico, há também uma narrativa institucional, nomeadamente da parte da autarquia, que apresenta esta área e sobretudo Campanhã como um ponto essencial no desenvolvimento cultural e económico da cidade. Tal traduz-se, por exemplo, no projeto da CMP para a reabilitação do antigo Matadouro Municipal, assente nos três eixos de governação da cidade do atual executivo – cultura, economia e coesão social – propondo a criação de espaços para auditórios, galerias, escritórios de empresas criativas e tecnológicas, estúdios de média e audiovisual, residências artísticas, laboratório de gastronomia, espaço de artes e ofícios tradicionais e ainda um polo desportivo (Coelho, 2016). Complementarmente, a aposta camarária nesta área da cidade expressa-se também na sua parceria com o projeto Arda, através da instalação na Plataforma Campanhã de uma fonoteca municipal inteiramente dedicada ao vinil¹³⁶ (Coentrão, 2017; Pinto, 2020). O excerto transcrito abaixo dá conta da atenção e do interesse da autarquia em relação a esta área da cidade, uma orientação estratégica à qual os nossos entrevistados não são alheios.

Já está a haver outras movimentações para essa zona da cidade que, de certa forma, toda a gente tacitamente saberia, que era para aí que se haveria de mover. Foi muito mais do que identificada pelas instituições que, neste momento, já quase que empurram para lá. O urbanismo cultural, ao nível institucional, já está a antecipar o aparecimento espontâneo. A câmara já fala de uma forma clara de Campanhã como o futuro da cultura.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

¹³⁵ São disso exemplo o Teatro do Ferro; o Espaço MIRA e o MIRA Fórum; a ACPDA - Associação Cultural Porto de Artes, Oficinas, Laboratório e Galerias; a galeria AMIarte; ou o ateliê de artes plásticas Oficina Josefina.

¹³⁶ A formação da fonoteca resulta de duas doações de discos de vinil da Rádio Renascença (18 mil exemplares) e da RDP Norte (16 mil exemplares).

Com efeito, o projeto Arda é outro espaço fulcral do circuito em análise. Como anteriormente referimos, consiste em três valências (gravação e pós-produção áudio, desenvolvimento de projetos acústicos e fornecimento de equipamento para estúdios profissionais e ensino técnico). Complementarmente, a Plataforma Campanhã onde está sediado alberga também outros atores do meio musical e audiovisual, como a editora e promotora Lovers & Lollypops, a produtora audiovisual de André Tentugal e ainda espaços de produção e ensaio da banda Best Youth e dos músicos João Vieira e João Coimbra. Baseando-se nas vantagens da proximidade de diferentes atores do mundo da música e de outros mundos das artes, um dos objetivos iniciais na definição do projeto Arda passou precisamente pela possibilidade de criar sinergias e práticas colaborativas entre vários agentes culturais e, ao mesmo tempo, contribuir para o desenvolvimento de uma área da cidade onde ainda são visíveis os efeitos da desindustrialização, nomeadamente objetivados na existência de vários edifícios amplos e devolutos. Na conjugação das suas diferentes dimensões, o projeto Arda assume-se como um espaço de cocriação, acumulação coletiva e transmissão formal e informal de informação, conhecimento e competências; como um espaço de exploração de novas possibilidades de criação e produção; um espaço de socialização, *networking* e integração na cena musical e, simultaneamente, pela relevância dos atores que atualmente envolve, revela-se também um espaço de construção de reputações da mesma.

Se a Plataforma Campanhã se define como “um *hub* da indústria musical no centro do Porto”, bem próximo, na Rua do Heroísmo, encontramos um espaço incontornável neste roteiro musical pela cidade do Porto, apelidado por vários também como um *hub* ou incubadora musical, ou até como “a Casa da Música do povo” (Barnett, 2019; Guerra, 2015). Falamos do Centro Comercial Stop. Começou por ser uma garagem e oficina de carros e em 1982 transformou-se num centro comercial. Porém, no final da mesma década, a abertura de outros centros comerciais mais modernos levou ao fecho de grande parte das lojas que, desde então e na sequência dos reduzidos preços das rendas, têm vindo a ser transformadas em salas de ensaio e em estúdios de gravação e produção, alguns de carácter mais DIY e amador, mas outros com um elevado nível de qualidade e profissionalismo. Desta forma, o Stop (como é conhecido) é hoje um complexo de salas de ensaio e de estúdios (algumas delas organizam também concertos) de bandas e artistas, de variados géneros musicais, do *heavy metal* à música de baile, passando pelo *rock*, *punk*, *folk* ou *hip hop*, e envolvendo desde artistas e bandas menos conhecidos a nomes consagrados, como é o caso de Manel Cruz. Apesar de questões em torno da legalidade e da responsabilidade pela gestão deste espaço e sobretudo em torno da falta de condições de segurança, o Stop é um espaço de referência na cena musical do Porto e sobretudo para a sua esfera mais *underground*, podendo ser visto como um espaço de socialização e *networking*; um espaço de cocriação, acumulação e transmissão informal de conhecimento, informação e competências na área

da música; e também um espaço de exploração de novas possibilidades de criação e produção musical, congregando músicos de várias gerações e com diferentes experiências e trajetórias musicais.

Também em Campanhã, mas já na fronteira com o concelho de Gondomar, importa referir um último espaço que integra o circuito de música independente. Trata-se do Woodstock 69 Rock bar, aberto em 2015, numa galeria pertencente à Junta de Freguesia de Campanhã, que apoia também financeiramente a programação do espaço, direcionada para as sonoridades *rock*, *punk* e *metal*. Para além de *djsets*, desde o seu segundo ano de existência, o bar recebe concertos de bandas nacionais e internacionais, muitos deles organizados por promotoras que programavam o Cave 45 (Vieira, 2018a). Na verdade, o encerramento deste último contribuiu para que os concertos no espaço de Campanhã passassem a acontecer com maior regularidade, aumentando a importância do Woodstock 69 Rock bar, enquanto espaço de apresentação ao vivo e de socialização, no circuito para lá da zona da cidade onde está localizado.

Terminado o percurso pelos circuitos de música independente das cidades de Lisboa e Porto, voltamos ao ponto de partida: a evidência, regra geral, da concentração dos diferentes tipos de espaços no centro das duas cidades. Embora em ambos os casos existam exemplos que apontam na direção oposta, por vezes em resultado da saturação dos centros e dos elevados valores das rendas neles praticadas, a cartografia que aqui desenhamos demonstra, por um lado, a relevância das duas cidades no âmbito da área metropolitana em que se inserem e, por outro, a importância dos centros das cidades enquanto área preferencial para a localização dos vários espaços que compõem atualmente estas duas cenas musicais. Tal é sobretudo evidente no caso dos espaços de apresentação e performance, das lojas de discos, mas também dos espaços que desempenham funções mais relacionadas com os mecanismos simbólicos e de legitimação, isto é, os espaços de construção de reputações individuais e coletivas. São espaços onde importa marcar presença, ser visto e interagir com os demais, como forma de integração na cena e de acesso a oportunidades de trabalho. Pela função de mediação que desempenham, são os espaços que mais beneficiam dos efeitos de meio e aqueles para os quais a centralidade, física e simbólica, da sua localização mais importa. Pelo contrário, aqueles em que estes efeitos parecem ser menos visíveis e para os quais uma localização central não é tão relevante são espaços que desempenham funções de experimentação de novas possibilidades de criação e produção e de transmissão de conhecimento e de informação. Falamos de salas de ensaio, estúdios de gravação e produção ou espaços de trabalho de editoras e promotoras que, de entre o conjunto de espaços mais afastados do centro das cidades, são os que mais se destacam.

Num quadro em que se tem vindo a refletir sobre a festivalização da cultura (Bennett, Jodie, & Woodward, 2014) e em que os festivais se têm afirmado como “uma totalidade de produção, mediação e receção culturais em diferentes escalas/esferas de ação”, constituindo-se por isso enquanto elementos essenciais para a (compreensão da) construção e projeção das identidades

contemporâneas (Guerra, 2019a: 56), para além dos espaços que apresentámos, ressaltamos a cada vez mais notória importância dos festivais de música na composição das cartografias aqui traçadas. Em ambas as áreas metropolitanas tal preponderância não só extravasa as zonas centrais de Lisboa e Porto, como vai para além destes dois centros urbanos. Ao mesmo tempo, durante a realização destes eventos, as cidades são temporariamente tomadas por públicos que se deslocam de e entre pontos diversos, criando *paisagens sonoras* (Shafer, 1977) que, ainda que transitórias, não deixam de influenciar a configuração dos circuitos que aqui descrevemos.

Complementarmente, se convocarmos o cenário de mescla e de hibridismo musical, descrito no capítulo 5 e potenciado pelas possibilidades de contacto, partilha e influência criadas pela Internet, e o combinarmos com o argumento de Cohen (2016) sobre o carácter não determinístico da relação entre cidades e sons, procurar associar sonoridades ou géneros musicais específicos a cidades ou a determinadas áreas das mesmas parece tornar-se um exercício vazio de sentido e de concretização complexa. Porém, este capítulo permitiu-nos comprovar a importância do território para a construção e consolidação de carreiras e de cenas musicais. Importância essa que é assumida discursivamente pelos nossos entrevistados e que se traduz, igualmente, nas suas práticas, nomeadamente na formação do seu gosto musical, na sua inserção no meio, na escolha do local a partir do qual criam ou nas estratégias de promoção que mobilizam. Todavia, não podemos deixar de nos questionar sobre os impactos que o contexto pandémico que atualmente experienciamos tem (e, provavelmente, terá) na territorialização das práticas de produção e fruição musical. Tal questionamento parece-nos sobretudo pertinente ao nível do circuito de música ao vivo, cuja sustentabilidade e viabilidade tem sido intensamente posta em causa. Ainda que a experiência partilhada, em copresença, entre artistas e públicos seja algo que as tecnologias dificilmente poderão substituir, são vários os indicadores que sugerem que no curto-médio prazo o modelo de performance como até aqui o conhecemos tenderá a ser repensado.

7.4. Sinopse

Neste capítulo em que explorámos as dinâmicas de territorialização das carreiras musicais na cena independente, por um lado, equacionando de que forma a vivência da cidade e as especificidades territoriais dos contextos onde os protagonistas da nossa investigação construíram a sua ligação à música e onde atualmente trabalham influenciam a construção e manutenção das suas carreiras e, por outro, identificando e mapeando os circuitos nos quais estas se consubstanciam, relevamos as seguintes mensagens-chave:

- O desenvolvimento de atividades culturais, artísticas e criativas em contexto urbano e em determinadas áreas da cidade pode ser explicado através de fatores clássicos, como a

densidade relacional, a criação de dimensão, que potencia a obtenção de massas críticas, e a diversidade de meios, recursos, atores e mercados.

- A estes fatores somam-se outros, relacionados com as características e dinâmicas endógenas destes meios. De entre estes assumem especial importância aqueles que se inscrevem numa dimensão simbólica. A este nível podemos afirmar que as cidades reúnem condições propícias à acumulação e difusão de capital cultural e de capital social, elementos essenciais para os processos de legitimação e de criação de reputação, que são de extrema relevância para a construção e gestão de carreiras, não só na música, mas em qualquer meio artístico.
- As representações discursivas dos atores sociais aqui em análise vão ao encontro dos argumentos em torno dos efeitos de aglomeração gerados pela vivência no meio urbano sem, contudo, ignorar a importância da cidade também na esfera simbólica. Mais concretamente, os entrevistados dão conta de diferentes formas pelas quais a concentração de pessoas com gostos e interesses semelhantes aos seus, na cidade em que cresceram e/ou vivem, influenciou e continua a influenciar o seu percurso na música.
- Esta influência traduz-se na construção do seu gosto e conhecimento musicais, mas também no seu envolvimento nas cenas musicais locais e na inserção nas redes relacionais que as compõem. Ao mesmo tempo, a partilha do mesmo espaço físico, seja ele uma sala de ensaio, um estúdio de gravação e produção ou um espaço de fruição musical e sociabilidade, é vista como um fator que promove a criação de um sentimento de comunidade, bem como de redes, fulcrais no âmbito dos processos construção de reputação no meio artístico. A concentração de pessoas com gostos e interesses semelhantes no contexto urbano em que cresceram é também entendida pelos entrevistados como um fator potenciador da criação musical, servindo de inspiração e motivação para a prossecução de uma carreira na música.
- Indo ao encontro do desejo de “estar onde a ação está” (Markusen, 2006: 1929), um conjunto de entrevistados enfatiza a importância de viverem no centro das cidades, e principalmente no centro de Lisboa e Porto. Alguns falam mesmo da existência de “sítios errados” quando o que está em jogo é uma profissão na música, reconhecendo a concentração, nestas duas cidades e de forma mais evidente em Lisboa, de um conjunto de atores-chave, sobretudo com papéis na esfera da mediação, de espaços, de eventos, de redes e dinâmicas relacionais que influenciam de forma positiva a construção de uma carreira na música. Por essa razão são comuns os fluxos migratórios entre cidades mais pequenas e com menor oferta cultural e as cidades de Lisboa e Porto.

- Há também entrevistados que enfatizam a relevância da experiência suburbana na forma como se relacionam com a música, identificando quatro dimensões a partir das quais essa influência pode ser compreendida:
 - i) o tipo de música, os gêneros musicais que reúnem as principais preferências tanto em termos do consumo, como ao nível da criação, e as temáticas abordadas nas letras;
 - ii) o pragmatismo inerente à experiência de territórios periféricos, que condiciona as formas de estar na música e as estratégias de profissionalização;
 - iii) o potencial de trajetórias musicais construídas de forma mais individual por falta de pares com quem partilhar interesses e projetos;
 - iv) o subúrbio como um dos fatores que despoletou o seu interesse e a sua ligação à música.
- O contexto geográfico, socio-histórico, económico, cultural e político a partir do qual estes atores atuam permanece, pois, uma importante variável na configuração dos seus percursos profissionais. Os atores sociais aqui em análise têm consciência desta relevância do território a partir do qual criam e se mostram, adotando estratégias consonantes com o reconhecimento de tal importância.
- Alguns entrevistados reconhecem também a existência de uma ligação mais concreta entre os seus projetos musicais e a cidade onde vivem e a partir da qual atuam no mundo da música. Esta ligação manifesta-se de várias formas:
 - i) numa espécie de sentido de missão e de compromisso para com a “sua cidade”, a cidade onde vivem, onde cresceram e com a qual têm uma relação emocional mais intensa e que justifica a sua vontade de contribuir para a sua oferta cultural;
 - ii) na dinamização de espaços e de zonas das cidades menos conhecidos ou abandonados e, por vezes, também fora do centro;
 - iii) nos conteúdos dos projetos (ex. *outputs* criativos e temáticas trabalhadas);
 - iv) na maneira de ser e na postura na cena musical dos atores sociais em análise, bem como nas sonoridades que exploram.
- O reconhecimento da ligação entre expressões musicais e lugares específicos tem-se traduzido em exercícios de mapeamento e caracterização de contextos locais de produção e consumo musical, nomeadamente através de estudos etnográficos. Cohen (1991, 2016) foi das principais autoras a reconhecer uma efetiva relação entre música, território e identidade local. Esta forma de leitura da relação entre cidade e música leva-nos ao conceito de *cena* musical e nomeadamente à sua dimensão local, que se tornou crucial na análise das práticas musicais em contexto urbano e que, assumindo o potencial da sua articulação com o quadro conceptual

da noção de meio criativo, também convocamos para a abordagem das atuais práticas de produção musical na esfera independente das duas áreas metropolitanas.

- O reconhecimento da importância dos espaços para a estruturação e consolidação de uma cena musical local levou-nos a um exercício de identificação e cartografia dos diferentes tipos de espaços que compõem as cenas de música independente das duas áreas metropolitanas. Para tal mapeámos os espaços em que se consubstanciam os projetos dos nossos entrevistados, os espaços por eles identificados como preponderantes na atual cartografia da música independente, e ainda os espaços de fruição musical onde ocorreram os eventos tidos em conta no levantamento feito a partir dos dois dispositivos mediáticos que considerámos para a análise.
- Verificámos que o discurso dos entrevistados e as narrativas mediáticas caminham lado a lado na identificação dos principais lugares onde as carreiras DIY na música independente ganham notória visibilidade.
- Embora em ambos os casos existam exemplos que apontam na direção oposta, por vezes em resultado da saturação dos centros e dos elevados valores das rendas neles praticadas, a cartografia traçada demonstra, por um lado, a relevância das cidades de Lisboa e Porto no âmbito da área metropolitana em que se inserem e, por outro, a importância dos centros das cidades enquanto área preferencial para a localização dos vários espaços que compõem estas duas cenas musicais.
- No caso da cidade de Lisboa podemos realçar as já tradicionais zonas de fruição cultural do Bairro Alto e Cais do Sodré, mas também o bairro da Graça, a zona do Intendente/Anjos, a zona de Alvalade/Areeiro, as Avenidas Novas, Santa Apolónia, e ainda a área oriental da cidade, com destaque para Xabregas e Marvila. Os espaços identificados como compõem este circuito são: o edifício da Interpress, a ZDB (Bairro Alto); o Musicbox, o Sabotage, o Lounge, o Titanic Sur Mer, a Filho Único (Cais do Sodré); as DAMAS, o Estrela Decadente/Banco Aposentadoria (Graça); a Casa Independente, os Anjos 70, o Desterro (Intendente/Anjos); o Popular Alvalade, a Cuca Monga (Alvalade/Areeiro); a Vodafone FM, a SBSR FM, as MagaSessions (Avenidas Novas); o Lux Frágil, a Flur Discos, o HAUS (Santa Apolónia); a Pataca Discos (Xabregas); a Fábrica da Cerveja Musa (Marvila).
- No caso da cidade do Porto destacamos a Ribeira; a Rua Passos Manuel e a zona da Batalha; a zona das Galerias de Paris, Cedofeita e Miguel Bombarda; a Rua de Santa Catarina; a Boavista; a Prelada e a Pasteleira e, à semelhança do que acontece em Lisboa em termos da expansão/abertura da cidade para Oriente, a zona do Heroísmo, Campanhã e Bonfim. Os espaços identificados como figurando nesta cartografia são: o Hard Club, O Meu Mercedes é

Maior Que o Teu, o Aniki Bóbo (Ribeira); o CCOP (Batalha); o Maus Hábitos, o Passos Manuel, o Teatro Rivoli (Rua Passos Manuel/Praça D. João I); a Turbina (Rua de Santa Catarina); o Plano B; o Café au Lait (Galerias de Paris); o Cave 45/Barracuda, a Lovers & Lollypops, a Matéria Prima, o Bodyspace (Cedofeita/Miguel Bombarda); a Casa da Música (Boavista); a Sonoscopia (Prelada); a Meifumado Fonogramas (Pasteleira); a Arda/Plataforma Campanhã, o Centro Comercial Stop, Woodstock 69 Rock bar (Heroísmo, Campanhã e Bonfim).

- Ao longo do capítulo pudemos comprovar a importância do território para a construção e consolidação de carreiras e de cenas musicais. Uma importância assumida discursivamente pelos nossos entrevistados e que se traduz, igualmente, nas suas práticas, nomeadamente na formação do seu gosto musical, na sua inserção no meio, na escolha do local a partir do qual criam ou nas estratégias de promoção que mobilizam.
- Não podemos, contudo, deixar de nos questionar sobre os impactos que o contexto pandémico que atualmente experienciamos têm (e, provavelmente, terão) na territorialização das práticas de produção musical. Tal questionamento parece-nos sobretudo pertinente ao nível do circuito de música ao vivo, no qual se integra grande parte dos espaços que apresentámos neste capítulo.

Capítulo 8. Cidade, música independente e políticas culturais locais

8.1. Introdução

Prosseguimos com a análise das relações entre a música e a cidade, problematizando agora o contributo da cultura, e em especial da música e da esfera independente que temos vindo a abordar, no âmbito das formas de pensar a cidade e de nela intervir (DIV). Fazemo-lo partindo de um enquadramento teórico acerca dos modos como a cultura e a música têm marcado presença na agenda política, a nível internacional, mas também em Portugal. De seguida, analisaremos o lugar da cultura, e especificamente da música, no quadro das políticas culturais locais, atendendo quer às representações e discursividade dos intervenientes no mundo da música, quer ao ponto de vista de atores políticos da esfera cultural em alguns dos municípios que integram as áreas metropolitanas de Lisboa e Porto. Deste modo procuraremos compreender de que forma a construção de trajetórias profissionais na música independente se cruza com a definição e implementação de políticas culturais ao nível local. Por fim, terminamos o capítulo identificando um conjunto de linhas estratégicas de atuação ao nível da definição de políticas culturais locais, com especial enfoque na música independente e nas cenas musicais locais.

8.2. A cultura na agenda política

A reflexão em torno das articulações entre música e cidade não pode hoje deixar de ser feita à luz de um enquadramento mais abrangente. Falamos da reflexão em torno das articulações entre cultura, criatividade e desenvolvimento urbano. Allen John Scott afirma que “lugar, cultura e economia são simbióticos” (Scott, 2000: 4). Nos últimos anos, a relação entre cultura, criatividade, território e desenvolvimento económico tem marcado forte presença na academia, mas também nos discursos e nas estratégias de atuação pública (Bianchini, 1993, 1999; Cinti, 2008; Costa, 2008b, 2015a, 2002; Estevens, 2017; Evans, 2009; Hall, 2000; Landry, 2000; Markusen, 2007; Scott, 2006; Throsby, 2000, 2010; Zukin, 1995).

Mas recuemos um pouco no tempo para considerar, de forma resumida, a evolução das políticas culturais na Europa Ocidental, desde a segunda metade do século XX. Duxbury, Kangas e Beukelaer (2017) dão importantes contributos para este exercício, identificando um conjunto de tendências gerais, ainda que não exclusivas. Segundo os autores, a década de 1970 viu surgir um novo vocabulário no âmbito das políticas culturais, nomeadamente com a proliferação dos conceitos de *democratização da cultura* e *democracia cultural* – o primeiro orientado sobretudo para a esfera do consumo, visando uma difusão tão ampla quanto possível da cultura; o segundo mais relacionado com a esfera de criação e produção cultural, visando uma maior diversidade das formas de expressão cultural e daqueles que

são os seus criadores e produtores. As políticas culturais de então desenvolveram-se em torno dos objetivos de promoção da participação cultural, do alargamento do acesso à vida cultural e da garantia de uma participação ativa na mesma. Durante este período, as políticas culturais representaram uma parte com importância crescente na política de bem-estar dos governos, sendo reconhecidos, e assumidos como prioritários, os benefícios e a relevância da cultura para a sociedade, e nomeadamente o seu papel no reforço da construção comunitária (Duxbury *et al.*, 2017). Bianchini, um dos pioneiros na introdução da temática das políticas culturais urbanas na agenda científica, define este período como a “era da participação” (Bianchini, 1999: 37).

Já as décadas de 1980 e 1990 foram marcadas pela estagnação económica e pela emergência de uma agenda política e económica neoliberal, o que levou muitos governos a repensar a sua atuação em vários domínios, incluindo-se aqui a cultura. Este foi um período em que, em diferentes contextos e através de diferentes iniciativas e projetos, se assistiu a um processo de progressiva convergência entre os discursos culturais e económicos nas abordagens da política cultural urbana. Para além de cortes orçamentais, os contextos de financiamento tornaram-se mais orientados para o mercado e alguns decisores políticos tenderam a desvalorizar a ênfase social da política cultural, dando prioridade à utilização da cultura como instrumento de desenvolvimento económico. Na prática, tal traduziu-se num conjunto de áreas de atuação identificadas por Kong (2000): i) um crescente investimento em infraestruturas culturais e em entidades direcionadas para o apoio ao planeamento e implementação de bairros/distritos culturais; ii) a realização de eventos culturais emblemáticos e de grande visibilidade, onde podemos incluir as Capitais Europeias da Cultura, e que funcionam também como incentivo ao turismo cultural, enquadrando-se numa lógica de *eventificação dos lugares* (Jakob, 2012); iii) a revitalização dos espaços públicos urbanos; e iv) o estabelecimento de parcerias público-privadas para abordar questões urbanas, entre as quais a oferta cultural das cidades.

Neste quadro de entendimento, as noções tradicionais de cultura, associadas às artes e ao património, alteraram-se e a cultura passou também a ser percecionada enquanto um bem económico, uma mercadoria com valor de mercado e, por isso, um valioso produtor de espaços urbanos comercializáveis (Garcia, 2004). Construiu-se, então, um novo discurso para as políticas culturais, em torno das *indústrias criativas*, das *cidades criativas* e da *classe criativa*, que viria a ganhar um notório élan com os trabalhos de autores como Florida e Landry (Florida, 2002; Landry, 2000). Como dizíamos no início, cultura e criatividade surgem muitas vezes associadas nos discursos e práticas políticas, havendo autores que defendem mesmo que estas conquistaram um lugar de destaque no imaginário político (Vickery, 2018). Tendem, assim, a ser entendidas como motores do crescimento económico e como elementos centrais nas estratégias de regeneração urbana e desenvolvimento territorial, sendo igualmente reconhecida a sua importância na busca da vitalidade e da competitividade dos territórios. Saskia Sassen (2005, 2008) fala-nos de cidades globais, movidas pela

pressão de marcar a sua presença no sistema global, buscando incessantemente um fator distintivo, uma marca de autenticidade, que lhes confira uma vantagem competitiva e que as distinga perante as demais, sendo que a cultura, o património e a criatividade podem assumir uma especial importância nesta busca. Nas palavras de Scott, as cidades procuram afirmar a sua presença global através de “imagens visuais vibrantes e campanhas de *branding* enfatizando atrações locais, tais como estilos de vida, instalações culturais e de património histórico” (Scott, 2014: 574). Como argumenta Garcia (2004), no âmbito do planeamento urbano, esta simbiose entre cultura e economia tem-se traduzido num proliferar de técnicas de *marketing* das cidades e, de modo mais alargado, de *branding* territorial. Por esta razão, Bianchini refere-se a este período como a "era da comercialização da cidade" (Bianchini, 1999: 38).

Ao longo dos anos, têm sido vários os trabalhos que dão conta desta perspetiva da cultura enquanto catalisador da regeneração urbana (económica, física e simbólica), sobretudo em áreas em declínio e como resposta aos efeitos da desindustrialização, podendo estas iniciativas situar-se num amplo espectro entre dois modos de funcionamento contrastantes: um modelo de atuação *top-down*, assente em opções políticas e estratégias de ação explicitamente definidas pelos decisores políticos, com pouco ou nenhum contributo das comunidades locais e que, não raras as vezes, acabam por destruir ou prejudicar as dinâmicas endógenas específicas dos territórios; e um formato *bottom-up*, assente nas redes e ações, mais ou menos formais, de artistas e agentes culturais e criativos, que procura respeitar e apoiar as dinâmicas e os atores locais e assim contribuir para uma maior sustentabilidade do desenvolvimento local.

A este nível, e sobretudo enquanto modelo de atuação *top-down*, Manchester é um exemplo paradigmático. O'Connor e Gu (2010) demonstram como a cidade encetou um processo de “reinvenção”, substituindo a sua imagem enquanto cidade industrial por uma imagem enquanto cidade pós-industrial e criativa. Neste processo foram fulcrais as artes subsidiadas, através de grandes investimentos infraestruturais e em grandes eventos, mas também a cultura popular mais comercial, e sobretudo a música. No caso desta e de outras cidades do Reino Unido, a narrativa em torno da regeneração urbana de âmbito cultural, em que as artes e a cultura se tornaram emblemáticas de um "espírito de lugar" transformador, conquistou um lugar privilegiado nos textos "celebrativos" da cidade. A par das artes e da cultura, as indústrias criativas foram também uma forte aposta dos atores públicos e privados da cidade, cuja manifestação mais significativa foi a realocação das instalações de produção da BBC, até então em Londres, numa nova *MediaCity* em Salford Quays, na cidade do Norte de Inglaterra. De acordo com os autores, a orientação das políticas culturais da cidade para as indústrias criativas significou a consolidação da dimensão económica na ação e no discurso políticos, o que no caso de Manchester e de outras cidades constituiu simultaneamente uma estratégia económica e cultural.

Fora do contexto britânico surgem também evidências que apontam no mesmo sentido. Joaquim Rius-Ulldemolins (2014) analisa a utilização da cultura e da noção de autenticidade na regeneração do centro de Barcelona, com especial ênfase no bairro Raval, e no processo de *branding* territorial da cidade. À semelhança de Manchester, o autor dá conta da construção de narrativas em torno da autenticidade da cidade e do bairro, como forma de os tornar regional e internacionalmente competitivos. Também aqui se trata de substituir uma primeira imagem negativa do espaço (um espaço marginal e perigoso) por uma nova imagem simbolicamente atrativa, o que demonstra que o processo de regeneração urbana tem sido um processo de regeneração infraestrutural, mas também simbólica.

No mesmo sentido, Aubry, Blein e Vivant (2015) abordam a promoção das indústrias criativas como ferramenta do planeamento urbano num subúrbio da região de Paris. Debruçando-se sobre o *Territoire de la culture et de la création*, um *cluster* de indústrias criativas, argumentam que a aposta neste setor de atividade não é um objetivo em si mesmo, mas antes uma ferramenta para a implementação de um projeto urbano de maior escala. Trata-se, pois, de utilizar a cultura e a criatividade na construção de uma narrativa para valorizar uma zona industrial, atribuindo-lhe valor simbólico, e assim atrair investimentos privados, essenciais ao lançamento de um projeto urbano de grandes dimensões nesse mesmo território. Também neste caso estamos perante uma operação de *branding* e de criação de uma nova reputação do território, que visa transformar o capital simbólico associado à cultura e às indústrias criativas em capital económico.

Em Portugal o tema tem também vindo a ser trabalhado, por vezes adotando-se uma perspetiva mais abrangente e articulando-se a criatividade às questões de governança das cidades (Seixas & Costa, 2011), outras desenvolvendo uma abordagem sobre casos concretos. É o que fazem, por exemplo, Caldas (2014), focando-se no processo de regeneração da Praça Martim Moniz, em Lisboa; Estevens (2017), numa análise comparada entre o bairro da Mouraria, na capital portuguesa, e o Raval, em Barcelona; ou Carmo, Matos e Pereira (2019), debruçando-se sobre a cidade do Barreiro. No primeiro caso, são abordadas as orientações municipais para o planeamento urbano através da mobilização dos vários recursos culturais da cidade, de modo a consolidar a sua competitividade no panorama global de competição intercidades. Mais concretamente, a autora revela as estratégias de (re)construção de uma narrativa e de uma imagem identitária que se pretende, simultaneamente, “tradicional” e “cosmopolita”, num processo no qual a diversidade cultural surge como um recurso crucial para a produção de uma marca, mas também para a resolução de problemas sociais e económicos, por sua vez, condição essencial para a revitalização da cidade. A autora alerta ainda para o facto de a excessiva emblematização da Praça do Martim Moniz e do bairro da Mouraria se parecer esgotar na sua institucionalização e na tradução da multiculturalidade baseada em valores de consumo, contribuindo para uma relativa perversão dos objetivos sociais do projeto.

No mesmo sentido aponta Estevens (2017), argumentando que as políticas públicas têm utilizado as artes e as indústrias criativas como “panaceia para problemas existentes”, nomeadamente decorrentes da desindustrialização. Tanto em Lisboa, como em Barcelona, é possível identificar estratégias de planeamento urbano que se têm apropriado dos conceitos de criatividade, arte e cultura para fomentar imagens de marca. Indo ao encontro de Caldas (2014), a autora defende que no caso da Mouraria tal se fez tendo subjacente o desejo de criar uma imagem multicultural do bairro e da cidade (a retórica da Lisboa cosmopolita, local de cruzamento imemorial de culturas, cidade aberta e plural) e apostando na estetização, exotização e mercadorização da diversidade e na espetacularização do étnico, numa lógica que se adequa ao modelo de governança da cidade neoliberal.

Carmo, Matos e Pereira (2019) focam-se no atual processo de regeneração urbana do Barreiro, evidenciando o papel das artes e da cultura, bem como as relações que se estabelecem com a memória e a identidade, no caso particular desta cidade da AML. Os autores constatarem que neste território, estes são recursos endógenos extremamente relevantes e que têm vindo a ser mobilizados pela câmara municipal e pelos agentes culturais da cidade no âmbito do processo de regeneração urbana, aliando-se também a uma estratégia de reutilização de antigas áreas industriais para fins artísticos e culturais. Aliás, os autores defendem que a promoção do Parque Empresarial do Barreiro, enquanto espaço incubador de indústrias criativas, e o esforço de atração de agentes externos e de articulação da cultura e das artes com a criação de emprego e crescimento económico são fortes indicadores do potencial da estratégia de desenvolvimento do Barreiro enquanto “cidade criativa”.

No contexto ibero-americano, Morató e Zarlenga (2018) analisam as estratégias de regeneração urbana direcionadas pela cultura, comparando as diferentes circunstâncias que levaram à emergência das mesmas na esfera ibero-americana e em outras partes do mundo, argumentando precisamente a importância de se considerar as especificidades dos contextos (políticos e económicos), dinâmicas e processos enquanto determinantes essenciais dos resultados destas políticas. Concluem que, de um modo geral e pese embora a existência de experiências fracassadas, no caso ibero-americano as experiências têm-se revelado mais positivas do que as equivalentes anglo-saxónicas. Para tais resultados identificam como característica mais distintiva a preocupação com a participação e com a inclusão nas fórmulas de implementação destas estratégias em cidades ibero-americanas, conseguindo-se desta forma assegurar um equilíbrio das estratégias de regeneração, quer do ponto de vista económico, quer em termos sociais e culturais.

Como defendem Duxbury, Kangas e Beukelaer (2017), a lógica segundo a qual as artes e a cultura têm sido utilizadas para regenerar cidades e zonas periféricas, não sendo a única, foi uma das principais áreas para a qual as políticas culturais se expandiram nos últimos anos, sendo as indústrias criativas e culturais, as artes e o património utilizados para atrair investimentos para as cidades e regiões, no quadro da competitividade territorial, da perceção da importância económica da cultura (Throsby,

2000, 2010) e da crença na convertibilidade do capital simbólico em ganhos de natureza económica. Na visão de Owen-Vandersluis (2003), estas são abordagens baseadas no mercado, que entendem a cultura essencialmente como qualquer outro bem, com um mercado para a sua criação, a sua venda e mesmo a sua subsídio. Uma segunda área de expansão das políticas culturais identificada pelos autores (Duxbury *et al.*, 2017), e de que as experiências ibero-americanas podem ser ilustrativas, prende-se com a utilização das atividades culturais para melhorar a inclusão social, proporcionar bem-estar social e promover a coesão social, marcada pela reafirmação da importância de envolver "a comunidade" nas estratégias de regeneração e pela difusão de uma nova linguagem em torno do capital social, da capacidade comunitária e das abordagens holísticas, no âmbito das quais as dimensões culturais e económicas são balanceadas, considerando-se objetivos económicos, culturais, sociais, ambientais (Griffiths In Bayliss, 2004). De acordo com Owen-Vandersluis (2003), estas são as abordagens baseadas na comunidade, que partem da premissa de que a atividade cultural desempenha funções sociais importantes, salientando os benefícios para a comunidade da produção cultural por, para e em representação dessa comunidade.

Nesta lógica, Miles (2012) questiona-se sobre a possibilidade de existência de uma cidade pós-criativa. Na sua opinião, a crise financeira de 2008 trouxe consigo uma oportunidade de reavaliação do conceito e do paradigma da cidade criativa e, por conseguinte, das políticas culturais dele advindas. Assim, o autor aponta para o surgimento de alternativas, como a arte ativista ou o movimento Okupa.

No mesmo sentido, conciliando contributos da sociologia urbana crítica, e especificamente a sua análise das "cidades criativas insustentáveis", com um entendimento da sustentabilidade cultural para o desenvolvimento urbano, Kirchberg e Kagan (2013) refletem sobre o papel dos artistas para a emergência de "cidades criativas sustentáveis". Os autores partem de três estudos de caso em Hamburgo, cidade alemã com uma estratégia de desenvolvimento urbano neoliberal. Os casos dão conta de uma série de cruzamentos de objetivos artísticos, sociais e políticos, representando graus de resistência contra uma economia política urbana insustentável, pautada por uma abordagem insustentável da criatividade.

Tem sido entre estas duas abordagens que a cultura, as artes e a criatividade têm marcado presença na conceção e implementação de políticas culturais, tanto a nível nacional, como local, sendo reconhecida a sua importância para a regeneração e revitalização de áreas urbanas deprimidas ou decadentes, mas também para a melhoria da qualidade de vida e a promoção do bem-estar das populações e para o desenvolvimento social e económico das comunidades locais. Tal leva-nos a Yúdice (2003), que propõe que, na era da globalização, a cultura seja entendida e analisada enquanto recurso económico, político, identitário e, acrescentamos nós, social.

Numa análise diacrónica, equacionar aquela que tem sido a evolução das políticas culturais locais em Portugal nas últimas décadas leva-nos, como defende Augusto Santos Silva (2007), a considerar

dois marcos temporais incontornáveis, que se entrecruzam com os identificados por Duxbury *et al.* (2017). Um primeiro marco remete-nos para o 25 de Abril de 1974 e para a institucionalização do poder local democrático, com as eleições autárquicas de 1976. Este período representou uma rutura com o passado e proporcionou o alargamento do campo cultural e do espectro das práticas culturais, numa lógica de intensificação da diversidade e da pluralidade. Lógica essa que é continuada e reforçada com o segundo marco temporal, a integração de Portugal na então Comunidade Económica Europeia, em 1986. A integração significou para o nosso país novas oportunidades de financiamento, mas também de conceção e desenvolvimento de projetos que permitiram que, ao longo do tempo, as autarquias alargassem a sua intervenção para lá da provisão de infraestruturas físicas, conquistando um lugar de relevo na intervenção pública na esfera cultural. Aliás, a nível nacional, desde os anos 80 do século passado, a cultura tornou-se um tópico recorrente no discurso político, ainda que nem sempre tal se tenha traduzido no reconhecimento do seu estatuto de independência no quadro das políticas públicas (Garcia *et al.*, 2018)¹³⁷. Nessa altura e atendendo aos reduzidos níveis de literacia da população portuguesa, a prioridade foi a promoção da leitura e da literacia, explicando-se assim o lançamento da rede nacional de bibliotecas públicas, em 1987, em cuja gestão as autarquias viriam a ter uma importância crucial.

Atendendo também ao facto de pertencer às autarquias a propriedade e a responsabilidade de gestão de grande parte dos equipamentos culturais, desde a década de 1990 os municípios tornaram-se a principal fonte de financiamento público das atividades e serviços culturais, ultrapassando os organismos sob tutela do governo central (Neves, 2005; Santos, 1998), mesmo aquando dos primeiros sinais de crise nos primeiros anos do século XXI e apesar da queda abrupta do financiamento cultural autárquico após a crise económica de 2008 (Garcia *et al.*, 2018; Silva, Babo, & Guerra, 2015). Ao mesmo tempo, esta centralidade das autarquias nas estruturas e dinâmicas culturais locais foi sendo consolidada à medida que foram aumentando a importância política concedida e os recursos humanos, materiais e financeiros afetados. Aliás, como argumentam Silva, Babo e Guerra (2015), pese embora as dúvidas levantadas sobre a dimensão e sustentabilidade desta importância crescente, a verdade é que as mudanças quantitativas e qualitativas na intervenção autárquica na esfera cultural permitiram que esta saísse do “grau zero” (Mozzicafreddo *et al.*, 1990 in Silva *et al.*, 2015) que caracterizou o início da implantação do poder local democrático e que foi essencialmente marcado pela ênfase nas infraestruturas físicas.

¹³⁷ Apesar de o Ministério da Cultura ter sido instituído pela primeira vez em 1983, em 1985 foi transformado em Secretaria de Estado e só em 1995 assistimos à sua institucionalização, voltando à sua existência enquanto ministério, que prevalece até aos dias hoje, após um período de interregno entre 2011 e 2015, altura em que voltou à figura de Secretaria de Estado, sob dependência direta do primeiro-ministro.

Na opinião de alguns autores (Silva, 2007; Silva *et al.*, 2015), a relação entre o poder local e a cultura tem sido marcada por um certo grau de consensualismo, o que faz com que haja alguma indiferenciação ideológica no que respeita à definição de prioridades de atuação, à conceção e à implementação de políticas públicas. Não obstante, e como os próprios reconhecem, tal não quer dizer que não existam variações a sinalizar. Para tal apontou Soares Neves (2000, 2005), ao analisar as diferenças em termos das despesas dos municípios com cultura segundo a opção partidária maioritária. Em 2011, Albuquerque assinalava também diferenças quanto à articulação entre identidade local, expressão cultural e serviço público cultural, consoante as vereações fossem lideradas por atores políticos de direita, centro-esquerda ou esquerda (Albuquerque, 2011 in Silva *et al.*, 2015). Mais recentemente, Felizes (2018) deu conta da influência dos períodos eleitorais e da ideologia dos partidos à frente do governo central ou dos executivos municipais na evolução das políticas culturais, com maior ênfase dada à cultura por parte dos partidos de esquerda e centro-esquerda. Mas, de facto, sendo o nível de partida tão reduzido, a lógica de ação prevalecente assentou, como dissemos, no desenvolvimento, tão rápido quanto possível, de infraestruturas básicas (bibliotecas, museus, arquivos, auditórios ou salas de espetáculo). Este tornou-se um ponto de convergência entre os atores políticos locais e, ao mesmo tempo, um elemento de legitimação política fácil de utilizar (Silva, 2007; Silva *et al.*, 2015).

Complementarmente, os mesmos autores (Silva, 2007; Silva, Babo, & Guerra, 2013) defendem a existência de um padrão hegemónico ao nível das políticas culturais locais, que assenta em três princípios estruturais – a defesa e valorização do património, o desenvolvimento de uma oferta local e a formação de públicos – e que se tem concentrado no curto prazo, apresentando lacunas em termos do planeamento e sustentabilidade, mas também no que respeita à dotação de recursos humanos e competências técnicas necessárias para uma ação a longo prazo. De igual modo, o padrão de atuação municipal tem-se focado não tanto na criação e produção cultural, mas antes nas questões do acesso à cultura, com preocupações ao nível da amplitude da oferta, dos preços e da formação de públicos. Recorrendo a uma tipologia de Teixeira Lopes (Lopes, 2003 in Silva, 2007), pode dizer-se que a intervenção das autarquias tem privilegiado as políticas de “primeira geração”, focadas na oferta de equipamentos e obras culturais, e as políticas de “segunda geração”, assentes na formação de públicos, e não tanto as políticas de “terceira geração”, que intervêm no âmbito das práticas de criação artística e que se pautam por uma conceção mais abrangente da ideia de democratização do acesso, equacionando-o não apenas na esfera do consumo cultural, mas incluindo também a vertente da criação cultural e, portanto, a promoção de condições para a mesma. E na verdade, na opinião de Madureira Pinto (1994), estas últimas ou, por outras palavras, a democratização da produção cultural deve ser uma preocupação constante e “obsessiva”, num contínuo exercício de atenuação das distâncias entre criação e receção.

A estas características, acrescenta-se que ainda que as autarquias tenham conquistado um lugar de importância sem precedentes na intervenção pública na área cultural, a sua forma de atuação tem-se mostrado extremamente sensível à influência de agentes externos, sejam eles a administração central, as doutrinas e programas de financiamento europeus¹³⁸ ou, mais recentemente, as orientações provindas de instituições culturais nacionais, da academia, de consultores culturais e ainda de intermediários culturais, como são os programadores e os curadores.

Simultaneamente, e assumindo-se como um denominador comum no qual se alicerçam as políticas culturais autárquicas, importa destacar a ênfase dada às tradições locais, numa conjugação das suas dimensões identitária, festiva e socializadora. Em estreita articulação com esta última característica, e talvez tendo hoje uma expressão mais notória, muito por força da procura turística que várias cidades portuguesas, e o país no seu todo, têm conhecido nos últimos anos, este padrão de atuação tem-se pautado também pelos esforços de projeção regional, nacional e mesmo internacional dos municípios, frequentemente ancorados na realização de grandes eventos culturais. Trata-se da utilização da cultura para a construção e projeção de uma imagem identitária da cidade, reconhecendo-a como um recurso simbólico crucial para o *marketing* e *branding* das cidades (Silva, 2007; Silva, Babo, & Guerra, 2013).

Indo ao encontro do que há pouco identificámos como tendência geral, tal leva-nos a considerar as tendências de complexificação deste modelo de atuação que os autores têm identificado (Silva, Babo, & Guerra, 2013) e que dão conta de uma intrínseca relação entre cultura, economia, criatividade e políticas culturais (Throsby, 2000, 2010). Para além das características que anteriormente identificámos, nos últimos anos as políticas culturais locais têm vindo a valorizar cumulativamente outras dimensões, num quadro de redefinição da esfera cultural, cada vez mais entendida como parte da economia local, com um importante papel nos processos de desenvolvimento urbano e regional. Tanto a nível nacional, como a nível local, constata-se uma tendência de reconhecimento e valorização da importância económica dos setores culturais e criativos, considerando-se nomeadamente o seu contributo para o emprego e para o crescimento económico. De acordo com Maria de Lourdes Lima dos Santos (2010), a cultura tem vindo a ganhar um novo espaço no novo paradigma do desenvolvimento. No seu entender, a cultura é hoje reconhecida e valorizada enquanto catalisador do desenvolvimento, mas também como fator de qualificação das populações, como estímulo à criatividade e inovação também noutros setores e ainda como elemento de coesão, através da promoção do diálogo intercultural.

¹³⁸ A este nível destaca-se a importância do Programa Operacional da Cultura, integrado no Terceiro Quadro Comunitário de Apoio (2000-2006), que teve como principais prioridades a valorização do património histórico e cultural e o acesso a bens culturais.

Esta forma de entendimento da cultura tem, pois, efeitos no delineamento das políticas culturais. Nos últimos anos, a inserção da cultura na agenda política tem assumido contornos mais holísticos e transversais, surgindo em intrínseca relação com os desafios e os objetivos do desenvolvimento territorial. O mesmo é dizer que as políticas culturais têm vindo a ser equacionadas enquanto políticas para o desenvolvimento (territorial), procurando-se a sua articulação com outras políticas públicas locais, relacionadas não apenas com o crescimento económico, a criação de emprego ou a regeneração urbana, mas também com a inclusão e a coesão social, a participação cívica e a cidadania, a expressão cultural e identitária ou a qualidade ambiental (Costa, 2015b; Guerra, 2018a; Silva *et al.*, 2013).

8.3. A música na agenda política

No âmbito do cenário que acabámos de descrever, o papel e os contributos da música para as cidades e, conseqüentemente, a sua integração na agenda política têm vindo a ganhar especial importância e reconhecimento desde a década de 1990 e sobretudo com o início do novo milénio. Ainda que a sua inserção no discurso e práticas políticas não se limite a isso, é inegável que a música se tornou uma das expressões culturais introduzida nos discursos neoliberais sobre as cidades, o que se traduz na discussão de temas como o seu contributo para a economia criativa, a regeneração de zonas desindustrializadas das cidades, a sua importância para a construção da marca das cidades e para o *marketing* territorial, o planeamento urbano, a competição interurbana e o turismo. Também no caso da música as abordagens e lógicas de intervenção situam-se entre os dois modos de funcionamento que anteriormente distinguimos: *top-down* e *bottom-up*. No primeiro caso, a música é utilizada no âmbito das retóricas e da visão da cidade criativa, como sendo um atributo que confere às cidades o seu estatuto enquanto cidades criativas. Neste modo de atuação podemos, por exemplo, considerar o contributo de instituições políticas de alto nível, como a UNESCO, através da criação da Rede de Cidades Criativas e do programa das Cidades Musicais¹³⁹, mas também o surgimento de novos agentes, predominantemente orientados para o mercado (ex.: Sound Diplomacy¹⁴⁰), que prometem uma

¹³⁹ A Rede de Cidades Criativas da UNESCO (<https://en.unesco.org/creative-cities/home>) foi criada em 2004 para promover a cooperação com e entre cidades que identificaram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável. Contempla sete áreas criativas (cinema, literatura, música, artesanato e artes populares, design, gastronomia e *media arts*) e, no momento de escrita do presente capítulo, conta com 246 cidades. No âmbito da música, esta rede lançou no mesmo ano o programa/rede das Cidades Musicais (<https://citiesofmusic.net/>), agregando cidades que identificaram a música como elemento marcante na definição da sua identidade. Neste momento, juntamente com a Colômbia, Portugal é o país que conta com um maior número de cidades nesta rede: Idanha-a-Nova (2015), Amarante (2017) e Leiria (2019), todas elas tendo em comum a organização de pelo menos um festival de música de notória relevância para a promoção dos territórios onde ocorrem – Boom, Mimo e Entremuralhas, respetivamente.

¹⁴⁰ A Sound Diplomacy (<https://www.sounddiplomacy.com/>) é uma empresa de consultoria estratégica, com escritórios em Londres, Barcelona e Berlim, fundada em 2013. Numa estreita articulação entre música e economia, e trabalhando com atores públicos e privados, oferece serviços de investigação e de definição de estratégias de promoção dos “ecossistemas musicais” no âmbito da elaboração de planos de desenvolvimento à escala municipal, regional e nacional.

política de apoio aos governos e municípios, maximizando o valor da música para o desenvolvimento territorial. No âmbito da ação *bottom-up*, consideramos as cenas musicais locais, com os seus múltiplos atores, características e dinâmicas endógenas fortemente ancoradas nos territórios e com os seus mecanismos de governança próprios. Estas estruturas estão, na maioria dos casos, ligadas globalmente, mas servem predominantemente as comunidades locais, trabalhando de forma criativa, não raras as vezes com recursos limitados e antecipando frequentemente as tendências culturais emergentes. Em alguns casos, estes atores estão também ligados a outras iniciativas, promovendo os direitos humanos, os objetivos de sustentabilidade e o "direito à cidade".

A literatura demonstra, então, que uma das áreas através da qual a música surge na agenda política é através da sua associação a estratégias e iniciativas de regeneração urbana e desenvolvimento económico local, sobretudo no caso de cidades mais profundamente marcadas pelo processo de desindustrialização (Bottà, 2006, 2008, 2009; Brown *et al.*, 2000; Brunow, 2019; Cohen, 2016; Finch, 2014; Homan, Cloonan, & Cattermole, 2013; Hudson, 2006; Seman, 2011; Tarassi, 2011b). Tendo por base a utilização da música enquanto ferramenta crucial na construção de novas imagens e narrativas de cidade e, por conseguinte, de *branding* territorial, a intervenção pública a nível local tem-se caracterizado, em diversos contextos, pela combinação de diferentes estratégias: i) desenvolvimento de serviços de apoio a pequenos negócios do setor musical, como salas de concertos (Brown, O'Connor, & Cohen, 2000; Cohen, 2016; Seman, 2011); ii) adoção de políticas específicas para dinamizar cenas locais ou para criar bairros culturais (Brown, O'Connor, & Cohen, 2000; Cohen, 2016); iii) a criação de infraestruturas e a promoção de eventos e/ou festivais (Tarassi, 2011b); iv) a promoção do turismo musical (a música enquanto património), tornando a música parte da experiência de viagem, através da criação de passeios e excursões pelas cidades para visitar locais que desempenharam um papel na história das cenas musicais locais e da promoção da "cultura dos fãs" (Bottà, 2006, 2008, 2009; Brown *et al.*, 2000; Brunow, 2019; Cohen, 2016).

Manchester e Liverpool são casos paradigmáticos destas estratégias (Bottà, 2006, 2008, 2009; Brown, O'Connor, & Cohen, 2000; Brunow, 2019; Cohen, 2016). Em comum as duas cidades têm um processo de desindustrialização, que nelas deixou marcas, tanto a nível económico e social, como também físico, materializado por exemplo nos vários edifícios industriais abandonados. Simultaneamente, ambas têm uma rica história musical, caracterizada por fortes e vibrantes cenas musicais locais, tendo vários dos seus artistas e bandas conhecido uma incontornável notoriedade nacional e internacional. São disso exemplo Joy Division, New Order, The Smiths, The Stone Roses, ou Oasis no caso de Manchester, e The Beattles, no caso de Liverpool. Face a este contexto, em ambas a música tem sido apropriada pelas políticas locais para a construção de uma nova imagem e de uma nova narrativa da cidade, no âmbito da instrumentalização da cultura e da criatividade enquanto motores de desenvolvimento económico e da regeneração urbana. Brown, O'Connor e Cohen (2000)

argumentam que para tal muito contribui o facto de as estratégias musicais serem, muitas vezes, vistas como pouco dispendiosas (por oposição, por exemplo, ao elevado investimento exigido pela indústria cinematográfica) e, ao mesmo tempo, terem também um perfil mais "populista", assente na acessibilidade da produção musical e no seu consumo quotidiano generalizado, que fazem com que a música tenha um maior potencial para se tornar representativa da identidade local, quando comparada com outras produções culturais. Tal justifica, então, a promoção das cenas musicais locais, numa lógica de entendimento da música como património cultural (Bennett & Rogers, 2016; Brandellero & Janssen, 2014) e de reconhecimento da capacidade de transformação deste capital simbólico em capital económico.

A imbricação entre as políticas culturais municipais e uma dimensão económica e de regeneração urbana deu origem, nas duas cidades, a um novo grupo de consultores especializados nas artes e indústrias culturais e criativas, que foram capazes de exercer uma considerável influência e controlo sobre o processo de decisão política e sobre as formas como a música era definida, categorizada e representada para efeitos de decisão política, excluindo deste processo muitos dos músicos e outros atores das cenas musicais locais. Aliás, os trabalhos desenvolvidos sobre as duas cidades demonstram como a música foi implicada numa política de lugar que envolveu uma luta pela identidade e pertença, estatuto e prestígio, entre atores com interesses distintos e muitas vezes conflituosos.

Ao mesmo tempo, os autores que abordam a relação entre a música, a regeneração urbana, o desenvolvimento local e o *branding* territorial, não deixam de mobilizar uma perspetiva crítica sobre a mesma. Chamam, pois, a atenção para a necessidade de analisar estas iniciativas sob o ponto de vista da institucionalização e comodificação de movimentos, estéticas e memórias subculturais, em nome da construção de uma imagem de cidade, condizente com o paradigma neoliberal de governança urbana, não raras as vezes criando imagens (falsamente) consensuais em vez de celebrar as diferenças e de procurar conciliar os interesses dos diferentes atores envolvidos (Bottà, 2009; Brown *et al.*, 2000; Brunow, 2019; Cohen, 2016; Finch, 2014; Seman, 2011). Complementarmente, demonstram a necessidade de repensar a noção de espaço como construído culturalmente e, por conseguinte, como produto da memória cultural e como resultado de uma variedade de projetos de construção de lugares.

Uma segunda área pela qual a música surge na agenda política relaciona-se com a sua utilização para a construção e projeção de uma identidade nacional e para a representação cultural, nomeadamente traduzindo-se nos apoios públicos (municipais e nacionais) à exportação e internacionalização. Sobre esta temática, Cloonan (1999) defende que a forma como os Estados-nação lidam com a música popular e a influenciam através das políticas culturais desenhadas tem mudado ao longo do tempo, podendo ser resumida em três tipos de relações. Um primeiro tipo é a que define como "autoritária", no âmbito da qual os Estados exercem um controlo rigoroso das gravações e

importações e definem um sistema de licenças para músicos ao vivo. Uma segunda forma de relacionamento é a que Cloonan designa como “benigna”, segundo a qual os Estados controlam a música ao vivo e definem leis de censura e radiodifusão, mas tendem a assumir essencialmente um papel enquanto mediador de interesses comerciais concorrentes, em vez de controlar ou promover a música popular. Finalmente, um terceiro tipo de relação é o que autor nomeia como “promocional”, no âmbito da qual a música popular é considerada como um bem nacional. Neste âmbito, a atuação do Estado passa essencialmente pela conceção de políticas que procuram promover a música nacional interna e externamente, por exemplo, através de quotas de rádio ou de apoios à exportação.

Mais recentemente, alguns trabalhos têm sido desenvolvidos enquadrando-se nesta última forma de relacionamento, e focando-se nas formas pelas quais diferentes Estados têm promovido a internacionalização da música nacional. Tal é o caso de Mäkelä (2008), que demonstra que ainda que na Finlândia a maioria das tentativas de exportação de música se baseie principalmente em redes pessoais e nas atividades da indústria musical, desde os anos 1990, os subsídios estatais à música popular aumentaram significativamente e a exportação da música tornou-se uma área que atrai agora a atenção dos decisores políticos do Estado, bem como de organizações de direitos de autor e de patrocinadores como a Nokia. No mesmo sentido, Shuker (2008) conclui que para o significativo crescimento da indústria de música popular neozelandesa em muito contribuiu o apoio do governo, por sua vez, alicerçado na vontade de promover a identidade cultural nacional. Já Krause (2015) debruça-se sobre a exportação alemã de música popular contemporânea como promoção da sua cultura nacional (*pop*), patrocinada pelo Estado. O autor foca-se num programa de rádio que divulga música popular dos países de língua alemã ao público de língua inglesa, procurando retratar uma Alemanha moderna para um público estrangeiro e assim despertar o seu interesse pelo país. Transversal a estes trabalhos surgem questões que nos remetem para a discussão sobre os atores e os processos de construção e legitimação do que é a identidade nacional e de quem serão os seus representantes, ou seja, aqueles que receberão os apoios estatais.

Finalmente, uma terceira área através da qual a música surge na agenda política, sobretudo à escala municipal, prende-se com a regulação da música ao vivo, uma temática cada vez mais central, devido à importância crescente da experiência musical ao vivo, mas também devido ao reconhecimento da relevância da música para a economia da vida noturna das cidades e para a promoção de cidades culturalmente vibrantes. Têm sido vários os trabalhos que se debruçam sobre as estratégias de regulação da música ao vivo em diferentes contextos (Behr & Brennan, 2014; Behr, Brennan, & Cloonan, 2016; Cloonan, 2011; Gibson & Homan, 2004; Homan, 2008; Homan *et al.*, 2013; Lobato, 2006), realçando o papel dos atores políticos locais na mediação dos impactos culturais da gentrificação e do reordenamento urbano. Demonstrando que o equilíbrio entre interesses distintos (por exemplo, os dos residentes e os dos espaços de música ao vivo) não é de todo um exercício

simples, Homan, Cloonan e Cattermole (2013) sintetizam as ações dos governos e municípios, classificando-as como “atitudes esquizofrénicas”, ora encorajando a música popular através de subsídios e apoios, por exemplo para edições ou digressões, ora restringindo-a, através da regulamentação, expressa em leis de zonamento, licenciamento ou ruído destinadas aos espaços de música ao vivo e que, muitas vezes, têm como implicação o declínio deste tipo de espaços. De um modo geral, estes trabalhos defendem e propõem medidas de proteção dos locais de música ao vivo e da vida noturna das cidades, justificando-as a partir de diferentes argumentos: i) o dos direitos dos artistas e de outros profissionais a eles ligados; ii) o do valor estético da música popular ao vivo, através de discursos de expressão artística e resistência subcultural; e iii) o do valor social, cultural e económico dos “ecossistemas da música ao vivo”, noção que desde logo nos remete para a interdependência da música e de outras áreas de intervenção das políticas públicas (Behr, Brennan, Cloonan, Frith, & Webster, 2016; Behr, Webster, Brennan, Cloonan, & Ansell, 2019; Van der Hoeven & Hitters, 2019).

No âmbito das relações entre música e cidade, e colocando sempre a ênfase na música independente, um dos objetivos que nos propusemos alcançar com esta investigação foi o de analisar a perceção acerca dos papéis que a música tem, atualmente, nas formas como vivenciamos e representamos as cidades. Ao mesmo tempo, quisemos também compreender de que forma o reconhecimento da sua importância se traduz na definição e implementação de políticas culturais locais. Para tal, considerámos que seria enriquecedor completar aquele que é o entendimento e a discursividade dos diferentes intervenientes no mundo da música com a perspetiva dos atores políticos que exercem funções na esfera cultural¹⁴¹. Na impossibilidade de auscultar atores políticos de todos os municípios que integram as duas áreas metropolitanas, seleccionámos um conjunto de cinco municípios de cada uma delas: Almada, Barreiro, Cascais, Lisboa e Oeiras, no caso da AML; Maia, Matosinhos, Paredes, Porto e Vila Nova de Gaia¹⁴², no caso da AMP. Esta escolha baseou-se na confrontação de informação variada. Desde logo o levantamento dos eventos referenciados nos dois dispositivos mediáticos que analisámos - *Ípsilon* e *Bodyspace* - selecionando os concelhos que acolheram mais eventos e aqueles de onde são originários as bandas e os artistas considerados nos artigos. Adicionalmente, tivemos em consideração os concelhos de onde são originários e onde reside um maior número dos nossos entrevistados. Esta informação empírica foi ainda confrontada com

¹⁴¹ Depois de um primeiro contacto com o pelouro da cultura de cada um dos municípios, deixámos que estes definissem aquela que seria a melhor pessoa para responder às nossas questões. Assim, entrevistámos um conjunto relativamente diversificado de atores políticos da esfera cultural, no que ao nível de ação e poder de decisão diz respeito: vereadores e adjuntos da vereação da cultura, chefes e técnicos da divisão de cultura (ou divisão de cultura e património, ou ainda divisão de animação e promoção cultural), diretores do departamento de cultura e técnicos da direção municipal de cultura.

¹⁴² No caso de Vila Nova de Gaia, depois de vários contactos por email e telefone, não foi possível agendar entrevista com nenhum ator político do pelouro da cultura, pelo que não iremos considerar o município nesta análise.

dados do INE e da PORDATA relativos à população residente por concelho, em 2017, ano que antecedeu a realização de entrevistas junto dos atores políticos, considerando neste caso, e sempre que os anteriores critérios geravam dúvidas, os concelhos com maior número de população residente.

Complementando uma abordagem essencialmente qualitativa acerca do lugar da cultura e da música na intervenção pública à escala local com uma perspetiva quantitativa sobre a temática, antes de analisarmos as representações dos dois conjuntos de entrevistados, detemo-nos brevemente sobre a evolução das despesas municipais em cultura, e especificamente em música, nas duas áreas metropolitanas, incidindo nos nove municípios que há pouco elencámos. Para tal recorreremos à informação estatística disponibilizada pelo INE, tendo por base os anuários estatísticos regionais, que constituem a publicação de referência na disponibilização de informação estatística à escala regional e municipal¹⁴³. Entre as diversas fontes de informação sistematizada nestes anuários estão as estatísticas da cultura, reunindo um conjunto alargado de variáveis ao nível do município, entre as quais as despesas das câmaras municipais de acordo com os domínios e subdomínios culturais e criativos¹⁴⁴. Guiando-nos pelos dados disponíveis, o período aqui em análise situa-se entre os anos de 2002 e 2018, sendo que no caso da AMP a análise inicia-se apenas a partir de 2005¹⁴⁵.

Começando pela AML, no que às despesas em atividades culturais e criativas diz respeito (Figura 8.1), verificamos uma tendência para o aumento do esforço orçamental sustentado nos últimos anos, sobretudo evidente no caso do conjunto da AML e de Lisboa. Este aumento regista-se depois de uma quebra considerável da despesa com o setor cultural sentida nos anos anteriores e em particular no período posterior à crise financeira de 2008. Aliás, com exceção de Lisboa, os valores dos anos mais recentes ficam abaixo dos registados antes da crise, denotando o impacto da mesma no controle da

¹⁴³ Não obstante a consideração destes dados, estamos cientes das limitações que comportam. Desde logo, não é garantido que o que é classificado como “cultural” seja igual de município para município. Além disso, muitas das atividades culturais são feitas ou apoiadas por outros pelouros, a agregação de pelouros é muito diferente de uma autarquia para outra (gerando critérios classificativos muito diversos). A estas questões acresce o facto de parte das despesas com cultura, em municípios como Lisboa e Porto, serem executadas por uma empresa municipal (EGEAC e Ágora, respetivamente). Estes fatores, fazem com que a análise comparativa destes dados deva ser lida com cautela. Feita a ressalva, e pese embora estas limitações, que aliás tendem a ser transversais às estatísticas acerca do setor cultural, estes são os dados existentes e disponíveis que melhor nos permitem cumprir o objetivo proposto.

¹⁴⁴ Apesar de até 2012 os dados do INE incluírem também as despesas em atividades e equipamentos desportivos, para a análise aqui apresentada, considerámos apenas as despesas em atividades culturais. A partir de 2013, estas despesas passam a considerar também as atividades criativas. Salientamos, igualmente, que as figuras aqui apresentadas contemplam, quer as despesas correntes, quer as despesas de capital. No Anexo E apresentamos as mesmas figuras, mas respeitantes apenas às despesas correntes. Apesar de pequenas diferenças em alguns anos e em alguns municípios em termos da percentagem de despesas em música face ao total de despesas em atividades culturais e criativas, verifica-se que as tendências gerais de evolução são as mesmas.

¹⁴⁵ Ainda relativamente ao período em análise, convém referir a ausência de informação para as duas áreas metropolitanas para o ano de 2007. Ressalvamos também que para todo o período em análise tivemos em consideração todos os municípios que atualmente integram as duas áreas metropolitanas.

despesa pública, tanto na administração central como na administração local (Garcia *et al.*, 2018). Podemos ainda salientar que em 2018 Almada e Cascais são os municípios que apresentam valores mais altos (7.970.228 e 6.990.918 euros, respetivamente) a seguir a Lisboa, mas ainda assim muito distantes dos valores da capital (56.001.039 euros). De referir são também os valores atípicos no ano de 2009 apresentados por Lisboa, consequentemente, afetando o total da AML. A justificação para este acentuado aumento (dada pelo INE, tendo por base confirmação junto das fontes da CML responsáveis pelas estatísticas da cultura) baseia-se no grande aumento das despesas nos domínios do Património Cultural e dos Museus, bem como das Publicações e Literatura, nomeadamente através de despesas afetas às bibliotecas municipais. Mais concretamente, parte do aumento das despesas nestes domínios deve-se à alteração do vínculo laboral de prestadores de serviços que passaram a integrar os quadros da CML. Porém, como é apontado no estudo *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa 2017*, a amplitude da variação e a evolução das despesas nos anos seguintes põem em causa a razoabilidade desta justificação, levando os autores do estudo a acreditar que a explicação de tal valor reside “na aplicação pontual de critérios metodológicos distintos dos utilizados antes e depois deste ano” (Costa *et al.*, 2017: 151).

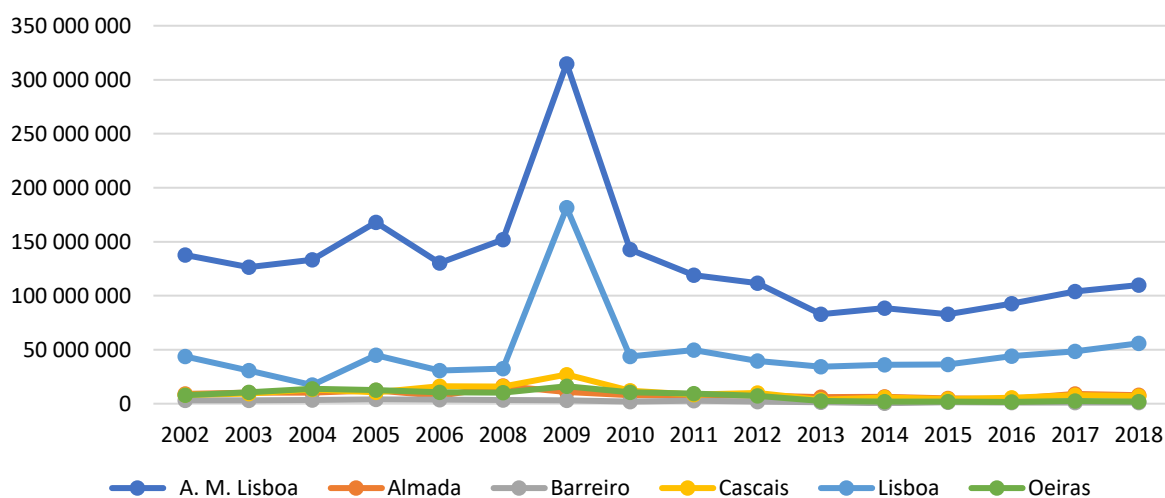


Figura 8.1: Evolução das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AML (unidade: euros)

Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: Os valores apresentados contemplam as despesas correntes e as despesas de capital. Salientamos ainda a inexistência de dados ou valores a zero no caso de Oeiras, em vários anos do período em análise.

Especificamente no que às despesas em música diz respeito (Figura 8.2), a sua evolução é marcada por uma maior instabilidade e por uma queda abrupta desde 2008 e até sensivelmente 2013, verificando-se uma subida acentuada em 2017 para o conjunto da AML e para os municípios de Lisboa e Almada, ainda que em 2018 se registre uma ligeira queda. Na verdade, o caso de Almada revela-se

bastante interessante, na medida em que se até 2015 apresentou sempre valores entre os mais baixos do conjunto de municípios aqui considerados, nos últimos três anos tornou-se o município com um maior volume de despesas em música. No caso do Barreiro regista-se uma queda assinalável em 2010, com uma tendência de aumento do esforço orçamental na esfera musical nos últimos anos. É ainda de assinalar o facto de Cascais apresentar valores excecionalmente altos em 2008 e 2009, contrastantes com os valores apresentados no restante período. Para tal talvez possa ter contribuído o facto de 2008 ter sido o ano de abertura do Conservatório de Música de Cascais, após obras de reabilitação do antigo *chalet* Madalena, construído em finais do século XIX, e que exigiu da câmara de Cascais um investimento de 1,4 milhões de euros (Prehaz, 2008).

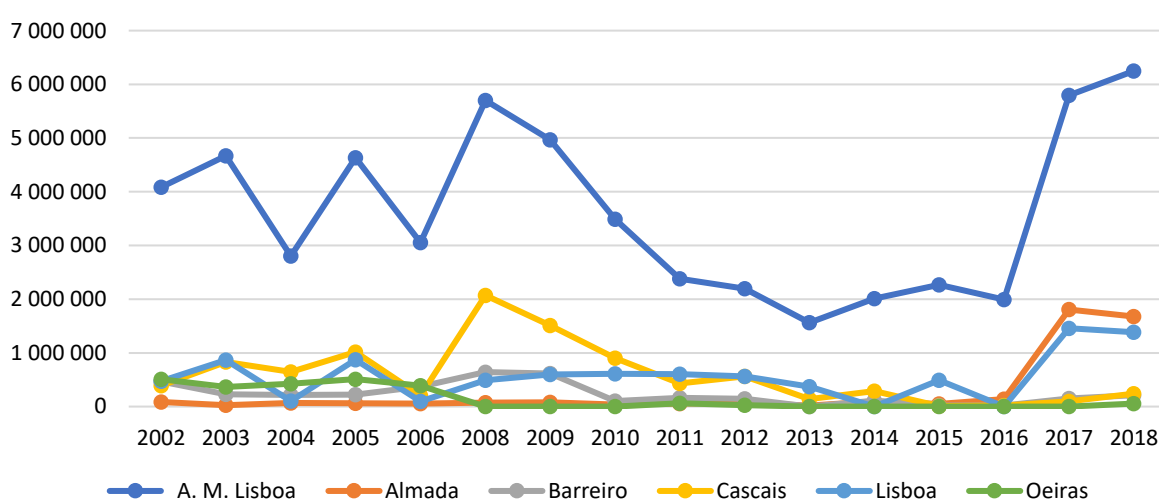


Figura 8.2: Evolução das despesas municipais em música, na AML (unidade: euros)

Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: Os valores apresentados contemplam as despesas correntes e as despesas de capital. As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas. Salientamos ainda a inexistência de dados ou valores a zero no caso de Oeiras, em vários anos do período em análise.

Numa análise mais aprofundada, se atendermos à percentagem das despesas em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas (Figura 8.3), verificamos que, ainda que apresente um percurso bastante oscilante, o Barreiro foi durante quase todo o período em análise o município com maior percentagem do orçamento para a cultura investido na música. Cascais apresenta um percurso semelhante, embora nos últimos anos a percentagem dedicada à música esteja entre as mais baixas. Não obstante, durante quase todo o período, Barreiro e Cascais registaram percentagens das despesas afetas à música maiores até do que a percentagem do conjunto da AML.

Por oposição, Lisboa regista, ao longo de todo o período, percentagens que se situam entre as mais baixas.

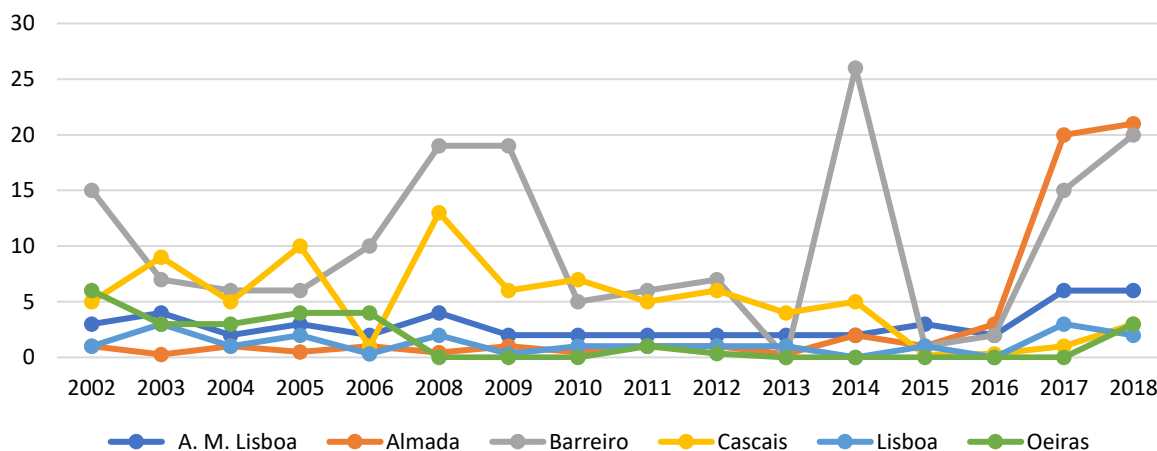


Figura 8.3: Evolução da % das despesas municipais em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AML

Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: Os valores apresentados contemplam as despesas correntes e as despesas de capital. As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas. Salientamos ainda a inexistência de dados ou valores a zero no caso de Oeiras, em vários anos do período em análise.

No caso de Almada, este nível de análise reforça a preponderância assumida pela música em termos do orçamento para a cultura do município, na medida em que em 2017 e 2018 se registou um aumento considerável da percentagem de despesas em música, passando este a ser, de entre os municípios em análise, aquele com maior percentagem investida em música desde 2016. Sem pretender estabelecer uma relação de causalidade (até pela ausência de dados que o permitam fazer), parece-nos importante referir que 2017 representou uma mudança marcante nesta autarquia. Desde 1976, aquando das primeiras eleições pós-25 de Abril, Almada era governada pela CDU. Em 2017, pela primeira vez um outro partido venceu as eleições autárquicas, com o PS a assumir a liderança do município, na figura de Inês de Medeiros que, entre outros pelouros, tem sob sua responsabilidade o pelouro da cultura, possuindo igualmente um percurso profissional enquanto atriz e realizadora. Refletindo o aumento da importância da música no orçamento para a cultura do município de Almada, merece referência a organização da exposição *Na Margem: uma história do rock*, que esteve patente no Museu da Cidade de Almada entre 12 de janeiro e 14 de setembro de 2019. Procurando contar a história deste género musical, em Almada, desde a década de 1960 até à atualidade, a exposição procurou também ser uma forma de afirmação da música enquanto um elemento crucial na construção de uma identidade e de um sentimento de pertença entre pessoas que, de diferentes origens e em diversos momentos, foram residir para o concelho. Indo ao encontro dos argumentos

teóricos anteriormente convocados sobre o contributo da música para a construção de imagens e narrativas das cidades (Bottà, 2006, 2008, 2009; Brown et al., 2000; Brunow, 2019; Cohen, 2016; Finch, 2014; Homan *et al.*, 2013; Hudson, 2006; Seman, 2011; Tarassi, 2011b), assumiu-se o potencial da música para afirmar a identidade de Almada, pela sua capacidade de associação de um cunho próprio ao território onde é produzida (Almada, 2019).

No caso da AMP, e começando pela análise da evolução das despesas municipais em atividades culturais e criativas (Figura 8.4), verificamos uma trajetória igualmente marcada pelos efeitos da crise financeira de 2008, com uma queda acentuada nos anos seguintes, mantendo-se mais ou menos estável desde 2012 e registando uma ligeira subida nos últimos dois anos, para a qual contribuem sobretudo os municípios do Porto e de Matosinhos. Na verdade, estes são os municípios que, ao longo de todo o período em análise apresentam os valores mais altos. No caso do Porto, desde 2017, verifica-se um aumento substancial, com o volume de despesas na esfera cultural e criativa a superar em 2018 os valores registados em todo o período em análise, com exceção dos anos de 2008 e 2009. Já Maia e Paredes, ainda que com valores mais baixos, apresentam percursos mais estáveis e com menos oscilações no que se refere às verbas investidas no setor cultural e criativo. Ainda que não tenha sido possível aceder a uma justificação, importa referir o valor extraordinariamente elevado apresentado pelo município de Matosinhos, em 2008.

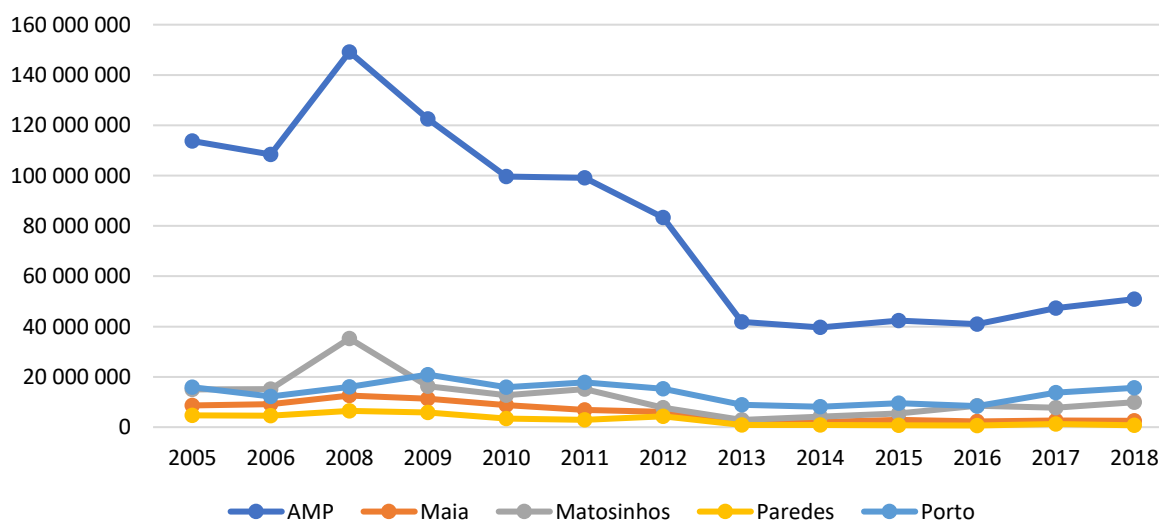


Figura 8.4: Evolução das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AMP (unidade: euros)

Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: Os valores apresentados contemplam as despesas correntes e as despesas de capital.

No que às despesas em música diz respeito (Figura 8.5), e à semelhança da tendência identificada na AML, verifica-se que a evolução é mais oscilante, com uma acentuadíssima queda no conjunto da

AMP, desde 2009 e até 2013, na sequência da crise financeira de 2008, mas também do período de implementação de medidas de austeridade então vivenciado no país, entre 2011 e 2014. Desde 2016 regista-se um aumento considerável, ainda que em nenhum dos casos os valores consigam recuperar para aqueles que se registavam antes de 2010. Também no caso da música, Porto e Matosinhos são os municípios que registam valores mais elevados, sendo que ao longo de quase todo o período Matosinhos apresenta valores superiores aos do Porto, registando mesmo uma subida acentuada em 2016 e depois em 2018. Juntamente com Matosinhos, a Maia regista um aumento imediatamente a seguir à crise de 2008 para descer mais tarde em 2011, registando desde então e quase sempre o valor mais baixo. Paredes denota um percurso marcado por uma maior estabilidade, ainda que se registre em 2017 um acentuado, mas pontual aumento.

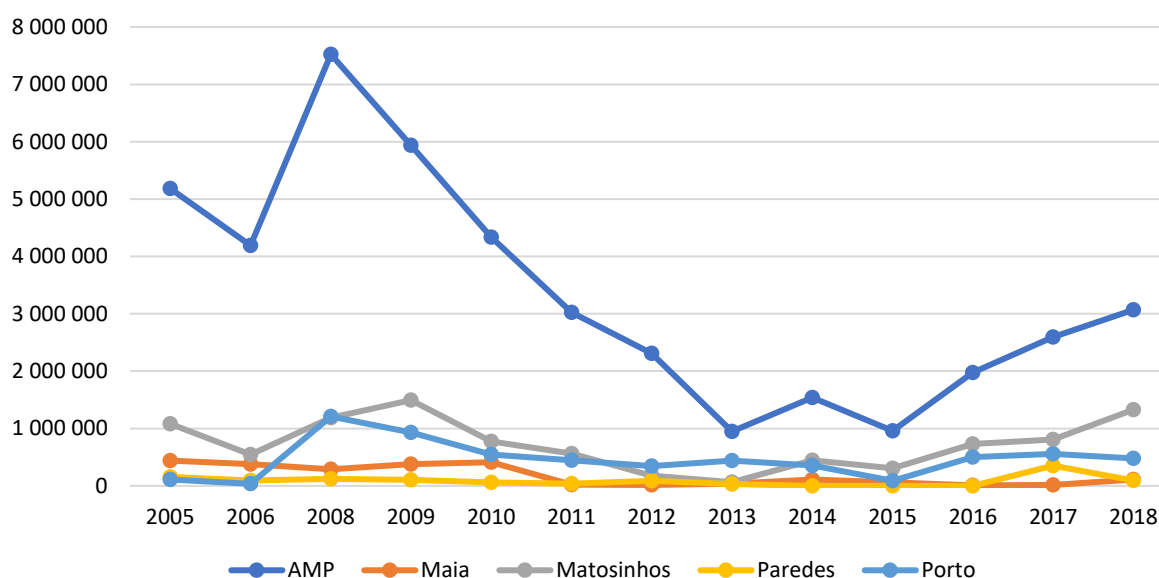


Figura 8.5: Evolução das despesas municipais em música, na AMP (unidade: euros)

Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: Os valores apresentados contemplam as despesas correntes e despesas de capital. As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas.

A análise mais aprofundada, que incide sobre a percentagem das despesas em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas (Figura 8.6), permite-nos reforçar o argumento acerca da instabilidade que caracteriza o investimento municipal na música em particular. Todos os municípios aqui considerados, bem como a AMP no seu conjunto, registam várias oscilações durante o período em análise. Ainda assim, neste nível de análise Matosinhos continua a merecer destaque, na medida em que foi quase sempre o município que registou a percentagem mais alta, apresentando uma tendência crescente desde 2016. Por oposição, com a exceção de três anos (2008, 2013, 2016), o Porto figura entre os municípios com percentagens mais baixas (quase sempre abaixo dos 5%),

apresentando uma tendência decrescente nos últimos dois anos. Como seria expectável, neste nível de análise há também que referir o valor atípico apresentado por Paredes em 2017, para o qual poderá eventualmente ter contribuído o facto de este ter sido um ano de eleições autárquicas que, no caso deste município assinalaram também uma mudança significativa, com a primeira vitória do PS, após a governação ter estado a cargo do CDS-PP (cinco mandatos) e PSD (seis mandatos).

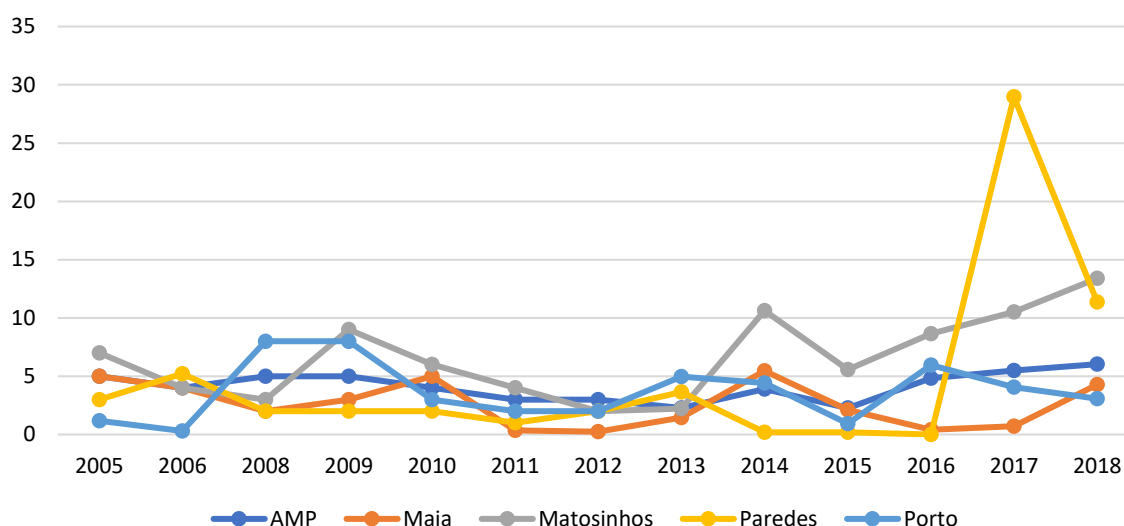


Figura 8.6: Evolução da % das despesas municipais em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas, na AMP

Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: Os valores apresentados contemplam as despesas correntes e as despesas de capital. As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas.

Como há pouco sugerimos, este exercício, que podemos chamar de enquadramento quantitativo do lugar da cultura e, em específico da música, no quadro da intervenção pública à escala local, constituiu uma primeira abordagem da temática, que necessita agora de ser complementada e aprofundada com uma análise qualitativa. Por um lado, quando aqui considerámos despesas municipais em música não é possível destringir que proporção destas se destina concretamente à música independente. Por outro lado, valores mais altos não correspondem necessariamente a uma melhor atuação dos atores políticos locais. Importa, por isso, avançar procurando compreender as formas de concretização destes valores, e suas tendências de evolução, em intervenções concretas, tanto a um nível mais geral, pensando na cultura e na música no seu todo, mas sobretudo a um nível mais específico, enfatizando a música independente.

8.4. Em linha com a contemporaneidade da cultura urbana

Após este breve retrato da evolução das despesas municipais em cultura, complementamos a nossa análise começando pela avaliação que os nossos entrevistados fazem da oferta cultural das cidades

em que vivem e a partir das quais trabalham, com especial atenção concedida à música. Apesar de identificarem aspetos negativos, como de seguida aprofundaremos, a avaliação é expressamente positiva no caso das duas áreas metropolitanas. Com um foco de análise sobretudo incidente nas cidades de Lisboa e Porto, entre os diferentes intervenientes no mundo da música é consensual a opinião de que houve um aumento significativo da oferta cultural, em diferentes áreas artísticas e géneros, salientando-se também a maior diversidade da mesma. Muitos dos entrevistados sublinham mesmo a dificuldade de acompanhar a oferta cultural existente. No caso da música é destacada a maior quantidade de concertos e de festivais, fruto do crescimento simultâneo do número de bandas e artistas, editoras, promotoras, agentes culturais e salas de concertos e também da existência de um público mais interessado e informado. É aliás salientado o facto de vários artistas, produtores e agentes culturais estrangeiros terem escolhido viver e desenvolver atividade em Portugal. Com efeito, releva-se a maior frequência da circulação de agentes culturais nas principais cidades portuguesas como tendo impactos positivos ao nível da evolução do pensamento e da criatividade. Lisboa e Porto, e sobretudo a primeira, são vistas como possuindo uma dinâmica cultural equivalente a outras cidades europeias, integrando o roteiro cultural internacional. Paralelamente, e como demos conta no capítulo 5, na opinião dos nossos entrevistados os últimos anos têm sido marcados por uma valorização das propostas culturais portuguesas. Os excertos abaixo ilustram esta avaliação positiva.

Hoje em dia Lisboa está cheia de concertos, praticamente todos os dias. Tens dezenas de mostras e exposições. Está num ponto em que eu já não consigo seguir as coisas. Lisboa está forte. Acho que houve uma evolução natural, que é a música que se faz cá forçou muito o facto de haver muito mais oferta, porque também há muito mais público. Há muito mais gente interessada. Acho que a coisa foi crescendo muito com o acompanhamento do público.

Manuel, 31 anos, licenciatura, músico, produtor e engenheiro de som, Lisboa.

Uma coisa que está a acontecer à cidade, e de que eu gosto e acho que é importante no aspeto cultural, é que o Porto começa a ter população flutuante, gente de muitos sítios que se cruza aqui e isso faz evoluir o pensamento e a forma de viver as cidades. O Porto cresceu imenso nesse aspeto. Tem os problemas inerentes a esses movimentos também, mas acho que aqui se vai conseguir dar a volta e retirar um bocado o Porto desse isolamento.

Bernardino, 59 anos, frequência universitária, músico, Porto.

Não obstante, reconhece-se que este aumento exponencial em termos de oferta cultural não pode deixar de ser interpretado à luz de um ponto de partida extremamente parco, tratando-se por

isso de uma evolução expectável, no quadro dos dois marcos que assinalámos quando há pouco fizemos uma breve viagem pelo percurso das políticas culturais locais em Portugal: a consolidação da democracia portuguesa e a adesão à então CEE, que representou uma abertura do país, intensamente vivenciada no plano cultural. Como expressa um dos nossos entrevistados, mais do que estarmos perante uma mudança de paradigma em termos da oferta cultural, estamos perante um percurso condizente com as mudanças vivenciadas pela sociedade portuguesa:

Não sinto que haja uma grande mudança do paradigma da oferta cultural. De resto, no que diz respeito a um país que tem tão poucos anos de democracia e tão poucos anos de vida cultural autónoma e de uma visão crítica da cultura, o que se passou nos últimos dez anos é a evolução que se poderia esperar, que é relativamente rápida, de um país que ainda está a formar-se nesse aspeto.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

Pese embora esta avaliação francamente positiva, tal como dizíamos no início deste ponto, os protagonistas da nossa investigação não deixam de assinalar um conjunto de aspetos negativos. Um deles prende-se com o que há pouco referíamos sobre a dificuldade de acompanhar a oferta existente. Alguns dos entrevistados falam de um “excesso de oferta”, sobretudo no caso de Lisboa, que gera a dispersão dos públicos. Ou seja, apesar de se sublinhar a existência de mais públicos interessados e informados, a oferta cultural tende, muitas vezes, a ser superior à procura. No mesmo sentido, salienta-se uma tendência para um consumo rápido da cultura – uma espécie de *fast culture* – traduzida na pressa de descobrir novos conteúdos culturais, o que contribui para a volatilidade e para o carácter efémero da oferta cultural.

Um segundo ponto fraco no cenário da oferta cultural prende-se com as profundas desigualdades territoriais que continuam a caracterizar Portugal, quer entre litoral e interior, quer entre o centro das cidades e as suas periferias. Assim, é feita referência à falta de programação regular de concertos fora de Lisboa e do Porto. Simultaneamente, sublinha-se, a concentração da oferta no centro das cidades e a exclusão da produção cultural feita nas e para as periferias, mesmo no circuito mais independente e pese embora a maioria das pessoas residir nas áreas periféricas de Lisboa e Porto e nos concelhos suburbanos das duas áreas metropolitanas. Alguns dos entrevistados argumentam que o acesso à cultura, quer do ponto de vista do consumo, quer da criação, não é democrático, sugerindo que dois dos princípios basilares das políticas culturais – a democracia cultural e a democratização cultural – estão ainda por concretizar de forma plena.

Neste momento, eu acho que o principal ponto fraco da oferta cultural em Portugal, e em Lisboa especificamente, é que já é tanta que a coisa já se dispersa demasiado. Já há demasiada oferta para aquela que é a procura interessada do público. E há coisas interessantíssimas que acontecem e que acabam por ter meia dúzia de pessoas, porque o resto nem sequer sabe que isso vai acontecer e há um dia em que acontecem cinco coisas diferentes e todas para o mesmo tipo de público.

Joana, 48 anos, licenciatura, radialista, Lisboa.

Não sei se essa oferta é acessível de igual maneira para toda a gente, porque a questão da periferia ainda é muito marcada, acho que mais em Lisboa do que no Porto, porque em Lisboa as pessoas têm tendência a viver mais longe do centro. O subúrbio acaba por ser mais longe e continua a não ter uma oferta cultural em si. As pessoas do subúrbio têm na mesma de produzir para Lisboa, de certa maneira, sendo que a produção que existe do subúrbio para o subúrbio continua a estar à margem não só do sistema, mas à margem do próprio meio independente também.

Cláudio, 33 anos, frequência universitária, músico e produtor, Oeiras.

No caso do Porto, os entrevistados apontam ainda para o fecho de algumas salas de concertos, fruto dos efeitos do turismo e da gentrificação das cidades, mas também de legislação, no seu entender, demasiado pesada, nomeadamente no que às questões de licenciamento e ruído/insonorização dos espaços diz respeito. Paralelamente, alguns dos entrevistados afirmam que nos últimos anos se tem verificado uma “institucionalização da oferta cultural”. Ou seja, por contraponto ao aumento da oferta cultural municipal (por vezes feita em parceria com promotores independentes), houve um decréscimo da oferta mais independente e “espontânea”. De forma transversal às duas áreas metropolitanas, os entrevistados apontam ainda o parco número de salas de apresentação de dimensão média e o facto de o “mercado mais institucional” (englobando-se aqui espaços de programação municipal, como teatros e cineteatros, mas também espaços privados como, por exemplo, a Casa da Música, no Porto, ou a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa) ser de difícil acesso a músicos que se movem na esfera mais independente e a artistas emergentes.

A avaliação da oferta cultural feita pelos atores políticos que entrevistámos é também, de modo geral, positiva. Em Almada, destaca-se o carácter multifacetado da oferta cultural da cidade, composta por grupos e comunidades interligadas entre si, identificando-se como importantes agentes culturais na área da música a Casa da Cerca e o estúdio de gravação e editora Ponto Zurca. Mas, por outro lado, para além de se denotar uma certa dificuldade na identificação de elementos diferenciadores da oferta cultural da cidade, assumem-se duas grandes lacunas. Uma delas é a ausência de oferta cultural

direcionada para públicos mais jovens, entres os 16 e os 35 anos. Reconhece-se que a oferta cultural está sobretudo orientada para as crianças em idade escolar e para a população com 50 ou mais anos. Uma segunda lacuna prende-se com a competição da oferta cultural dos concelhos mais próximos e a fuga de públicos sobretudo para Lisboa.

No Barreiro, associa-se as atuais dinâmicas culturais à importância que o movimento associativo sempre teve na cidade. Aliás, este é apontado como um dos elementos diferenciadores da oferta cultural do Barreiro, ao qual se acrescentam os “hábitos sociais e culturais de uma grande urbanidade” que caracterizam o concelho e que estão intrinsecamente relacionados com as características do tecido social e do território (de pequena dimensão, com acentuada concentração populacional e fortemente industrializado). Estes traços traduzem-se, nomeadamente, na história da música popular através das bandas filarmónicas desde o século XIX, marcando também presença num passado mais recente, caracterizado pelo proliferar de bandas desde a década de 1960 até à década de 1990 e início de 2000, com destaque para os Perspectiva, uma das primeiras bandas portuguesas de *rock* sinfónico e progressivo, mas sem esquecer uma multiplicidade de bandas de garagem, que acabaram por ter uma considerável relevância a nível nacional. Na verdade, a diversidade de géneros musicais – do *rock* à música exploratória, passando pelo *jazz* e pelo *hip hop* – que caracteriza a história da música no Barreiro é também apontada como um dos elementos diferenciadores da oferta cultural da cidade.

Ao mesmo tempo, realça-se a existência de dois festivais de música com mais de dez edições, “que são um êxito”. Falamos do Barreiro Rocks, dedicado a sonoridades *rock*, e do OUT.FEST, dedicado a música de carácter exploratório. Ambos são elogiados pela qualidade da sua programação e pela projeção da cidade do Barreiro a nível nacional e internacional. Pela importância destes festivais, na visão da autarquia, as associações que os promovem encontram-se entre os principais agentes culturais na área da música – a Hey, Pachuco!, e a OUT.RA, respetivamente, às quais se juntam a ADAO, uma associação que mais recentemente formulou um projeto de reutilização de um quartel de bombeiros desativado, através de um conjunto de atividades culturais e criativas e que faz hoje parte do circuito de música alternativa da cidade, e a Gasoline que, para além das atividades em torno do *surf* e do *skate*, tem vindo a organizar periodicamente concertos de música alternativa no antigo edifício do espaço camarário El Matador.

Por outro lado, não deixam de se identificar um conjunto de aspetos menos positivos. À semelhança de Almada, também no caso do Barreiro se reconhece a constante comparação e competição com Lisboa, enquanto cidade capital, com mais recursos, mais oferta e também mais procura. Indo ao encontro do argumento dos entrevistados que compõem o mundo da música em análise, uma segunda fragilidade tem que ver com a inexistência de um espaço de dimensão média, e com lugares em pé, para concertos de música alternativa que não se integram no formato auditório.

No caso de Cascais e fazendo a avaliação incidir na intervenção municipal, realçam-se os diferentes equipamentos que integram o Bairro dos Museus¹⁴⁶ e as suas propostas. Com efeito, salienta-se a importância da definição e nomeação deste perímetro para melhor organizar, planear e, sobretudo, comunicar a oferta cultural de Cascais, atendendo à forte dimensão turística da vila. A valorização desta estratégia de definição do Bairro dos Museus traduz-se também na sua identificação enquanto elemento diferenciador da oferta cultural de Cascais. A este soma-se a antecedência da organização e programação cultural (programação com dois anos de antecedência em todas as áreas e espaços culturais). Ao contrário de Almada e do Barreiro, os atores políticos entrevistados como representando a ação municipal na esfera cultural de Cascais salientam a lógica de complementaridade, e não de competição, face à oferta cultural de municípios próximos. Aliás, esta característica é assumida como elemento diferenciador da oferta cultural de Cascais. Sublinha-se, igualmente, o exercício de reflexão sobre os recursos culturais do município e o esforço de adaptação da oferta cultural municipal às flutuações de pessoas. Ainda que questionados a esse respeito, não são identificados quaisquer aspetos menos positivos em termos da oferta cultural do município.

Em Lisboa, a avaliação positiva alicerça-se na perceção de que houve um grande aumento da oferta cultural, com especial enfoque na área da música, a nível de artistas, espaços de fruição musical ligados à vida noturna e editoras, com uma lógica de ação assente no DIY. Indo ao encontro do argumento em torno da festivalização da cultura (Bennett *et al.*, 2014), reconhece-se também a existência de uma tendência de utilização da organização de festivais como estratégia de justificação do investimento em promoção cultural e como forma de fazer chegar às pessoas projetos mais alternativos que, se fossem programados individualmente, poderiam ter uma adesão mais reduzida. Ainda que se afirme não ser o caso de Lisboa, não deixa de se refletir sobre o perigo desta estratégia poder significar, sobretudo em cidades mais pequenas e do interior, lacunas orçamentais em termos da programação cultural municipal regular. Do ponto de vista daqueles que são os principais elementos diferenciadores da oferta cultural da cidade de Lisboa, reconhece-se a situação de relativo privilégio da cidade, não só por ter mais públicos (incluindo-se aqui também públicos estrangeiros), mas também pela crescente atenção e atração da cidade a nível internacional. Assume-se que tal pode gerar um efeito sugador de recursos e de agentes, pensando-se aqui no caso de agentes culturais de cidades mais pequenas que, por falta de públicos, de oportunidades e de investimento público, rumam

¹⁴⁶ O projeto cultural do Bairro dos Museus começou a ser desenvolvido em 2014, tendo sido publicamente apresentado no ano seguinte, por altura da comemoração dos 650 anos da vila de Cascais. Concebido pela Câmara Municipal de Cascais e pela Fundação D. Luís I tendo como objetivo a valorização do património cultural, dando resposta à procura turística existente no concelho e procurando aumentar a visibilidade de Cascais e da sua oferta cultural, abrange um conjunto de equipamentos culturais e define um perímetro geográfico e cultural no concelho. Para além dos museus municipais, integram-se aqui também o Centro Cultural de Cascais, o Espaço Memória dos Exílios, a Casa Reynaldo dos Santos e Irene Quilho dos Santos, o Auditório da Boa Nova e o Parque de Palmela - Auditório Fernando Lopes-Graça.

a cidades como Lisboa ou Porto, como aliás vimos acontecer através da rede de fluxos apresentada no capítulo 7. Também no caso da oferta cultural da cidade de Lisboa não são apontados aspetos menos positivos.

No caso de Oeiras, a avaliação é também muito positiva, com a partilha da perceção da existência de uma oferta muito rica, nomeadamente na área do teatro, mas também da música, enfatizando-se o crescimento da comunidade de agentes culturais da cidade. Salienta-se até uma trajetória de profissionalização, sobretudo no caso de vários grupos de teatro amador que se têm vindo a consolidar enquanto companhias profissionais. De um ponto de vista comparativo, assume-se que Oeiras procura acompanhar e até antecipar aquelas que são as tendências e o ritmo da oferta cultural da área metropolitana em que se insere, procurando oferecer algo diferenciador. A este nível, afirma-se que um dos principais traços característicos da oferta cultural do concelho prende-se com o princípio de que a cultura pode acontecer em qualquer palco e por o todo o concelho, independentemente da existência de espaços formais para o exercício de cultura. Neste contexto, importa também salientar que aquando do nosso trabalho de terreno o município de Oeiras encontrava-se em processo de discussão de uma eventual candidatura da cidade a Capital Europeia da Cultura, candidatura essa que viria mais tarde a ser publicamente comunicada e que, entre outras iniciativas, deu origem a um estudo de diagnóstico e de definições de estratégias para o setor cultural.

Centrando-nos agora nos concelhos da AMP em análise, na Maia a avaliação centra-se na oferta promovida pelo município e no que à música diz respeito, destaca-se o evento Maia Sinfónica, no âmbito da qual, e à semelhança de outros concelhos vizinhos, o concelho recebe a Orquestra Sinfónica da Casa da Música. São, igualmente, destacadas as festas do concelho, cuja aposta incide sobre “os grandes nomes da música”, ou seja, artistas mais consolidados e conhecidos. À parte destes eventos regulares, salienta-se a abertura do Grande Auditório do Fórum da Maia à organização de espetáculos de música em regime de coprodução. No entanto, e apesar da ênfase atribuída ao facto de a programação municipal procurar ir ao encontro das necessidades e interesses dos munícipes (nomeadamente manifestados em inquéritos de satisfação promovidos pela autarquia aquando da realização de eventos culturais), reconhece-se que em termos musicais não existem elementos que diferenciem a oferta do município da Maia em relação à oferta do Porto. Ao mesmo tempo identificam-se duas importantes lacunas. Uma prende-se com a inexistência de uma rede entre os atores privados e municipais na área da música. Uma segunda lacuna é de ordem infraestrutural. À semelhança do Barreiro, também na Maia se afirma faltar um espaço com condições acústicas para receber propostas musicais mais dançáveis, evidenciando-se os constrangimentos da programação advindos das características do auditório, com lugares sentados e fixos, o que coloca dificuldades ao acolhimento de propostas musicais não acústicas.

No caso de Matosinhos e centrando-nos também naquela que tem sido a intervenção municipal, a avaliação é bastante positiva. Conforme corrobora a análise das despesas municipais em cultura e, em particular, em música, é sublinhada uma significativa evolução após o período da crise financeira de 2008 e após os anos de aplicação de medidas de austeridade, reconhecendo-se uma melhoria de ano para ano em termos das atividades programadas, mas também dos públicos que a elas aderem. Afirma-se, pois, existir nos últimos anos uma programação cultural muito ativa, sobretudo no verão e aproveitando os espaços ao ar livre, quer com atividades regulares, quer com iniciativas pontuais. Ao mesmo tempo, destaca-se o facto de grande parte das atividades serem gratuitas. No que concerne aos elementos diferenciadores da oferta cultural de Matosinhos, à semelhança da Maia, enfatiza-se o exercício de programação que procura ir ao encontro das necessidades e interesses manifestados pelos munícipes. Complementarmente, destaca-se a forte aposta na divulgação do património histórico e do património arquitetónico do concelho, nomeadamente através de visitas guiadas aos espaços e equipamentos culturais, que visam oferecer às pessoas uma explicação mais pormenorizada sobre a sua história e a sua atuação. Por último, e na senda do posicionamento assumido por Cascais e Oeiras, sublinha-se uma lógica de complementaridade e não de competição face à oferta cultural de outros municípios próximos, nomeadamente do Porto, afirmando-se que o desafio passa por responder às necessidades dos públicos sem repetir o que é oferecido nos municípios próximos.

Relativamente ao município de Paredes, a avaliação da oferta cultura é feita através de uma clara demarcação daquela que foi a intervenção municipal anterior¹⁴⁷. Desta forma, afirma-se que o cenário na esfera cultural foi até então marcado por uma praticamente inexistente política cultural, traduzida numa reduzida participação dos munícipes na vida cultural do concelho. Aliás, um dos pontos fracos identificados e que, por isso, se torna também uma das principais margens de ação do pelouro da cultura passa precisamente pela formação de públicos, atendendo à diversidade da população das várias freguesias do concelho e ao poder de atração de públicos dos concelhos mais próximos e, especificamente, do Porto. Neste sentido, ao longo do primeiro ano em funções, a estratégia da autarquia passou pela criação de ofertas culturais regulares e pela abertura das infraestruturas culturais a uma programação mais regular, com especial enfoque na Casa da Cultura, para dessa forma despertar o interesse dos munícipes e começar a criar públicos.

Finalmente, no caso do Porto, há também uma notória demarcação da intervenção do anterior executivo, sob direção de Rui Rio. A avaliação claramente positiva é também feita partindo daquelas que têm sido as principais ações da autarquia, que de seguida aprofundaremos, e enfatizando três pontos que nos parecem centrais: i) a afirmação da existência de um projeto cultural muito

¹⁴⁷ Salientemos que a nossa entrevista na autarquia de Paredes ocorreu em dezembro de 2018, pouco mais de um ano depois das eleições autárquicas que deram, pela primeira vez, a vitória ao PS após seis mandatos do PSD.

estruturado, por parte da autarquia; ii) a implementação do mesmo em articulação com os principais agentes culturais da cidade; iii) o reconhecimento de que o Porto tem um património musical de importância crucial para a história da música portuguesa dos últimos 50 anos, que assenta numa “genética da cidade que é muito propensa à criação de novas vanguardas”, seja na música de intervenção, no *hip hop*, no *rock* ou nas sonoridades mais experimentais.

8.5. Bandas sonoras urbanas: o lugar da música nas políticas culturais locais

A música pode tudo, a todos os níveis, financeiro, económico, político, social, artístico, humano. A música é um meio muito mais dialético e muito menos isolacionista do que o resto.

Ricardo, 34 anos, frequência universitária, promotor e músico, Lisboa.

Relativamente ao papel atualmente desempenhado pela música nas cidades e nas formas como as vivenciamos, representamos e projetamos¹⁴⁸, as perspetivas dos diferentes intervenientes no mundo da música e as perspetivas dos atores políticos auscultados tendem a coincidir, aproximando-se das dimensões identificadas na literatura através das quais a cultura, de um modo geral, e a música, em específico, são integradas na agenda política. No caso dos diferentes intervenientes no mundo da música, e sobretudo entre os entrevistados que vivem e trabalham na AMP, em primeiro lugar, o papel da música nas cidades é sobretudo associado à sua atuação enquanto importante ferramenta de *marketing* urbano e elemento central na construção de narrativas e de imagens das cidades. À semelhança de outras manifestações artísticas e com uma intensidade crescente, a música é percebida como um elemento de atração das cidades, seja atraindo pessoas para nelas viver, para as visitar ou para nelas investir. Os entrevistados realçam que sem música (e sem cultura, em geral), cidades como o Porto ou Lisboa seriam apenas dormitórios; é o seu dinamismo cultural que atrai as pessoas e que permite que as cidades se destaquem e tenham visibilidade, tanto nacional como internacionalmente. Aliás, é aqui enfatizada a intrínseca relação entre cultura e o aumento da procura turística que estas cidades têm conhecido nos últimos anos.

Os entrevistados sublinham, pois, que a identidade das cidades, e aquilo as diferencia entre si (aqui também numa lógica de competição entre cidades), advém da sua base cultural. Nesta linha de pensamento, realçam que a música e a cultura podem ser especialmente relevantes enquanto elementos identitários e diferenciadores de cidades mais pequenas, permitindo “capitalizar o seu valor simbólico” e, ao mesmo tempo, promover a autoestima e o sentimento de pertença das comunidades

¹⁴⁸ Ressalvemos que a análise aqui realizada começa por incidir sobre a música em geral, procurando-se tanto quanto possível direcioná-la para a música independente.

locais. A este nível, avançam vários exemplos de cidades que, no contexto atual, ganham visibilidade através da música e sobretudo da sua esfera independente. Tal é o caso do Barreiro e de Barcelos, em que uma nova imagem em torno da música substitui a anterior imagem enquanto cidades industriais, à semelhança de cidades como Manchester e Liverpool (Bottà, 2006, 2008, 2009; Brown *et al.*, 2000; Brunow, 2019; Cohen, 1991, 2016). Outros exemplos são cidades como Paredes de Coura e Leiria ou cidades ainda mais interiores, como Idanha-a-Nova ou a aldeia de Cem Soldos, em Tomar, ou ainda a cidade de Ponta Delgada, nos Açores. Em comum todas elas têm a organização de festivais de música¹⁴⁹ que são cada vez mais vistos como importantes alavancas na transformação económica e social destes territórios, através dos impactos neles gerados, não apenas aquando da realização dos festivais, mas também a médio e até longo prazo. Os excertos abaixo dão conta destas perspetivas acerca do papel da música nas cidades.

Pegando no caso dos Jardins Efémeros, do Tremor, do Cem Soldos, eles conseguem de uma forma bastante criativa dinamizar a cidade em torno de uma atividade cultural e trazer pessoas para essa mesma cidade. Acho que eventos como estes (que não têm custos tão elevados quanto isso) possibilitam às pessoas desses locais sentirem-se mais integradas, mais valorizadas e sentirem que o espaço onde residem tem um valor simbólico que até então não teria. Acho que este tipo de eventos consegue capitalizar este valor simbólico para quem reside numa cidade mais pequena ou mesmo em Lisboa, valorizando-a, tornando-a mais interessante. É importante poderem envolver quem reside nesses espaços, através da participação da comunidade. No fundo, contribuem para o aumento da autoestima da comunidade local.

Telmo, 39 anos, licenciatura, programador cultural, Lisboa.

Acho que a música acabará por ser chamada a entrar nesse marketing. Quando deixar de ser um marketing puro e duro, passará a ser parte naturalmente integrante das coisas e já num sentido mais positivo. Acho que a música tem ou pode desempenhar um papel forte na dinâmica das cidades. (...) Se calhar está a perceber-se que, no aspeto do branding das cidades e dos eventos das cidades, isso pode ser útil nesta fase de readaptação do país à questão do turismo. Esta coisa dos países e das cidades marca tem vindo a ganhar expressão. Talvez não entre pela porta grande esta ideia de a música fazer a diferença e poder ter mais apoios. Mas acho que vai acontecer, mais do que aconteceu até aqui.

Baltazar, 40 anos, licenciatura, músico e arquiteto, Barcelos.

¹⁴⁹ OUT.FEST e Barreiro Rocks (que em 2020 volta à sua primeira designação – Pachuco Fest) no Barreiro, Milhões de Festa em Barcelos, Festival de Paredes de Coura em Paredes de Coura, Entremuralhas em Leiria, Boom Festival em Idanha-a-Nova, Bons Sons em Cem Soldos e Tremor em São Miguel.

Porém, e como o último excerto ilustra, há entrevistados que demonstram uma leitura mais crítica destas dinâmicas, reconhecendo que esta tendência tem implícita uma instrumentalização (na dimensão mais depreciativa do termo) da música e da cultura para fins económicos e também políticos. Isto é, assumem que a entrada da música na agenda política por esta via pode não ser o melhor dos cenários, mas ainda assim tem um conjunto de efeitos benéficos para os diferentes intervenientes no mundo da música, na medida em que se reconhece a sua relevância a diversos níveis, daqui advindo importantes argumentos que permitem justificar a inclusão da música nas políticas culturais das cidades.

Em segundo lugar, os nossos entrevistados reconhecem que a música contribui para o encontro e para as partilhas entre pessoas, bem como estimula a reflexão crítica e a ação. Expliquemos. No seu entendimento, a música promove o conhecimento e cruzamento de pessoas e culturas, podendo potenciar experiências coletivas. Ou seja, a música movimenta e une as pessoas, gera sentimento de pertença (embora também possa criar divisões), sendo um dos elementos que mais promove a circulação e o encontro das pessoas nas cidades. Ao mesmo tempo, os músicos e, de modo geral, os agentes criativos promovem alternativas culturais e relacionais que, muitas vezes, vão para além dos formatos estabelecidos, repetitivos e normalizadores. Adicionalmente, a cultura e a música estimulam a reflexão e a capacidade de análise crítica, podendo ter um importante papel na consciencialização, denúncia e contestação de certas situações, problemas ou temáticas que caracterizam as cidades e a sociedade em geral. Indo ao encontro do argumento de Guerra (2019c) quando analisa a forma como um conjunto de canções portuguesas "cantam" as crises económica, financeira e social vivenciadas em Portugal no período pós-2008, os entrevistados realçam o facto de a música ser não apenas um reflexo e, por isso, um registo premente de um dado tempo, das suas características e dos seus problemas, mas também um importante canal de denúncia de desigualdades e problemas sociais. Por outras palavras, a música desempenha um importante papel nas cidades (e nas sociedades) contemporâneas, ao poder assumir-se como "arma política", o que é sobretudo relevante no caso de classes mais pobres ou de franjas da população mais desfavorecidas, como um dos excertos que de seguida transcrevemos sublinha. Como defende Guerra (2019c), centrando-se na música, mas aplicando este argumento às diversas manifestações artísticas, estas são em si mesmas um objeto de intervenção social que, por vezes, não se limitam a ecoar a realidade social de que emergem, incitando à mudança social, com o objetivo de gerar transformação.

Os criativos são quase um movimento heroico na tentativa de produzir espaço, cultura, relações sociais que saem fora do sistema estabelecido, que tende a ser repetitivo e normalizador e que tende a tornar tudo muito homogéneo e acrítico. (...) Se calhar a palavra certa é estimular. Dar estímulos diversos para as pessoas terem novos

pensamentos, novas ideias e para criticarem a realidade, desde a cidade à própria sociedade, às pessoas, ao indivíduo. (...) Isso tem um valor incalculável, mas é um valor muito escondido.

Osvaldo, 26 anos, a completar o mestrado, músico, responsável por editora e promotor, Porto.

O papel da música numa cidade é absolutamente todo! Todo. A música é a arma política dos pobres. Neste país de betos, onde não há mobilidade social real, só há o simulacro de mobilidade social... A organização das estruturas que viabilizam o acontecimento da música no espaço público e editorial é a chance de o povo fazer política de uma maneira consequente.

Ricardo, 34 anos, frequência universitária, promotor e músico, Lisboa.

Em terceiro lugar, os entrevistados reconhecem o papel da música nas cidades, através da transformação do espaço urbano, quer em termos da sua configuração física e espacial, quer em termos da sua apropriação. No primeiro caso é realçado o papel da música no potenciar do aparecimento de espaços de fruição musical na cidade, ora implicando a construção de novos espaços, ora tratando-se da reutilização de espaços já existentes. Incluem-se aqui salas de ensaio, estúdios de gravação e produção musical, lojas de música, mas também salas de concertos e outros espaços de fruição musical que contribuem para a dinamização da vida noturna das cidades. Ao mesmo tempo, sublinha-se o papel da música na dinamização e reabilitação de determinadas zonas das cidades. No caso de Lisboa dá-se como exemplo o Cais do Sodré, o Intendente e, mais recentemente, Marvila e Xabregas. No caso do Porto o principal exemplo apontado é Campanhã. Mais uma vez o argumento aqui em causa traduz-se não apenas na transformação física destas zonas, com o surgimento de novos espaços e projetos, mas também nos modos como estas zonas são vivenciadas e representadas. Indo ao encontro dos diferentes contributos teóricos que avançámos no início deste capítulo, é reconhecido o contributo que a programação cultural regular e a instalação de espaços de trabalho de agentes culturais podem dar para a dinamização de uma determinada área da cidade (Bottà, 2006, 2008, 2009; Brown *et al.*, 2000; Cohen, 2016; Seman, 2011).

Assim, os entrevistados identificam como sendo um dos principais papéis da música e da cultura, a descentralização da oferta cultural, tanto em termos geográficos, como do ponto de vista da promoção de eventos e projetos em espaços menos formais. Tal é sobretudo visível através da ação de promotoras que procuram locais de apresentação que escapam aos circuitos habituais, tanto em termos de espaços de apresentação, como em termos de áreas da cidade. Para além de descentralizar a oferta, tal opção permite dar a conhecer espaços até então desconhecidos ou pouco conhecidos,

sugerindo eventualmente novas possibilidades de apropriação dos mesmos. São disso exemplo a OUT.RA, no Barreiro, que ao longo do seu percurso organizou concertos em dezenas de espaços da cidade, a promotora Filho Único e também promotoras mais recentes, como a Cafetra Records, em Lisboa, ou a Favela Discos, no Porto. No âmbito deste exercício de descentralização da oferta cultural e na conseqüente promoção de fluxos e de circulação no seio das e entre as cidades, é igualmente sublinhada a importância da música na articulação de realidades e contextos geográficos e socioeconómicos que, de outra forma, têm pouca ligação. Concretamente é dado o exemplo do Festival Zona Não Viglada, um festival de música no Bairro do Condado, na Zona J, em Chelas, criado em 2015 pela companhia teatral Casa Conveniente, da encenadora Mónica Calle, em colaboração com a Filho Único. Um dos objetivos do festival passa pela desconstrução e pelo derrube de estigmas e estereótipos associados ao bairro e a esta zona da cidade, através da música, dando-se ênfase ao papel da arte enquanto instrumento de integração e inclusão social e, ao mesmo tempo, colocando em discussão o papel das margens e do centro das cidades na produção cultural contemporânea. Para além deste festival ter contribuído para levar à Zona J pessoas que normalmente não circulam nesta área da cidade, permitiu também captar públicos do interior do bairro para ações e propostas culturais a que estes normalmente não têm acesso. Os excertos seguintes ilustram o papel transformador da música nas cidades.

A Pataca Discos [editora de música] está em Xabregas há cerca de 15 anos. Sempre gravámos lá e nos últimos cinco anos começa a ver a penetração de artistas que lá estão. Não havia nada ali e de repente tens pintores, músicos, estúdios, muitos artistas plásticos, com ateliês lá, tens novas empresas, eventos culturais, galerias de arte, que também têm festas e inaugurações com música. Isto é a história de todas as cidades. É a história de Londres, com o Soho. Esse é um papel na dinâmica da cidade, que é um papel importante.
Manuel, 31 anos, licenciatura, músico, produtor e engenheiro de som, Lisboa.

Numa cena como a Zona Não Viglada a ideia é tu mostrares que a cidade cresceu. Pode haver esse papel de tu unires... Neste caso estamos a falar de uma zona de intervenção prioritária, onde moram as camadas sociais mais baixas. E pode ser mais do que isso, que é pôr em sintonia cenas que não estariam. É tu mostrares encontros entre coisas.
Rúben, 27 anos, licenciatura, promotor, agente, responsável por editora e músico, Lisboa.

No caso de promotoras que saem dos locais mais óbvios acho que têm a função de alertar para que aquele espaço existe e que está mal-aproveitado ou que vai ser vendido.
Natália, 29 anos, licenciatura, jornalista, Porto.

Finalmente, um quarto papel atribuído à música, de certo modo relacionado com o primeiro que aqui referimos, baseia-se na convergência entre economia e cultura com que abrimos este capítulo, e no entendimento da música enquanto indústria e enquanto produto. Neste sentido, os entrevistados reconhecem o valor económico gerado pela música, que pode ser percecionada como um polo aglutinador de diferentes manifestações artísticas ou como um motor da comunidade criativa de uma cidade, alimentando a economia urbana, na medida em que funciona como um fator de atração e de dinamização de vários setores de atividade, entre os quais o turismo. Aliás, o impacto económico gerado pela música tem sido um dos principais argumentos utilizados pelas associações profissionais do setor, como a AMAEI, a Why Portugal, o MIL ou a APORFEST, para sublinhar a relevância da música junto de atores políticos, mas também de entidades privadas e da sociedade em geral. O excerto seguinte denota este reconhecimento do impacto económico da música:

A música é a forma de arte que, literalmente, cria mais ruído para a população, a forma de arte nacional que tem mais exposição. Existe uma quantidade enorme de pessoas e de dinheiro a girar à volta da música em Portugal. O dinheiro é um indicador fortíssimo do que as pessoas consomem e existe uma brutalidade de dinheiro a ser investido em música em Portugal. Isto vai desde os festivais, aos programas de televisão. Organizam-se coisas com dinheiro do Estado para a música. As empresas privadas adoram gastar dinheiro com a música. Os festivais têm todos uma empresa privada gigante a investir milhões, a dinamizar a cidade. Irrita-me puxar desta cartada, mas a verdade é que o Festival NOS Alive todos os anos traz um número gigante de turistas para Lisboa. Isso significa qualquer coisa.
Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

À semelhança do conjunto diversificado de intervenientes no mundo da música que entrevistámos, quando questionados sobre o papel da música nas cidades, os atores políticos entrevistados realçam sobretudo o seu contributo para o *marketing* urbano e para a construção de narrativas e imagens das cidades, de modo geral, colocando a música em pé de igualdade com outras manifestações e atividades culturais. Tal surge mais vincado nos discursos dos atores políticos dos municípios do Barreiro, Lisboa, Maia, Matosinhos e Paredes, que assumem a música e a cultura como instrumentos de projeção e de afirmação das cidades, em muito contribuindo para o poder de atração das mesmas, mas também para o incremento da autoestima e para a construção de um sentimento de pertença e de orgulho por parte dos residentes. No caso do Barreiro, o ator político entrevistado demonstra uma clara perceção do contributo da música e de outras atividades culturais, desenvolvidas pela autarquia e pelos agentes culturais da cidade, para projetar de forma positiva o território. Não sendo uma cidade turística, é salientado “um nível de visitação muito interessante”, devido

principalmente a eventos culturais e também eventos desportivos. Adicionalmente, para além da capacidade de atração de outros públicos para lá daqueles que residem na cidade, é realçado o papel da música e da cultura na criação de uma “visão positiva” da cidade – enquanto “território criativo”. Este contributo é, aliás, visto como essencial ao nível da autoestima da população, sobretudo no caso de uma cidade que, como o Barreiro, continua a apresentar fragilidades socioeconómicas decorrentes do processo de desindustrialização. Assim, pese embora estas debilidades, cria-se e partilha-se a noção de que a cidade consegue projetar os seus artistas, festivais, equipamentos, enfim, as suas dinâmicas culturais.

No entender do ator político entrevistado no caso da cidade de Lisboa, em paralelo com outras manifestações artísticas, reconhece-se o papel da música na projeção internacional da cidade, com claros impactos no turismo. Afirma-se que “uma cidade com uma boa oferta musical, diversificada e regular, é uma cidade que se torna apetecível para viver”, sublinhando-se o papel da música enquanto elemento que torna a cidade atrativa. Ao mesmo tempo, é realçado o contributo da música para a criação de um sentimento de pertença e de orgulho por viver numa cidade culturalmente dinâmica e atrativa. Na verdade, será pertinente contextualizar o assumir da importância da música num quadro mais abrangente no qual a cultura é reconhecida como um elemento essencial e diferenciador e como um dos fatores de competitividade e afirmação da cidade e que, entre outros aspetos, se traduziu na encomenda a uma equipa de investigadores de um estudo de diagnóstico do setor cultural da cidade e de definição de estratégias de ação (Costa *et al.*, 2017)

No mesmo sentido, no caso da Maia, ainda que o ator político entrevistado assumia claramente que, do ponto de vista estratégico, a cidade procura a sua afirmação e diferenciação cultural sobretudo a partir da vertente da história e do património, sublinha-se a importância da música como forma de promover a identificação das pessoas com a cidade, criando um sentimento de pertença. Paralelamente, é feita referência à relevância da música pelas suas componentes lúdica e educativa.

Já no discurso do ator político da autarquia de Matosinhos sobressai uma visão da música, e da cultura em geral, intrinsecamente ligada à dimensão económica e ao turismo. Ou seja, a importância da música parece advir do seu impacto no turismo e na economia local. Há a percepção de que a cultura é um elemento crucial para a projeção da cidade e para a capacidade de a tornar atrativa. Aliás, tal entendimento da cultura consubstancia-se no facto de os pelouros da cultura, do turismo e do desenvolvimento económico estarem sob a alçada do mesmo vereador, existindo por isso uma relação de proximidade entre estes setores.

No caso de Paredes, sobressai a percepção da música enquanto elemento essencial na vida das pessoas sendo, por isso, importante para a afirmação da cidade e construção de uma narrativa sobre a mesma e ainda para a criação de um sentimento de pertença e de orgulho. Este último ponto é sobretudo importante no caso de uma cidade como Paredes, um território socioeconomicamente

diversificado e que no entendimento do nosso interlocutor tem como principais pontos fracos a ausência de identificação com a sede do concelho em termos culturais e a fuga de públicos para concelhos vizinhos, com destaque para o Porto e Valongo.

De acordo com o ator político de Almada, apesar de aquando da nossa incursão no terreno a esfera cultural se encontrar em processo de reestruturação na sequência dos resultados das eleições autárquicas de 2017, a música foi e continua a ser “um vetor extremamente importante na estratégia cultural do concelho”. Tal como acontece no Barreiro, também em Almada se reconhece a estreita ligação entre a música e o forte movimento associativo do concelho, assumindo-se como fulcral identificar, conhecer e divulgar os principais agentes culturais na área da música, atuando em colaboração com estes para alargar a oferta da cidade.

Também no caso de Cascais se afirma que a música é um elemento importante da oferta cultural da cidade. A título ilustrativo é feita referência a um dos espaços museológicos da autarquia - o Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria, que reúne os espólios do etnomusicólogo Michel Giacometti e do compositor Fernando Lopes-Graça, cedidos pelos próprios à Câmara Municipal de Cascais, em 1988 e 1994, respetivamente. É, aliás, este acervo que define a missão e o objetivo do museu: a preservação, conservação, estudo, divulgação e valorização do património musical português. Para além destas duas coleções, assumem-se, do ponto de vista da ação municipal, duas áreas musicais prioritárias: a música clássica e o *jazz*, entendidas como elementos diferenciadores da oferta cultural de Cascais e, por isso, com maior relevância no âmbito da projeção da cidade.

De acordo com o ator político do concelho de Oeiras, um dos papéis charneira atribuídos à música prende-se com a sua atuação enquanto elemento unificador, que agrega e aproxima as pessoas, criando pontos de relação entre pessoas e culturas muito diferentes ao mesmo tempo que contribui para a integração das mesmas na cidade. É, por isso, um elemento central da oferta cultural do município.

Finalmente, no caso do Porto, a par da economia, da coesão social e da sustentabilidade, a cultura é orgulhosamente assumida como um dos grandes pilares estratégicos da autarquia. Juntamente com outras manifestações culturais e artísticas, atribui-se à música um importante papel na afirmação nacional e internacional da cidade e no desenvolvimento socioeconómico da mesma.

Como o quadro 8.1 sintetiza, não obstante diferenças advindas das especificidades territoriais e socioeconómicas e indo ao encontro do que avançámos anteriormente acerca da evolução das políticas culturais locais, parece haver em comum nos discursos dos atores políticos uma ênfase na articulação entre a música, e a cultura em geral, e o desenvolvimento sustentável das cidades, tendendo a valorizar-se e a assumir a sua importância sobretudo pelo seu impacto económico e pela sua articulação com o turismo, mas sem ignorar a sua relevância para a autoestima e para a criação de sentimento de pertença e de orgulho.

Quadro 8.1: Representações dos atores políticos acerca do papel da música nas cidades

Papel da música nas cidades	
Almada	<p>É um vetor extremamente importante na estratégia cultural do concelho A ideia da câmara passa por tentar divulgar mais as pessoas que fazem música em Almada, percebendo o que pode fazer em conjunto com os agentes culturais da cidade e procurando alargar a oferta</p>
Barreiro	<p>Contribui para o poder de atração da cidade: enriquece a vida da cidade e acaba por atrair também mais pessoas ao Barreiro Música como instrumento de projeção da cidade – Barreiro como território criativo Autoestima da população pela projeção cultural da cidade</p>
Cascais	<p>Música como elemento importante da oferta cultural da cidade – ex. Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria Noção da existência de uma diferenciação entre cultura e entretenimento, também implicada no caso da música Projeção da cidade, a partir da música clássica e do jazz</p>
Lisboa	<p>Igual importância quando comparada com outras manifestações culturais Música como instrumento de projeção da cidade Contribui para o poder de atração da cidade (para morar e visitar) a partir de uma oferta musical diversificada e regular Criação de sentimento de pertença e orgulho em relação à cidade Impactos no turismo</p>
Oeiras	<p>Música como elemento central da oferta cultural da cidade Contributo para a integração das pessoas no espaço - música aproxima pessoas – cria pontos de relação entre diferentes pessoas Música como elemento unificador / “pano de fundo” de qualquer evento ou festival</p>
Maia	<p>Criação de sentimento de pertença e orgulho Papel educativo e lúdico A cultura (sobretudo a dimensão da história e do património) como área de afirmação da cidade, mas não especificamente a música</p>
Matosinhos	<p>Impacto em diferentes dimensões, como sejam o turismo e a economia local Importância económica – a cultura, o turismo e as atividades económicas pertencem ao mesmo departamento, havendo uma relação de proximidade Contribui para o poder de atração da cidade e para a sua projeção</p>
Paredes	<p>A omnipresença da música Contribui para a projeção da cidade e do concelho Criação de sentimento de pertença e orgulho</p>
Porto	<p>Igual importância quando comparada com outras manifestações culturais Afirmação nacional e internacional da cidade Impactos ao nível do desenvolvimento socioeconómico da cidade</p>

Fonte: Elaboração própria, com base nas entrevistas.

É agora tempo de compreender de que formas este entendimento da música se traduz concretamente em termos de políticas culturais locais nos concelhos em análise. Começamos por considerar a perspetiva dos diferentes intervenientes no mundo da música, ressaltando que esta é a visão destes atores num dado momento e que não pode ser extrapolada para a população em geral. De entre estes verifica-se a existência de duas visões opostas. Por um lado, há um grupo que engloba 55% dos entrevistados que considera haver um reconhecimento da importância da música, com uma tradução concreta em termos de políticas culturais, ainda que uma parte deste grupo identifique um conjunto de lacunas em termos da sua concretização. Por outro lado, para 41% dos entrevistados não

existe um verdadeiro reconhecimento da importância da música, que vá para além de discursos mais generalistas e algo abstratos sobre a importância da cultura e da música e que se traduza efetivamente em políticas públicas. Há ainda um conjunto de 4% de entrevistados em cujos discursos não é perceptível um posicionamento claro sobre esta matéria.

Interessante é também olhar às diferenças de percepção atendendo à distribuição geográfica dos entrevistados. Se para 73% dos que operam a partir da AMP existe um reconhecimento efetivo da importância da música, com tradução em políticas culturais, essa percentagem reduz-se para 42% se considerarmos os entrevistados baseados na AML. Com efeito, no caso da AMP e especificamente da cidade do Porto, o esforço de demarcação face ao anterior executivo, liderado por Rui Rio, tão presente no discurso do ator político que entrevistámos como representando a esfera cultural da CMP, tem um significativo reflexo nas representações de diferentes intervenientes no mundo da música, ajudando a explicar as diferentes leituras sobre esta temática entre os entrevistados que atuam a partir da AMP e os que atuam a partir da AML. De entre os que assumem existir um efetivo reconhecimento da música em termos de políticas culturais, o caso do Porto é apresentado como um bom exemplo. No entendimento destes entrevistados, a mudança de executivo significou uma mudança de paradigma no sentido do reconhecimento da importância da cultura e da adoção de uma visão mais abrangente da mesma, por oposição ao anterior “alheamento face à cultura”. Neste contexto, destacam o trabalho do antigo vereador da cultura, entretanto falecido, Paulo Cunha e Silva e posteriormente continuado por Guilherme Blanc, nomeado adjunto de Rui Moreira que, atualmente, assume o pelouro da cultura. Falamos de um exercício de abertura ao diálogo e à colaboração com os agentes culturais da cidade, nomeadamente daqueles que possuem um percurso de atividade mais longo, incluindo aqui estruturas independentes, que trabalham sonoridades mais exploratórias e públicos de nicho. Esta é vista como uma estratégia inteligente por parte da autarquia, na medida em que lhe permite alargar a sua área de atuação, abarcando públicos, estruturas e formas de ação e de reflexão sobre a esfera cultural da cidade que de outra forma seria difícil alcançar. Ao mesmo tempo, permite consolidar a noção de diferenciação face ao executivo anterior, num movimento de aproximação a um setor e a um conjunto de agentes que se sentiram por este hostilizados. Do ponto de vista dos agentes culturais, este trabalho em colaboração é percebido como permitindo-lhes chegar a outros públicos, bem como trabalhar com melhores condições, em certa parte, contribuindo para trajetórias de profissionalização destes atores. Na sua análise sobre Estocolmo, Borén e Young (2016) chegam a uma conclusão semelhante ao afirmar que alguns artistas procuram subverter a política urbana às suas próprias agendas, considerando o financiamento público como vital para as suas carreiras e para a sua subsistência. Os autores defendem a necessidade de ter em consideração os diferentes pontos de vista, atitudes, percepções e posturas dos artistas face às políticas em torno da cidade criativa ao invés de analisar o seu posicionamento de forma dicotómica, reduzindo-o meramente à oposição ou à total concordância. Ao mesmo tempo, os

atores sociais aqui em análise realçam o quanto esta mudança tem promovido o aumento da autoestima dos portuenses e dos criadores e agentes culturais, gerando novas oportunidades de criação e atuação. Os excertos transcritos abaixo dão conta desta percepção.

Aqui no Porto, desde que o executivo camarário mudou, a cidade teve uma atitude radicalmente diferente em relação à cultura. Independentemente do espectro político deste executivo, é notório que há uma abertura grande e há uma grande promoção de atividades culturais, sobretudo sob o guarda-chuva da câmara municipal. Muito também nas artes plásticas, que era uma coisa que tinha desaparecido cá no Porto, mas também na música.

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

A cidade passou a ter uma dinâmica cultural bastante diferente. A própria câmara começou a prestar atenção a estes fenómenos mais pequenos. Eu acho isso extremamente interessante. Vieram falar connosco, foram falar com os Estúdios Sá da Bandeira. Falaram com várias organizações e estão interessados em que estruturas mais pequenas, que funcionem em nicho, continuem a desempenhar o seu papel. A câmara, como entidade de promoção de cultura, também só chega a determinados sítios, por isso, é muito inteligente da parte deles perceberem o que está a acontecer no terreno. Era impossível diretamente a câmara conseguir dinamizar as coisas da mesma forma que a Favela Discos faz ou que nós fazemos. Acho que é uma atitude bastante inteligente da parte deles perceber o que acontece e distribuir um bocado das decisões para estas estruturas mais pequenas. O que acontecia com o Rui Rio era quase o contrário. Mal detetava uma fonte alternativa, tentava acabar com aquilo.

Hugo, 41 anos, doutorando, músico, técnico de som, professor, Porto.

Mas para além do exemplo do Porto, e de um modo mais geral, este grupo de entrevistados alicerça a sua percepção sobre um efetivo reconhecimento da importância da música na existência de um conjunto de apoios, seja ao nível da administração central, nomeadamente concretizados através dos apoios concedidos pela DGArtes, seja ao nível municipal, dando-se aqui como exemplos os apoios à criação, edição e à realização de digressões, mas também os apoios financeiros e logísticos para a organização de festivais de música e de concertos, bem como apoios traduzidos na cedência de espaços camarários ou do Estado em troca da recuperação e/ou dinamização dos mesmos para fins culturais, como acontece com o apoio da CML à ZDB, à Casa Independente e à Filho Único. Aliás, uma das nossas entrevistadas que trabalha como agente é perentória ao afirmar que grande parte do rendimento dos artistas com quem trabalha em termos de espetáculos ao vivo advém das câmaras

municipais, seja através de eventos promovidos pelas próprias, seja através de eventos organizados por associações ou promotores locais com apoio das autarquias:

As câmaras municipais percebem que é importante a música na programação cultural da sua cidade, da sua freguesia. (...) O investimento municipal é o grande bolo de income dos artistas no que toca a espetáculos ao vivo em Portugal. Não sei precisar valores, mas na minha agência acredito que talvez 70 a 80% (talvez mais para os 80%) das vendas de espetáculos que eu faço (e eu trabalho com artistas grandes, médios, pequenos, alternativos e mainstream) são para câmaras municipais ou para eventos organizados por locais e apoiados por câmaras municipais de alguma forma. Continua a ser um grande investidor.

Sandra, 40 anos, ensino superior, agente, Cascais.

Neste contexto, este grupo de entrevistados realça a mudança nas formas de relação entre os promotores e músicos independentes e a esfera política, na medida em que as parcerias se tornaram mais comuns, porque percecionadas no quadro de relações *win-win*: para os agentes culturais, como dissemos, esta relação pode significar melhores condições de trabalho e a possibilidade de chegar a públicos mais abrangentes; para os autarcas esta relação pode significar um movimento de aproximação a uma franja eleitoral, ao mesmo tempo, que permite construir imagens e narrativas de cidade mais atrativas, contribuindo para a projeção das cidades, no quadro de uma estratégia de *branding* territorial, mas também para o desenvolvimento económico e para a coesão social.

Porém, e como anteriormente avançámos, este conjunto de entrevistados não deixa de identificar uma série de lacunas nas formas de tradução do reconhecimento da importância da música em políticas culturais. Uma primeira lacuna prende-se com o que consideram ser um desigual tratamento de géneros musicais e artistas ou, por outras palavras, a falta de apoio e de abertura por parte das estruturas municipais a propostas mais experimentais e “marginais” e/ou de artistas menos conhecidos, que se situam num circuito mais independente e alternativo, como se este circuito fosse menos relevante. Ou seja, no seu entender, trata-se do imperativo de uma lógica quantitativa de aposta em artistas mais conhecidos que, potencialmente, atraem mais público e reúnem, por isso, mais condições de satisfação dos interesses de um maior leque de eleitores. Uma segunda lacuna identificada inscreve-se num já há muito presente debate entre agentes e programadores culturais e atores políticos. Falamos da gratuidade dos eventos culturais promovidos por entidades públicas. De acordo com este conjunto de entrevistados, a programação continuada de eventos gratuitos pode, a longo prazo, ser prejudicial para os artistas e promotores independentes, na medida em que contribui para a criação de um hábito de gratuidade no acesso a conteúdos culturais. Uma terceira lacuna

remete-nos para falhas de articulação entre a esfera de decisão e ação política e os agentes culturais, que desemboca numa ausência de compreensão e conhecimento sobre como delinear e efetivar políticas culturais. Mais concretamente, os entrevistados realçam, por um lado, a falta de formação específica na área das políticas culturais e da programação cultural por parte dos recursos humanos das autarquias, tanto ao nível dos profissionais, como dos decisores políticos e, por outro, a falta de informação e de conhecimento sobre as condições de vida e de trabalho dos agentes culturais, incluindo-se aqui um grupo vasto e heterogéneo de profissionais das artes e da cultura. Em quarto lugar, os entrevistados chamam a atenção para dois aspetos que colocam questões sobre a figura e o papel dos programadores culturais, cruciais atores de mediação nos mundos das artes. Por um lado, relatam situações de escolhas programáticas assentes em relações familiares e relações informais de amizade. Por outro lado, remetem-nos mais uma vez para uma discussão relevante e atual sobre aquele que deve ser o papel do pelouro da cultura nas autarquias: programar conteúdos, delinear e gerir projetos culturais ou antes incentivar e potenciar a iniciativa dos agentes culturais, com quem devem trabalhar em articulação? Ainda que esta não seja uma opinião consensual entre os entrevistados, alguns não deixam de avaliar criticamente a assunção do papel de programadores culturais por parte dos vereadores e departamentos de cultura, defendendo que este papel deve ser desempenhado por alguém com formação específica para tal e, idealmente, que faça parte da comunidade artística e cultural local. Os excertos transcritos de seguida sintetizam algumas destas lacunas.

Eu acho que não há ninguém que não saiba que a música é super importante para a cidade. Há uma sensibilização e um reconhecimento muito fortes de que a música é importante para a cidade. Há é circuitos dela que não são reconhecidos como importantes. É o caso da música independente e da música alternativa. Salvo raríssimas exceções. (...) Parece que é um circuito meio esquecido, pouco reconhecido.

Leonardo, 30 anos, licenciatura, radialista e promotor, Lisboa.

Acho é que há uma total falta de compreensão de como articular e como efetivar políticas culturais que promovam estas áreas. (...) Acho que têm dificuldade em encontrar soluções reais, porque há uma total falta de formação nestas áreas. Há muito desconhecimento. Não há muitos trabalhos científicos sobre estas áreas em particular. Estamos a falar de cultura a um nível muito terra a terra. Não é um problema de falta de identificação, nem de reconhecimento. É um problema de articulação. (...) Infelizmente, sobretudo nos municípios pequenos, os vereadores continuam a achar que a posição deles é uma posição de programador ou de agente cultural. Não é só errado, é absurdo! É asqueroso acharem isso. Eles deveriam promover o aparecimento da cultura ao nível da programação. Não

digo que devessem ser eles a assumir a programação, devem apoiar alguém que saiba fazer isso, mas se aparecer num circuito independente, melhor. Deve-se promover isso. É para isso que servem os vereadores da cultura e os departamentos culturais das câmaras municipais. Não é para assumirem uma posição de programadores e anularem tudo o que aparecer à volta deles. Isso é absurdo!

Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e promotor, Porto.

Especificamente no caso do Porto, e pese embora a avaliação francamente positiva do trabalho do atual executivo em matéria cultural, são também identificados alguns aspetos menos positivos. A um deles já anteriormente fizemos referência. Prende-se com aquilo que no entender dos entrevistados podem ser os perigos de uma aproximação excessiva da câmara aos agentes culturais e que tende a conduzir a uma “institucionalização da oferta cultural” da cidade, roubando espaço a iniciativas mais espontâneas ou *grassrooted*. Paralelamente, esta aproximação da autarquia aos agentes culturais pode também condicionar o exercício da sua liberdade e subjetividade artísticas e, ao mesmo tempo, contribuir para diluir perspetivas mais críticas. Aliás, de entre este conjunto de entrevistados chama-se a atenção para alguma dificuldade da autarquia em lidar com críticas, opiniões divergentes ou propostas mais provocadoras. Adicionalmente, sublinha-se o facto de a relação da autarquia com os agentes culturais da cidade não abarcar nem todos os géneros musicais, nem todos os agentes culturais, cingindo-se a um grupo relativamente restrito.

Para além destas lacunas, como dizíamos no início, há um conjunto significativo de entrevistados que defende não existir qualquer reconhecimento da importância da música com uma tradução concreta em termos de políticas culturais. São vários os argumentos que convocam para justificar esta leitura. Desde logo apontam para a existência de uma não priorização desta esfera musical a três níveis. Em primeiro lugar e com um alcance mais abrangente, reiteram que a cultura nunca foi uma prioridade em Portugal, situação agravada nos períodos de crise económica e financeira. Tal traduz-se na falta de uma política cultural consistente, quer ao nível da administração central, quer ao nível local. Traduz-se também nas reduzidas verbas orçamentais destinadas à cultura e até na extinção do próprio Ministério da Cultura durante o XIX Governo Constitucional, liderado por Pedro Passos Coelho. Em segundo lugar, afirmam que a música não é “tratada com a mesma seriedade” que outras expressões culturais e artísticas, como as artes performativas ou as artes plásticas. Em terceiro lugar, consideram também haver uma distinção na forma de tratamento dos diferentes géneros musicais, que coloca a música *pop*, *rock* e alternativa numa situação desfavorável. Assim, realçam ser frequente estes géneros musicais não serem sequer considerados elegíveis no âmbito de candidaturas a financiamentos públicos, o que nos remete para as discussões em torno do que é ou não considerado arte e também, no quadro de uma “concepção hierárquica e compartimentada da cultura”, para as distinções entre

grande cultura, cultura popular e cultura de massas (Santos, 1988: 689) e para as formas pelas quais tal conceção se reflete na elaboração de políticas culturais. Os excertos que apresentamos de seguida denotam este primeiro argumento.

As entidades políticas ou os interesses políticos, normalmente, olham mais para a música como entretenimento, passageiro (...) não me parece que seja uma coisa assim tão consistente como por exemplo poderá ser com outras atividades culturais. Não é certamente tratada com a mesma seriedade que o teatro ou as artes plásticas.

Joana, 48 anos, licenciatura, radialista, Lisboa.

A música, de entre todas as artes, sempre foi o filho bastardo. A música sempre viveu sem subsídios. Tu vês a distribuição dos apoios da DGArtes. (...) O pop-rock é visto como entretenimento, mas nem sempre é só entretenimento. Aliás o que é puro entretenimento consegue sobreviver, porque salta para o mainstream e tem tanto público que não precisa de subsídios para nada. Tudo o resto que é mais arriscado e que roça o que é a arte, música como arte, deveria ser apoiada e não é sequer considerada. Está tudo metido no bolo do entretenimento. Não tem de receber apoios porque não é arte.

Marco, 45 anos, mestrado, programador e músico, Porto.

E a música pop, a música popular, a música rock, a música mais alternativa tem falta de apoios, porque muitas vezes nem sequer é elegível para determinado tipo de apoios, porque não se enquadra neste tipo de cultura.

Beatriz, 34 anos, doutoranda, diretora executiva de uma associação de profissionais da música, Lisboa.

Um segundo argumento, em parte contido no anterior e aqui apresentado com ênfase no nível local, prende-se com a inexistência de uma política cultural pensada, estruturada e construída em conjunto com os agentes culturais, que parta de um diagnóstico do contexto atual e que defina linhas de ação a seguir. De entre os municípios das duas áreas metropolitanas que aqui consideramos, aquando da nossa incursão no terreno, somente Lisboa tinha elaborado um estudo estratégico para o setor cultural (Costa *et al.*, 2017), inserido aliás num exercício de atualização de um trabalho semelhante elaborado em 2009 (Costa, 2009). Entretanto, e como já realçámos, Oeiras deu início a um exercício semelhante e no caso de Almada foi-nos também comunicada em entrevista a intenção de elaborar um estudo estratégico sobre a oferta cultural da cidade, para identificar linhas de ação a seguir pela autarquia.

Um terceiro argumento prende-se com a convergência entre cultura, economia e políticas culturais que abordámos no início deste capítulo (Scott, 2000; Throsby, 2000, 2010). Aludindo e demonstrando ter um posicionamento crítico face à visão da cultura como alavanca do crescimento e desenvolvimento económico, consideram que, de um modo geral, as políticas culturais se mantêm reféns dos interesses económicos. Ao mesmo tempo, afirmam que ao invés da intervenção municipal na área da cultura procurar uma lógica de continuidade, assenta antes numa lógica de apoios pontuais e como forma de captação de votos, muitas vezes, no seu entender, percecionando a música não como cultura e manifestação artística, mas antes como entretenimento. Por sua vez esta lógica de atuação é associada à falta de preparação e de conhecimento especializado de muitos dos profissionais e dos decisores políticos da esfera cultural, a que já aludimos, e que as palavras deste entrevistado ilustram:

Mas o que eu sinto é que, exceto talvez os teatros, não há assim um grande discernimento sobre que artistas chamar. Infelizmente é números. É a lei do mais forte, o que está nos ouvidos das pessoas, o que tem mais visualizações no YouTube, o que tem mais "likes" no Facebook. (...) Isto tudo é para chegar às pessoas que têm dinheiro e que querem marcar concertos. E essas pessoas querem ver o dinheiro a aumentar, por isso olham para os números.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Importa ainda referir argumentos que se relacionam com a falta de apoios à internacionalização da música portuguesa, tendo muitas vezes sido feita referência à inexistência de um gabinete de exportação da mesma, como acontece, por exemplo, nos países nórdicos (Mäkelä, 2008); ou ainda argumentos relativos aos pesados encargos com o licenciamento de espetáculos de música ao vivo, bem como ao excesso de burocracia e à linguagem vaga e pouco clara implicadas nas candidaturas a financiamentos públicos e, de um modo geral, às formas de funcionamento das entidades públicas.

No seguimento dos argumentos anteriores, este posicionamento crítico quanto à ausência de um reconhecimento concreto da importância da música no plano das políticas culturais assenta em duas ideias centrais e intrinsecamente relacionadas. Uma delas é a de que existe um enorme distanciamento e falta de diálogo entre a esfera política, sobretudo no que ao nível de decisão diz respeito, e o setor cultural e, em específico, o setor da música independente. A segunda ideia parece-nos ser um resultado da primeira. Os entrevistados defendem existir um profundo desconhecimento da esfera e do circuito da música independente, bem como das condições de vida e de trabalho dos músicos e dos restantes intervenientes no mundo da música por parte dos decisores políticos. Para além de referirem lógicas de pensamento, trabalho e atuação completamente distintas, consideram não haver um conhecimento informado não apenas sobre a esfera da música, mas sobre todo o setor

cultural que é por si só altamente heterogéneo, englobando uma enorme diversidade de áreas de atividade e situações profissionais. Como o excerto de seguida apresentado tão bem ilustra, é neste distanciamento e neste desconhecimento que residem políticas culturais desfasadas da realidade e das necessidades dos agentes culturais.

Acho que a maior parte deles vive num mundo muito distante do que na realidade acontece. São capazes de ir ao CCB e à Culturgest, mas não vão ao Estrela Decadente. Vão aos sítios standardizados. Por norma, os políticos não são pessoas alternativas. Claro que também há. Ser político é uma profissão. São pessoas que estão focadas noutra espectro desde muito cedo e isso faz com que não tenham noção de como é a cultura ou a arte em Portugal. Para sentires que sabes algum tema, tens de ter uma visão transversal do que é a cultura e eles não têm. Têm uma visão de classe média-alta, de coisas que rompem menos os standards. São eles que tomam decisões e acredito que tenham gente a trabalhar para eles cujo trabalho seja saber isso, mas é política. Como é que uma pessoa que não tem uma visão transversal, pode tomar decisões justas para todos? Eu acho que eles, às vezes, não têm noção do que existe, de todo! Não têm noção do trajeto da música ou das dificuldades dos músicos, atores, dançarinos, tudo. Como podes tomar uma decisão sem ter a informação toda? (...) É outro tipo de pensamento, outra lógica. São vidas completamente diferentes, a de um artista e a dos políticos.

Júlia, 33 anos, mestrado, designer, promotora e música, Lisboa.

O *gap* entre os imaginários, narrativas e práticas políticas e as realidades dos agentes culturais e criativos tem vindo a ser amplamente debatido na academia. Reportando-se ao Reino Unido, Glinkowski (2012) faz um resumo da história das políticas artísticas em Inglaterra, evidenciando as tensões em curso entre os artistas e os responsáveis pelo desenvolvimento da política. A sua principal conclusão é de que apesar de uma retórica oficial que afirmava que os artistas ocupavam uma posição prioritária na política artística inglesa, na realidade os artistas continuaram a não ter visibilidade e influência na mesma. No contexto francês, Ingram (2009) reflete também sobre várias tensões que afetam a relação entre artistas, produtores culturais e decisores políticos, explorando nomeadamente as possibilidades de desenvolvimento de territórios artísticos de oposição às opiniões do Estado sobre a cultura e discutindo formas de manutenção da liberdade artística. Focando-se na cidade de Genebra, Piraud e Pattaroni (2018) demonstram que mesmo numa cidade que dedica uma grande parte do seu orçamento à cultura, os agentes culturais têm a perceção de não serem ouvidos, de não serem suficientemente apoiados, ou mesmo de serem sujeitos a controlos ou procedimentos “humilhantes” que exigem um esforço e tempo consideráveis por parte dos beneficiários, invadindo em grande

medida o seu tempo de produção artística e cultural. Os autores consideram, pois, que permanece um conjunto de “mal-entendidos” entre o trabalho de criação artística e cultural e o trabalho de elaboração de políticas culturais. Também no caso da Austrália, Daniel (2014) dá conta do distanciamento entre estas duas esferas, demonstrando como este se agrava no contexto de regiões geograficamente isoladas, como é o caso do nordeste australiano. Os resultados da sua investigação demonstram que muitos dos artistas desta região carecem de conhecimento sobre as políticas e estratégias culturais em vigor para fomentar e apoiar a prática criativa e que se sentem marginalizados e desconectados não apenas da esfera de definição de políticas culturais, mas também do próprio meio artístico e cultural. Na verdade, Daniel, argumenta que o sentimento de isolamento geográfico leva ao afastamento e ao desinteresse por parte destes atores sociais, ao mesmo tempo, influenciando a sua perceção de que é difícil obter apoio e financiamento para a criação artística e/ou de que este é mais facilmente acessível às pessoas que vivem nos principais centros urbanos. Aliás, o autor conclui também existir uma perceção de que as principais políticas e estratégias culturais estão centradas nas principais cidades, nas suas infraestruturas culturais e nos seus resultados criativos.

Conclusões opostas são apresentadas por Heikkinen (2000, 2003) em análises conduzidas nos países nórdicos. A autora sintetiza estas diferenças ao afirmar que a política cultural “é por vezes mencionada como uma característica especial dos países nórdicos” (Heikkinen, 2000: 299). Os seus trabalhos têm demonstrado que as organizações representativas do setor cultural desempenham um papel significativo, trabalhando em estreita colaboração com os ministérios responsáveis pela formulação e implementação das políticas culturais, que assim podem ser desenvolvidas de acordo com as necessidades dos campos de arte em constante mudança. Ao mesmo tempo, os seus resultados evidenciam que o apoio à produção de arte nos países nórdicos está ligado aos sistemas de segurança social e ao conceito de construção do capital cultural do Estado, o que tem ajudado a prevenir que a política de promoção das artes seja reduzida a um mero veículo para o alcançar de outros objetivos. Mais recentemente, o trabalho de Vestheim permite afirmar que os artistas continuam a ter “uma posição forte no sistema de política cultural dos países escandinavos” (Vestheim, 2012: 539).

Baseando-se em contextos e exemplos distintos, estes trabalhos têm em comum a chamada de atenção para frequentes falhas de compreensão e diferenças entre decisores políticos e agentes culturais e criativos, seus contextos, formas de trabalho, objetivos, necessidades e até mesmo linguagem. Dimensões cujos nossos dados parecem, em parte, corroborar para o caso português, com especial enfoque no caso da música e na sua esfera independente. Porém, e embora modelos e formas de ação bem-sucedidos em determinados contextos não devam ser rigidamente decalcados e aplicados a outras realidades sem a devida reflexão e os eventuais ajustes necessários, há exemplos que demonstram que a aproximação e o trabalho articulado entre o campo artístico e cultural e o campo político é possível. Tal implicará um trabalho de aproximação de ambas as partes. No caso da

música e deste tipo de música, independente e alternativa, como alguns dos entrevistados sublinham, os movimentos de aproximação podem desde logo significar um exercício de desconstrução de um conjunto de preconceitos e estereótipos que radicam numa interpretação rigidamente binária sobre o que é ser independente e que numa aceção mais ortodoxa implicaria não recorrer a apoios públicos à atividade artística. Paralelamente, e como realçam alguns dos entrevistados, esse trabalho de aproximação por parte do setor da música independente está já a ser feito, nomeadamente através da ação de algumas estruturas formadas com o intuito de articular diferentes intervenientes deste setor, dando-lhe maior visibilidade e poder de negociação junto dos decisores políticos. É esse o caso da AMAEI, da APORFEST, do MIL, da Why Portugal, uma plataforma que aglomera várias associações profissionais do setor, e que, tendo a internacionalização da música portuguesa como principal bandeira, é vista por vários entrevistados como uma espécie de substituto do inexistente gabinete de exportação¹⁵⁰ ou, mais recentemente, da Circuito - Associação Portuguesa de Salas de Programação e de Música. Da parte dos atores e decisores políticos, os movimentos de aproximação terão de se basear numa compreensão mais profunda dos diferentes intervenientes no mundo da música, das suas formas e condições de trabalho, dos seus objetivos e das suas necessidades, bem como no seu envolvimento na definição e implementação de políticas culturais. Afinal, o contexto atual, marcado pela pandemia COVID-19, e sobretudo o contexto pós-pandemia poderão ser momentos-chave para se rever o modo como a sociedade olha para a cultura e para definir e implementar uma nova visão política para o setor.

Posto isto, e tendo por base os nove municípios das duas áreas metropolitanas que convocamos para esta análise, importa agora compreender aquelas que têm sido as suas formas de atuação no que diz respeito à música. Começamos por Lisboa e Porto, por serem as cidades onde vive a maioria dos nossos entrevistados.

No caso de Lisboa, o ator político entrevistado sublinha desde logo a existência de uma estratégia para cultura como reflexo do reconhecimento da importância que lhe é conferida, para além da cidade integrar também a Agenda 21 da cultura, um projeto que assenta num compromisso das cidades e dos governos locais para o desenvolvimento cultural. Não havendo uma estratégia em específico para a música, o entrevistado sublinha a grande abertura da autarquia para apoiar projetos culturais e novos artistas, criando condições de trabalho e de apresentação.

¹⁵⁰ Sobre este aspeto, refira-se que um dos resultados mais visíveis da ação da Why Portugal foi a escolha de Portugal como país em destaque na edição de 2017 do Eurosonic, que funciona desde 1986 como grande montra da música popular urbana europeia. Parece-nos também pertinente salientar que a perceção da relevância deste tipo de estruturas não é um assunto consensual entre os entrevistados. Sobretudo no caso da AMAEI e da Why Portugal, se um grupo de entrevistados enaltece a sua atuação como forma de afirmação do setor e defesa dos seus direitos, outros manifestam dúvidas quanto às formas de atuação, modos de funcionamento e resultados destas estruturas.

Aquilo que eu posso dizer e que vou vendo no trabalho diário é que há de facto uma grande abertura para apoiar projetos culturais e para apoiar novos artistas e dar condições. O que me parece é que o investimento tem aumentado porque a capacidade melhorou.

Ator político Câmara Municipal de Lisboa

Este reconhecimento e esta abertura traduzem-se, nomeadamente, nos apoios financeiros e não financeiros concedidos pela autarquia, através da Direção Municipal de Cultura. Aqui incluem-se, quer apoios anuais regulares, quer apoios pontuais para a realização de atividades específicas. Nos apoios financeiros consideram-se então: i) o apoio à atividade das entidades e organismos com vista à continuidade ou incremento de projetos ou atividades de interesse para o município; ii) o apoio às entidades e organismos que pretendam concretizar obras de construção, conservação ou beneficiação de instalações, consideradas essenciais ao desenvolvimento normal das suas atividades; e iii) o apoio à aquisição de equipamentos culturais, recreativos ou outros que sejam necessários ao desempenho das atividades e funções das entidades e organismos. Há também um apoio específico à edição, mas que até ao momento da nossa entrevista tinha sido apenas solicitado para a edição de livros. Quanto aos apoios não financeiros, estes consistem na cedência de equipamentos, espaços físicos e outros meios técnicos, logísticos ou de divulgação. Aqui se inclui, por exemplo, a disponibilização de salas de ensaio e de espaços de escritório no Polo Cultural das Gaivotas (durante três anos e através de concurso), no âmbito da qual a Filha Única é uma das entidades apoiadas, ou o apoio à Casa Independente, que desenvolve a sua atividade num espaço camarário. Na verdade, de acordo com o ator político entrevistado, os artistas independentes solicitam essencialmente apoios não financeiros. No caso dos apoios financeiros concedidos na área da música, estes têm sido sobretudo solicitados por entidades e estruturas com atividade na área da música clássica. Há ainda a referir a criação de residências artísticas para artistas nacionais e internacionais, cabendo aqui as diversas áreas artísticas, entre as quais a música, bem como a promoção e a dinamização do festival TODOS e a programação de espetáculos de música a cargo da EGEAC. Sendo transversal a todo o setor cultural e podendo ser enquadrada num esforço de aproximação entre esfera de ação municipal e o setor cultural, é também importante realçar a criação da Loja Lisboa Cultura, um serviço de atendimento especializado que presta formação e informação, gratuitamente, e ajuda a esclarecer questões específicas relacionadas com a atividade dos profissionais e das organizações do setor cultural. Situada no Polo Cultural das Gaivotas, dentro do seu leque de atividades cabe também a prestação de apoio à elaboração de candidaturas aos próprios apoios municipais. Apesar de afirmar que o funcionamento da Loja está a superar as expectativas, o ator político entrevistado reconhece que uma das margens de ação futura poderia passar por uma melhor promoção da mesma, no quadro de uma melhoria da comunicação entre a autarquia e os agentes culturais da cidade.

No caso do Porto, ainda que não exista um documento estratégico onde publicamente se apresentem a visão e as áreas de ação cultural da autarquia, como já referimos, o ator político entrevistado é perentório ao defender a existência de uma “visão muito estruturada de um projeto cultural” para a cidade que, não sendo específico para a música, a considera em pé de igualdade com as demais áreas artísticas e culturais.

Especificamente no que à música diz respeito, a ação da autarquia tem assumido diferentes contornos. Um deles passa pela ativação de espaços municipais, com programação na área da música. Aqui inclui-se o Teatro Municipal Rivoli, através do ciclo de programação *Understage*, no âmbito do qual a autarquia tem vindo a colaborar com promotoras independentes como a Amplificasom e a Lovers & Lollypops, mas também a Galeria Municipal, onde no final de 2018, a autarquia organizou a exposição *Musonautas, Visões & Avarias*, que representou uma viagem pelo património musical do Porto entre as décadas de 1960 e 2010, num esforço de reivindicação de um lugar central da cidade na história da música portuguesa mais recente. Ainda a este nível de atuação, pode igualmente considerar-se o projeto de reabertura do mítico Aniki Bóbó, que se enquadra numa lógica de contribuição da autarquia para uma oferta mais regular de música na cidade. Não estando localizada num espaço municipal, podemos ainda considerar a abertura da fonoteca municipal, na Plataforma Campanhã, em parceria com o projeto Arda. Uma outra forma de atuação tem passado pelo cofinanciamento de eventos como o festival Primavera Sound, pelo reconhecimento da sua importância para a divulgação musical, a dinamização de públicos, mas também para a projeção internacional da cidade. Complementarmente, o reconhecimento da importância da música para a cidade tem-se consubstanciado no delinear de programas estratégicos como é o caso do *Cultura em Expansão*, no qual a cultura surge associada a objetivos de inclusão social, tendo a música uma elevada importância. Este programa transdisciplinar (música, cinema, dança, teatro, performance) tem como principal objetivo a descentralização da oferta cultural municipal, estimulando a criatividade artística e a fruição cultural em espaços periféricos da cidade e nomeadamente em bairros sociais. Como realça o ator político entrevistado, em 2019 o programa adotou um formato ampliado, centrado na programação regular de auditórios de associações e juntas de freguesia, em articulação com as comunidades locais e com agentes e estruturas culturais da cidade. Adicionalmente, o ator político realça ainda os vários programas concursuais de financiamento para a área da criação contemporânea, onde se inclui a música: i) *Criatório*, bolsas anuais de apoio à criação artística; ii) *Shuttle*, bolsas anuais de apoio à internacionalização de artistas, autores e agentes culturais do Porto; iii) *Inresidence*, um programa de financiamento de projetos de residência artística com a duração mínima de dois meses em espaços culturais não municipais da cidade.

Em suma, de acordo com o ator político entrevistado, nos últimos anos a atuação da CMP no que à música diz respeito tem passado por um trabalho de aproximação e de articulação com os agentes

culturais da cidade, desempenhando a autarquia um papel não de programadora, mas de mediadora e potenciadora de oportunidades de criação, apresentação e internacionalização.

A câmara tem um papel importante na relação com agentes de programação, até mais do que programar ela própria. Criou relações importantes com programadores e estruturas de programação que já existiam na cidade e acho que esse trabalho foi importante. (...) A câmara não vai criar músicos. Mas pode potenciar oportunidades de apresentação, melhorar um pouco as condições de apresentação dos músicos, através destes programas e destes espaços programáticos, através de programas de financiamento, dar origem a novos projetos. É isso que uma câmara deve fazer. É potenciar e criar o contexto.

Ator político Câmara Municipal Porto

Em Almada, não existindo uma política cultural para a música, o ator político entrevistado afirma que esta ocupa um lugar de extrema importância na oferta cultural da autarquia, o que se reflete no facto de nos últimos anos Almada se destacar no conjunto dos concelhos da AML analisados no que se refere às despesas municipais em música. Na verdade, não apenas através da música, mas mobilizando as diferentes manifestações artísticas e culturais, o ator político entrevistado assume que um dos objetivos da autarquia passa por atrair públicos vindos de outros concelhos, o que pressupõe reforçar a marca Almada Cultura e reafirmar o lugar de referência do concelho no quadro da AML. Neste sentido, refere que duas das principais preocupações da câmara são, por um lado, apoiar a divulgação dos trabalhos dos agentes culturais da cidade, nomeadamente proporcionando-lhes o acesso a espaços de apresentação e, por outro, perceber como podem trabalhar em conjunto com estes agentes com o intuito de melhorar a oferta cultural da cidade. Nesta lógica, assegura que a câmara tem uma “postura de porta aberta”, encontrando-se totalmente disponível para o diálogo com todos aqueles que tenham propostas para apresentar. À semelhança dos outros concelhos analisados, a atuação da autarquia passa também pela disponibilização de apoios financeiros e não financeiros, ressaltando-se sobre este ponto a vontade de realizar um exercício de revisão dos modelos de funcionamento dos mesmos, com o objetivo de alargar os apoios concedidos. Estes apoios são paralelos à programação dos espaços e eventos municipais, de entre os quais o ator político destaca o Auditório Fernando Lopes-Graça, a realização do Concurso de Música Moderna, desenvolvido em conjunto com o departamento de juventude e que tenta recriar o ambiente vivido no Rock Rendez Vous, ou ainda o apoio à realização do MUVI – Festival internacional de Música no Cinema. Neste âmbito, o ator político realça ainda a exposição *Na Margem: a história do rock*, como exemplo do reconhecimento que a autarquia confere ao papel da música na cidade de Almada e, ao mesmo tempo, do seu potencial para atrair públicos de concelhos vizinhos.

No caso do Barreiro, a cultura é reconhecida no discurso do ator político entrevistado como sendo um elemento diferenciador de extrema relevância para a projeção da cidade. Essa importância é aliás expressa em documentos como a *Estratégia de Desenvolvimento Barreiro 2030*¹⁵¹, no qual a cultura é assumida como um dos quatro pilares do desenvolvimento do município. Paralelamente, no *website* da autarquia pode ler-se que a sua atuação assenta no princípio da democratização cultural, procurando os atores políticos desenvolver uma gestão cultural com o envolvimento e participação dos agentes culturais e dos cidadãos do município. Este é também um elemento central no discurso do ator político entrevistado, que reforça o exercício de elaboração de uma programação cultural em estreita colaboração com os agentes culturais da cidade. Na área da música, tal traduz-se nos protocolos entre a autarquia e um conjunto de entidades, como a Banda Municipal do Barreiro, a Camarata Musical do Barreiro, o Coral Tab, a Escola de Jazz do Barreiro, e também com as associações Hey, Pachuco! e OUT.RA, no âmbito da organização de dois festivais de música que, quer pela sua continuidade ao longo do tempo, quer pelo seu reconhecimento a uma escala também internacional, são vistos como importantes atividades culturais, com impactos concretos no território – Festival Barreiro Rocks e OUT.FEST, respetivamente. Para além destes apoios protocolados, a ação da autarquia passa também pelos apoios financeiros e não financeiros (disponibilização de espaços, apoio logístico, divulgação, apoio ao nível do licenciamento), através de candidaturas formuladas anualmente pelas entidades.

A nossa estratégia tem sido de apoiar financeiramente as estruturas que de forma regular têm ação na comunidade, quer seja com a existência de escolas ou na prática do ensino artístico também, ou na prática regular de atividades culturais. Essa tem sido a estratégia e obviamente que para além desta estratégia de apoio, nós damos apoio financeiro, mas depois temos todo o outro apoio institucional de descoberta de novos espaços para atuar ou para ensaiar, a disponibilização de espaços, o apoio em termos logísticos e o apoio em termos de divulgação, o apoio em termos de licenciamento. Ou seja, chega uma associação e tem um projeto interessante. O nosso objetivo é dar a base para trabalharem ou para os dotar logisticamente de ferramentas para conseguirem implementar no terreno. Esses são os principais apoios.

Ator político Câmara Municipal do Barreiro

¹⁵¹ Neste documento, elaborado em 2016 pelo Centro de Estudos e Desenvolvimento Regional e Urbano, Lda. (CEDRU), para a Câmara Municipal do Barreiro, defende-se que a cultura terá um papel chave no desenvolvimento social, ambiental e económico do Barreiro, e que nela assentará a definição de uma identidade local diferenciadora. Ao mesmo tempo, assume-se a cultura simultaneamente enquanto motor da economia criativa e alicerce da cidadania (CEDRU, 2016).

Para além destes apoios, a ação da autarquia na área da música reflete-se, igualmente, na programação de espaços municipais, como o Auditório Municipal Augusto Cabrita ou a Casa da Cultura, no âmbito da qual e aquando da nossa entrevista estava a ser estudada uma possibilidade de programação mais regular, mas também das festas da cidade ou de concertos de música erudita em igrejas do concelho. É ainda de realçar a realização, em 2019, da primeira edição do festival Jazz no Parque, organizado pela câmara municipal em parceria com a Escola de Jazz do Barreiro.

Em Cascais, a programação cultural municipal é desenvolvida pela autarquia, através do departamento de cultura e da divisão de animação e promoção cultural, em articulação com a Fundação D. Luís I, criada em 1996 especificamente para apoiar e agilizar a estrutura de programação cultural municipal¹⁵². Como anteriormente referimos, nos últimos anos, a intervenção da autarquia na esfera cultural alicerça-se no projeto Bairro dos Museus, enquanto estratégia de comunicação e afirmação da oferta cultural do município. Na área da música, os atores políticos entrevistados (um em representação da fundação e outro em representação da divisão de animação e promoção cultural) destacam desde logo o trabalho de conservação do património musical, consubstanciado no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, que alberga as coleções de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça. A par destas coleções, e como já referimos, os atores políticos afirmam de forma assertiva que a música clássica e o jazz são as áreas de eleição para a sua intervenção na esfera musical, na medida em que são percecionados enquanto elementos distintivos da oferta musical de Cascais. A este nível, destacam, por isso, a relevância da Orquestra Sinfónica de Cascais e da Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, bem como do festival EDP Cool Jazz, coorganizado pela autarquia, entidades que figuram entre os principais interlocutores da autarquia na esfera cultural.

A nossa estratégia municipal relativamente à cultura acabou por sofrer esta alteração, muito vocacionada para uma nova forma de comunicar; uma nova forma de afirmar a estratégia cultural, não só além-fronteiras municipais, mas também a nível internacional, aproveitando esta nova vaga de turismo. A música também entra nesta estratégia. (...) Nós temos duas áreas muito fortes para além destas coleções: a música clássica e o jazz.

Atores políticos Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I

¹⁵² A fundação é uma instituição autónoma, de génese municipal, aberta à comparticipação privada. Portanto, o seu funcionamento é viabilizado pelo setor público, através da autarquia, e pelo setor privado, através de mecenas. Nos primeiros anos a sua intervenção ficou confinada a um único espaço cultural, o Centro Cultural de Cascais. Mais recentemente, com o assumir da presidência do município por Carlos Carreiras, foram atribuídas à Fundação D. Luís I responsabilidades no processo de organização da programação cultural, desenvolvida em articulação com as estruturas municipais. Esta articulação consiste numa gestão integrada, conjugando recursos humanos e financeiros, e dividindo a gestão programática dos equipamentos culturais municipais.

Paralelamente, do ponto de vista da programação de espaços municipais, é salientada uma forte aposta na música portuguesa, nomeadamente através da programação das conversas-concerto no Centro Cultural de Cascais, no âmbito das quais são convidados artistas portugueses para conversar, num ambiente intimista e descontraído, com dois jornalistas, intercalando a conversa com a interpretação de alguns dos seus temas. Adicionalmente, e ainda que não seja considerada uma programação que distinga o concelho de Cascais, é também feita referência à agenda musical das Festas do Mar, orientada para a atração de públicos de massas e públicos internacionais.

Para além da programação, os atores políticos dão conta da existência de uma estrutura municipal de apoio à música, com diferentes dimensões: i) a atribuição de bolsas a estudantes de música (no Conservatório de Música de Cascais, em escolas de música e em bandas filarmónicas do concelho), um investimento na formação artística de jovens que podem depois vir a integrar a Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras; ii) o apoio a músicos que representam o concelho em festivais internacionais; e iii) o apoio ao associativismo cultural, no âmbito do qual são apoiadas associações que desenvolvem atividades na área da música. Os atores políticos destacam ainda a *Cátedra Cascais Interartes – Cascais, crossroad of the arts*, criada pela Fundação D. Luís I em parceria com a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e que visa apoiar estudos sobre escritores naturais ou que viveram em Cascais, estando aqui contemplado o compositor Fernando Lopes-Graça. Finalmente, é ainda feita referência ao projeto de recuperação do Edifício Cruzeiro, no Monte Estoril. Depois de adquirir o antigo centro comercial dos anos 40 do século passado, a câmara lançou em 2019 o projeto de transformação do edifício num Centro de Artes Performativas, que, entre outras funcionalidades, incluirá um auditório municipal para 300 pessoas, as novas instalações da Escola Profissional de Teatro de Cascais e uma biblioteca com conteúdos relacionados com o Teatro e o Cinema. Próximo do Conservatório de Música de Cascais, da Escola de Dança, do Museu da Música Portuguesa e do Casino Estoril, este edifício irá integrar o polo cultural Vila das Artes, abarcando as áreas do teatro, cinema, dança e música.

No caso de Oeiras, o reconhecimento da importância da cultura e da música é desde logo assumido como traduzido na candidatura do município a Capital Europeia da Cultura em 2027. A cultura é, pois, entendida como forma de atrair um grande número de pessoas para o concelho, contribuindo assim para o seu posicionamento no quadro da AML. No que concerne à música, este reconhecimento traduz-se, então, nos apoios regulares e pontuais às atividades dos agentes culturais, cabendo aqui os apoios financeiros, mas também os apoios logísticos, onde entre outros se integra a cedência de espaços para a realização de atividades culturais. Paralelamente, o ator político entrevistado assume que um dos principais objetivos em termos da ação municipal na esfera cultural passa por “dar o salto do apoio para a parceria”, trabalhando em colaboração com os agentes culturais da cidade e não apenas apoiando-os.

Do ponto de vista da programação, para além de eventos que procuram atrair grandes massas, a autarquia promove um conjunto de atividades, mais orientadas para nichos e delineadas em função dos espaços onde ocorrem. No Palácio do Marquês de Pombal o foco é a música erudita, com a realização de concertos todos os meses, tanto para o público infantil, como adulto, bem como de concertos pedagógicos, destinados aos públicos escolares. É também no palácio que se realiza o festival de música erudita Oeiras 1700. Na Fábrica da Pólvora o foco são as músicas do mundo, nomeadamente através da realização do festival Sete Sóis, Sete Luas. No Parque dos Poetas a aposta gira em torno da língua portuguesa, sobretudo através de concertos de cantautores e de artistas que musicaram poetas portuguesas, seguidas de conversas com os mesmos. No âmbito das festas da cidade, a programação contempla um conjunto diversificado de artistas, que atuam em vários palcos nas diferentes freguesias do concelho. Paralelamente, o ator político destaca ainda um projeto que assenta na criação de contactos inesperados com a música e com diferentes artistas, em sítios inusitados e pouco habituais, como são os terminais de autocarro. A ideia aqui subjacente é a de proporcionar o contacto com a música a quem tem menos disponibilidade para a sua fruição. Em suma, e como sintetiza o ator político entrevistado:

Nós estamos a procurar ser suficientemente ecléticos para não deixar nada de fora, não apostar apenas nem num público de massas, nem no nicho, mas a tentar tirar o máximo partido desta diversidade e eu acho que é aí que reside a grande diferença e a nossa maior riqueza.

Ator político Câmara Municipal de Oeiras

Indo ao encontro dos resultados da análise das despesas municipais em música e atendendo aos reduzidos valores apresentados pelo concelho da Maia, o ator político entrevistado assume que apesar da autarquia ter coorganizado durante vários anos o Festival de Música da Maia, o município não é reconhecido pela música. São vários os indicadores que apontam para um parco investimento da autarquia na música. Desde logo, os reduzidos valores orçamentais atribuídos à música. A este indicador, e devido a constrangimentos orçamentais, soma-se o final do Festival de Música da Maia, que tinha como objetivo captar públicos com interesses e gostos diversificados, propondo-lhes ofertas artísticas e musicais que incluíam música clássica, *jazz*, *rock*, *pop*, guitarra portuguesa e fado, entre outros. De igual modo, o ator político faz referência ao final de um projeto que visava potenciar possibilidades de apresentação a bandas e músicos emergentes do concelho, no espaço municipal Centr'Arte, neste caso devido a questões técnicas e em termos de licenciamento. Atualmente, a ação da autarquia no que diz respeito à música passa: i) pelos espetáculos coproduzidos no Grande Auditório, temporalmente espaçados e que procuram abarcar um conjunto diversificado de géneros

musicais; ii) pela organização, em parceria com a Casa da Música, do Maia Sinfónica, que consiste num concerto anual da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música; iii) pela programação das festas do concelho, que aposta em artistas mais conhecidos do panorama musical português; e iv) pela promoção de um projeto de música para bebés, desenvolvido em parceria com uma das escolas do concelho. Assim, os principais interlocutores da autarquia têm sido as escolas de música do concelho, o Conservatório de Música da Maia e a banda filarmónica. Para além da programação, apesar de não conceder apoios financeiros, a autarquia disponibiliza apoios logísticos. Num gesto que parece querer contrariar este cenário de reduzido investimento na música, em 2019, a Câmara Municipal da Maia coorganizou a primeira edição do Maia Blues Fest - Festival Internacional de Blues, um evento gratuito e enquadrado nas comemorações dos “500 Anos do Foral da Maia”.

Situação diferente é protagonizada pela autarquia de Matosinhos que, nos últimos anos e no conjunto dos concelhos da AMP em análise, tem apresentado os valores mais altos em termos de despesas municipais em música. Da consulta do Plano Municipal de Cultura 2020 e da análise do discurso do ator político entrevistado, sobressai o reconhecimento e a utilização da cultura como alavanca do desenvolvimento económico do município e como importante instrumento de projeção da cidade a nível nacional e internacional. A política de gestão cultural de Matosinhos tem vindo a alicerçar-se na aposta em áreas distintas como a música, a arquitetura, o design, a arte urbana ou a literatura. À semelhança de Cascais, na esfera da música as principais áreas de atuação são o *jazz* e a música clássica. Há, por isso, uma clara aposta na formação de públicos no âmbito destes géneros musicais, consubstanciada: i) na realização de vários ciclos de concertos com o Quarteto de Cordas de Matosinhos (criado em 2007 pela câmara municipal); ii) no trabalho desenvolvido com a Orquestra de Jazz de Matosinhos (criada em 1999 com apoio da câmara municipal), nomeadamente e mais recentemente através da dinamização e promoção da sua nova sede, o CARA – Centro de Alto Rendimento Artístico; iii) na organização desde 2018 do festival Matosinhos em Jazz, de acesso gratuito; iv) ou nas atividades desenvolvidas no contexto escolar, que procuram despertar sensibilidades para estes géneros musicais, atuando ao nível da formação de públicos. Não obstante, ao longo do ano a câmara procura oferecer uma programação musical transversal, abrangendo diferentes tipos de públicos e de géneros musicais. Para além da programação, a autarquia concede também apoio financeiro e logístico à atividade regular de coletividades e associações ligadas à área da música. Estes apoios pretendem ser regulares, porém, eventos devidamente justificados podem ser contemplados com apoios pontuais. Para além do Quarteto de Cordas e da Orquestra de Jazz de Matosinhos, os principais interlocutores da autarquia no que à esfera musical diz respeito têm sido os ranchos folclóricos, os grupos corais, o orfeão, bandas de música e associações ligadas ao fado. Com efeito, o ator político afirma que a autarquia se guia por uma “política de portas abertas”, desenvolvendo um trabalho de proximidade junto do forte tecido associativo do concelho.

Finalmente, no caso de Paredes, atendendo ao cenário encontrado pelo atual executivo e descrito pelo ator político entrevistado como sendo de uma quase total inexistência de políticas culturais, a sua intervenção tem assumido duas principais direções. Uma delas tem sido a aposta na formação de públicos, através da programação regular das infraestruturas culturais, com especial enfoque na Casa da Cultura, para dessa forma estimular a participação dos munícipes nos eventos culturais promovidos, mas também através do trabalho desenvolvido com as escolas do concelho. Uma segunda linha de ação tem sido a aproximação da autarquia aos agentes culturais da cidade, nomeadamente e no que à música diz respeito tendo como principais interlocutores o Conservatório de Música de Paredes, as escolas de música, as bandas filarmónicas e as associações culturais que desenvolvem atividades na área da música. A este nível o ator político destaca o apoio da autarquia para a criação do Centro Português de Nyckelharpa¹⁵³, em parceria com o Conservatório de Música de Paredes, ou o apoio à organização do Indie Music Fest, um festival de música independente organizado pela Associação Movimento Indie de Baltar, que foi já considerado o melhor micro festival de Portugal, no âmbito dos Portugal Festival Awards. Na verdade, o ator político destaca sobretudo o papel de mediação desempenhado pela autarquia, através do seu trabalho de articulação de múltiplos agentes culturais da cidade. Paralelamente, e sendo a valorização da história e do património do concelho outra das linhas de ação da autarquia, o ator político refere também a realização de concertos em diferentes locais emblemáticos do património arquitetónico religioso do município de Paredes, de que é exemplo o projeto Young Guitar Masters, que pretende dar a conhecer jovens guitarristas.

A nossa aposta tem sido na criação de público com programações regulares, com programações anuais e também com a valorização das pessoas de cá e das associações de cá. Ou seja, coisas pouco fabricadas, pensadas pelas gentes daqui.

Ator político Câmara Municipal de Paredes

O quadro 8.2 sintetiza aquela que tem sido a atuação dos nove municípios em análise na área da música, no seu todo.

¹⁵³ A Nyckelharpa é um instrumento de corda friccionada, equipado com teclas e cordas de ressonância que lhe conferem uma sonoridade característica. É um instrumento tradicional da Suécia.

Quadro 8.2: Atuação das nove autarquias na esfera da música

Ação da autarquia na área da música	
Almada	<p>Programação dos espaços e eventos municipais</p> <ul style="list-style-type: none">- Auditório Fernando Lopes Graça- Concurso de Música Moderna (tenta recriar o ambiente vivido no Rock Rendez Vous), acompanhado pela área da Juventude, na câmara- Coprodução do MUVI – Festival Internacional de Música no Cinema, no Fórum de Almada- <i>Exposição Na Margem: a história do rock</i>- Ciclo de Música no Convento dos Capuchos- Festival de Bandas Filarmónicas- Festival Os Sons de Almada Velha – Música nas Igrejas <p>Importância das Casas da Juventude na atuação na esfera cultural: Ponto de Encontro (Cacilhas) e Centro Cultural Juvenil de Stº Amaro “Casa Amarela” (Laranjeiro)</p> <p>Autarquia tem uma postura de abertura encontrando-se totalmente disponível para o diálogo com todos aqueles que tenham propostas para apresentar</p> <p>A autarquia pretende definir uma linha estratégica de modo a orientar a oferta cultural para os interesses dos públicos</p> <p>Apoios financeiros e não financeiros: cedência de espaços, apoio à divulgação dos trabalhos dos agentes culturais da cidade; é uma dimensão em revisão de modo a conseguir apoiar mais agentes culturais</p>
Barreiro	<p>Programação cultural feita em parceria com os agentes culturais do município</p> <ul style="list-style-type: none">- Auditório Municipal Augusto Cabrita- Concertos de música erudita em igrejas- Festival Jazz no Parque (1ª edição em 2019)- Festas da Cidade- Casa da Cultura - o município estava a estudar a possibilidade de uma programação mais regular <p>Protocolos estabelecidos com diferentes entidades de modo a apoiar financeiramente as estruturas que de forma regular têm ação na comunidade (ex. Hey, Pachuco!, OUT.RA, Escola de Jazz do Barreiro, Banda Municipal do Barreiro, a Camarata Musical do Barreiro, o Coral Tab) - sem necessidade de realização de candidaturas, mas com monitorização e avaliação</p> <p>Apoios financeiros e não financeiros (logísticos, licenciamento, recursos humanos, cedência de espaços, divulgação), na área da música, dança e teatro, através das candidaturas ao associativismo</p>
Cascais	<p>Programação dos espaços e eventos municipais (Departamento de Cultura e Divisão de Animação e Promoção Cultural em articulação com a Fundação D. Luís I)</p> <ul style="list-style-type: none">- Alicerçada no projeto Bairro dos Museus, enquanto estratégia de comunicação e afirmação da oferta cultural do município- Duas importantes coleções musicais doadas ao município: coleção de peças musicais de Michel Giacometti e acervo do compositor Fernando Lopes-Graça- Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria (onde estão as coleções)- Dois áreas musicais fortes: música clássica (Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras e Orquestra Sinfónica de Cascais) e jazz- Conversas-concerto no Centro Cultural de Cascais- Festas do Mar de Cascais, orientadas para a atração de públicos de massas e públicos internacionais <p>Criação da Cátedra Cascais Interartes - com a Faculdade de Letras de Lisboa – através da qual a autarquia apoia estudos (mestrados, teses de doutoramento, outras investigações) dedicados a escritores, naturais ou que viveram em Cascais, estando aqui contemplado o compositor Fernando Lopes-Graça</p> <p>Referência ao projeto do polo cultural Vila das Artes, que abarcará as do teatro, cinema, dança e música</p> <ul style="list-style-type: none">- projeto de transformação do Edifício Cruzeiro num Centro de Artes Performativas <p>Apoios: i) atribuição de bolsas a estudantes de música (no Conservatório de Música de Cascais, em escolas de música e em bandas filarmónicas do concelho); ii) apoio a músicos que representam o concelho em festivais internacionais; e iii) apoio ao associativismo cultural, no âmbito do qual são apoiadas associações que desenvolvem atividades na área da música</p>

Quadro 8.2: Atuação das nove autarquias na esfera da música (cont.)

Ação da autarquia na área da música	
Lisboa	<p>Programação dos espaços e eventos municipais (EGEAC) Abertura da autarquia para apoiar projetos culturais e novos artistas, criando condições de trabalho e de apresentação</p> <p>Polo Cultural das Gaivotas (disponibilização de salas de ensaio e de espaços de escritório, durante 3 anos e através de concurso – ex.: Filho Único)</p> <p>Loja Lisboa Cultura Criação de residências artísticas para artistas nacionais e internacionais e direcionadas para diversas áreas artísticas, entre as quais a música</p> <p>Apoios financeiros: apoios anuais à atividade regular ou para uma atividade em específico; na área da música, estes têm sido sobretudo solicitados por entidades e estruturas com atividade na área da música clássica, embora na esfera independente possamos realçar os apoios concedidos à ZDB ou à Rádio Quântica; apoio à edição (no âmbito do qual até ao momento da entrevista só tiveram pedidos da área dos livros)</p> <p>Apoios não financeiros: cedência de equipamentos, espaços físicos e outros meios técnicos, logísticos ou de divulgação; são sobretudo estes que os artistas independentes mais solicitam</p>
Oeiras	<p>Programação dos espaços e eventos municipais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Palácio do Marquês de Pombal – criação de atividades regulares; Festival Oeiras 1700 (música erudita); concertos pedagógicos (para as escolas – Oeiras Educa – formação de canto coral e de instrumento); concertos comentados (para toda a família) - Fábrica de Pólvora - espaço de encontro de culturas a nível nacional – Festival Sete Sóis, Sete Luas (músicas do mundo); Museu da Pólvora Negra - Parque dos Poetas – foco na língua portuguesa e na sua celebração – concertos de cantautores, seguidos de conversas - Festas da Cidade – conjunto diversificado de artistas, em palcos nas diferentes freguesias do concelho - Atuações de diferentes artistas em sítios inusitados (ex. terminais de autocarros) - Grandes eventos orientados para a atração de públicos de massas <p>Apoios financeiros e não financeiros: apoio aos agentes culturais do município (apoio à atividade regular e apoio a atividades pontuais – concerto, peça de teatro, conferências. A autarquia assume querer passar da lógica do apoio para a lógica da parceria</p>
Maia	<p>Programação dos espaços e eventos municipais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Espetáculos coproduzidos no Grande Auditório do Fórum da Maia, temporalmente espaçados e que procuram abarcar um conjunto diversificado de géneros musicais - Concerto anual Maia Sinfónica, em parceria com a Casa da Música (música clássica) - Festas do concelho, com “grandes nomes da música”, artistas mais conhecidos - Projeto educativo <i>Música para Bebés e Papás</i> - Maia Blues Fest - Festival Internacional de Blues (1ª edição em 2019) <p>Apoios não financeiros: apoios logísticos, sob apresentação de propostas (não são muito procurados)</p>
Matosinhos	<p>Programação dos espaços e eventos municipais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Muito ativa no verão e aproveitando os espaços ao ar livre, quer com atividades regulares, quer com iniciativas pontuais - grande parte das atividades são gratuitas - Programação musical com vários concertos ao longo do ano, que procuram ser transversais e abranger diferentes tipos de públicos e géneros musicais e, ao mesmo tempo, trabalhar a formação de públicos, nomeadamente na área da música clássica e do jazz (ex.: Festival Matosinhos em Jazz, realização de vários ciclos de concertos, trabalhando com o Quarteto de Cordas de Matosinhos e com a Orquestra de Jazz de Matosinhos, ambos criados com o apoio da autarquia) <p>Forte aposta na formação de públicos na área da música, sobretudo na área da música clássica e do jazz, nomeadamente através de várias atividades em contexto escolar</p> <p>Trabalho de proximidade junto do tecido associativo do concelho</p> <p>Apoios financeiros e não financeiros: apoio à atividade regular de coletividades ligadas à área da música; apoios concedidos pretendem ser de continuidade, mas há também lugar para apoios pontuais.</p>

Quadro 8.2: Atuação das nove autarquias na esfera da música (cont.)

Ação da autarquia na área da música	
Paredes	<p>Clara demarcação daquela que foi a intervenção municipal anterior</p> <p>Programação regular das infraestruturas culturais, com especial enfoque na Casa da Cultura</p> <p>Forte aposta na formação de públicos, através da oferta de programação regular e do trabalho desenvolvido junto das escolas do concelho</p> <p>Trabalho de aproximação da autarquia aos agentes culturais da cidade (ex.: Conservatório de Música de Paredes, escolas de música, bandas filarmónicas e associações culturais que desenvolvem atividades na área da música, como a Associação Movimento Indie de Baltar, que organiza o festival de música independente Indie Music Fest)</p> <p>Lógica de valorização da história e do património</p> <p>Concertos no património, como forma de valorização do património, como é o caso do projeto Young Guitar Masters</p> <p>Autarquia assume essencialmente um papel mediador, articulando várias entidades</p>
Porto	<p>Notória demarcação da intervenção do anterior executivo, sob direção de Rui Rio</p> <p>Ativação de espaços municipais, com programação na área da música: Teatro Municipal Rivoli (ciclo de programação <i>Understage</i>), futuramente Aniki Bóbo (área da música trabalhada em articulação com agentes culturais da cidade), Galeria Municipal (ex. exposição <i>Musonautas, Visões & Avarias</i>) -</p> <p>Abertura da fonoteca municipal, na Plataforma Campanhã, em parceria com o projeto Arda</p> <p>Cofinanciamento de eventos como o festival Primavera Sound</p> <p>Política cultural com base em programas estratégicos, como o <i>Cultura em Expansão</i>, programa cultural em espaços periféricos da cidade e em bairros sociais, onde a música tem um lugar importante</p> <p>Autarquia assume essencialmente um papel mediador, articulador e potenciador de oportunidades, mais do que programador</p> <p>Apoios financeiros: vários programas concursais na área da criação contemporânea, incluindo a música – <i>Criatório</i> (apoio à criação artística), <i>Shuttle</i> (apoio à internacionalização), <i>Inresidence</i> (financiamento de projetos de residência artística)</p> <p>Apoios não financeiros: cedência de equipamentos, espaços físicos e outros meios técnicos, logísticos ou de divulgação</p>

Fonte: Elaboração própria, com base nas entrevistas.

Quando perspetivamos comparativamente o lugar que a música ocupa nas políticas culturais dos nove concelhos em análise sobressaem pontos de convergência, mas também de divergência. De entre os primeiros, podemos desde logo destacar o facto de a cultura ser discursivamente assumida como um dos vetores transversais dos projetos locais de desenvolvimento e de afirmação territorial municipal, tal como defendido por Maria de Lourdes Lima dos Santos (2010). Ao mesmo tempo, a associação estreita entre manifestações culturais locais e as suas potencialidades turísticas e de projeção dos territórios é também um dos polos de atenção política, pese embora as diferenças entre os concelhos no que à sua capacidade de atração de públicos turísticos diz respeito. Uma outra convergência prende-se com a assunção de dois princípios globais como estruturantes da política cultural municipal (Pinto, 1994; Silva, 1997). Um dos princípios é o da criação e manutenção de infraestruturas culturais, permitindo desenvolver atividades de criação e produção artística e processos de revitalização, valorização e animação do património cultural local. A este nível, os municípios em análise pautam a sua intervenção na esfera cultural pela manutenção e programação de espaços culturais municipais e, em alguns casos, pela criação de novos equipamentos. Um segundo princípio prende-se com a satisfação das necessidades e interesses culturais dos diversos públicos, procurando criar uma oferta cultural local, frequentemente gratuita, e apostando na formação de

públicos. Aqui se insere o trabalho das autarquias na programação de espaços municipais e de eventos no espaço público, no qual se evidencia um outro fator de convergência: a procura do equilíbrio entre modalidades culturais distintas que se enquadrem em traços da cultura popular, cultura erudita (ou grande cultura) e cultura de massas (Santos, 1988), com diferentes conteúdos culturais pensados em função dos públicos-alvo. A este nível, é pertinente enfatizar uma forte aposta na música clássica e no *jazz*, eleitas por vários dos municípios em análise como áreas prioritárias em termos de programação e de formação de públicos, porque percecionadas como elementos diferenciadores da sua oferta cultural. Um último ponto de convergência a assinalar assenta na preocupação com a revitalização do tecido social e do associativismo cultural e com o assumir da necessidade (e do esforço já realizado nesse sentido) de trabalhar em conjunto com os agentes culturais locais na dinamização cultural e artística da cidade, ainda que, e salvo as exceções assinaladas já finalizadas ou em curso, nem sempre tal se traduza na existência de uma política cultural explicitamente definida pela autarquia, que vá para além do reconhecimento discursivo da importância da cultura, e em específico da música.

No que concerne às divergências, continua a ser incontornável falarmos da centralidade de Lisboa e do Porto ao nível dos equipamentos culturais, da diversidade e amplitude da oferta cultural municipal, das possibilidades de formação cultural e artística dos atores sociais residentes e da capacidade de atração de públicos. A comparação com Lisboa ou com o Porto dos demais concelhos que integram as duas áreas metropolitanas é uma constante nos discursos dos atores políticos entrevistados, seja reconhecendo-se uma competição pela atração de públicos, seja afirmando-se uma lógica de complementaridade em termos da oferta cultural proporcionada. Ao mesmo tempo, nestes municípios, para além da oferta cultural pensada para fruição das comunidades locais, um dos atuais desafios das autarquias passa pela capacidade de atração de públicos dos concelhos vizinhos e, no âmbito da imbricação cultura, território e turismo, de públicos internacionais. A exceção é Paredes, onde o principal objetivo a este nível é evitar a fuga de públicos para concelhos próximos. No plano das divergências podemos também considerar os casos do Porto e de Paredes nos quais o projeto político para a cultura é acentuadamente contextualizado no antes e no depois da chegada do atual executivo ao município. Uma última divergência a assinalar prende-se com as diferentes formas de interpretação da atuação das autarquias e das suas formas de concretização da importância discursiva atribuída à cultura e à música por parte dos agentes culturais. Ainda que a intervenção das autarquias em análise se pautem, de modo geral, pela programação de espaços municipais e eventos culturais, com maior ou menor articulação com os agentes culturais locais, e pelos diferentes tipos de apoio à criação e produção cultural, percebem-se diferenças no modo como esta atuação é comunicada e demonstrada publicamente e como é percecionada quer pelos agentes culturais, quer pelos públicos.

No seu conjunto, convergências e divergências parecem corroborar o padrão hegemónico das políticas culturais locais, identificado por Silva, Babo e Guerra (Silva, 2007; Silva, Babo, & Guerra, 2013).

Especificamente no que à música diz respeito, a intervenção cultural dos municípios em análise assenta essencialmente no desenvolvimento da oferta local e na formação de públicos. Do ponto de vista das práticas de criação artística, a sua atuação traduz-se sobretudo nos apoios financeiros e logísticos concedidos, mas a instabilidade das despesas municipais em música parece, de modo geral, apontar mais para o predomínio de ações pontuais e menos para a existência de políticas culturais bem definidas, duradouras e consistentes. Ao mesmo tempo, pese embora o esforço de aproximação aos agentes culturais, assumido pelos atores políticos, de entre os municípios em análise são poucos os casos em que os primeiros se sentem verdadeiramente envolvidos na definição e implementação de um projeto cultural para a cidade. Na verdade, esta perceção será mais compreensível ao verificarmos que, à exceção do Barreiro, Lisboa, Porto e talvez de forma mais pontual Paredes, nos restantes municípios a atuação autárquica na área da música, de um modo geral, não abarca de forma explícita os atores das cenas de música independente locais. Por esta razão, e atendendo à extensa e rica informação recolhida junto de diversos membros do subcampo da música independente e de atores políticos da esfera cultural local, gostaríamos de identificar algumas áreas-chave que o percurso de investigação e de reflexão que até aqui fizemos nos sugere serem relevantes para a articulação entre a construção de carreiras na música independente, os territórios nos quais estas se consubstanciam e a definição e implementação de políticas culturais locais. Fazemo-lo, desde logo, sem esquecer a importância destes níveis de ação serem conjugados com o nível da administração central (e aqui, com outros ministérios que não apenas o da cultura) e com as lógicas e mecanismos de governança que vão para além das políticas e das intervenções públicas, mas que são essenciais ao funcionamento das cenas em que se alicerçam as trajetórias na música dos protagonistas da nossa investigação.

8.6. Linhas estratégicas de atuação orientadas para as cenas musicais locais

Antes de mais, importa ressaltar que reconhecemos ser complexo o desafio de conciliar o desenho e concretização de políticas que, promovendo o papel da música nas cidades, apoiem as cenas musicais locais e os seus diversos intervenientes com a procura da manutenção de determinados níveis de independência por parte dos mesmos. Reconhecemos, igualmente, as dificuldades inerentes à procura de equilíbrio entre lógicas de atuação DIY e os modos de funcionamento institucionais inerentes às formas de trabalho dos atores políticos. Reconhecemos os riscos colocados pela interseção do campo cultural com o campo político (e também com o campo económico), nomeadamente ao nível da instrumentalização da cultura para o alcançar de objetivos políticos e económicos. Reconhecemos ainda não ser consensual a função que as autarquias devem desempenhar na esfera cultural: devem programar conteúdos culturais e gerir projetos, ou devem atuar como mediadores, facilitadores e articuladores dos diferentes agentes locais, fomentando projetos e criando condições para a criação, produção e fruição cultural?

Sem perder de vista estes desafios, parece-nos pertinente começar por identificar alguns princípios nos quais consideramos que a formulação e implementação de políticas públicas deve assentar. Desde logo, acreditamos ser crucial a conceção de políticas culturais no quadro de uma reflexão e de uma ação transversais e transsetoriais, que não se limitem à esfera cultural, mas a cruzem e articulem com outras, como o ordenamento e o desenvolvimento territorial, os direitos sociais, a educação ou a economia, a fim de se promover uma ação estratégica e concertada. Paralelamente, entendemos ser benéfico que este exercício de transversalidade se aplique também às escalas de atuação, articulando a intervenção pública a nível local com atuações a nível regional, nacional (por isso em necessária articulação com a administração central) e até mesmo transnacional. No mesmo sentido, consideramos ser essencial para a definição e implementação de políticas públicas a articulação entre atores públicos, privados e do terceiro setor de forma a assegurar uma visão multifacetada de cada território e suas especificidades que sirva de base ao desenho de políticas adequadas à realidade do território para o qual se direcionam, evitando a utilização de modelos importados que podem não responder positivamente às necessidades das populações. Pelas mesmas razões, parece-nos crucial a articulação de diferentes atores – políticos, técnicos, artistas e agentes culturais – e as suas diversas formas de atuação.

Mantendo esta lógica de transversalidade e multidimensionalidade, parece-nos igualmente fundamental uma visão abrangente, mas não hierarquizada da cultura, que abarque a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas. Ao mesmo tempo, julgamos ser essencial que as políticas culturais locais sejam delineadas tendo por base o objetivo de descentralizar a oferta e as condições de criação e produção cultural no seio do município para o qual são desenhadas. Por último, acreditamos ser profícuo que a definição de objetivos estratégicos que norteiem a intervenção das autarquias na esfera cultural seja acompanhada de exercícios de avaliação e monitorização da sua implementação, que para além de um exercício de autoavaliação dos atores políticos possa também implicar a auscultação dos artistas e agentes culturais e de todos os cidadãos sobre os programas culturais propostos. No âmbito deste exercício, será igualmente importante que a aferição dos impactos das políticas culturais não se resuma à análise da vertente económico-financeira, incluindo, entre outros, aspetos relacionados com o desenvolvimento humano e comunitário, a melhoria da qualidade de vida e do bem-estar das populações, com a inclusão social, bem como o papel transformador da cultura, tanto a nível individual, como coletivo.

Tendo presentes estes princípios e apoiando-nos nas perspetivas dos intervenientes no mundo da música e dos atores políticos que entrevistámos, bem como na nossa reflexão sobre as mesmas, identificamos, então, um conjunto de linhas estratégicas de atuação que acreditamos poderem funcionar como elementos orientadores da formulação de políticas culturais locais, com especial enfoque na música independente e nas cenas locais. Não se trata de estratégias para a intervenção

cultural dos municípios. Tal implicaria um outro trabalho e foco analítico que não se constituíram enquanto objeto e objetivos desta investigação. Trata-se antes de, partindo da vasta informação recolhida e dos múltiplos atores ouvidos, identificar um conjunto de áreas-chave onde as autarquias poderão intervir, ou dar continuidade à sua intervenção, no sentido de promover uma maior articulação entre a esfera política, as cenas locais de música independente e as carreiras daqueles que as compõem. Falamos, pois, de áreas e linhas de atuação gerais, uma vez que, como dissemos, acreditamos que a sua definição em termos específicos pressupõe uma abordagem adaptada às características e dinâmicas de cada território e dos diferentes atores envolvidos. Ao mesmo tempo, falamos aqui de áreas que estão ao alcance de uma intervenção pública à escala local sem, contudo, ignorar que algumas áreas centrais de atuação são da competência da administração central. Basta pensarmos num aspeto central quando falamos em carreiras na música, ou em qualquer esfera artística e cultural, que se prende com o seu enquadramento legal e fiscal, de modo a assegurar a proteção laboral e social de todos os trabalhadores e permitindo-lhes a construção de uma carreira contributiva regular e permanente.

Do ponto de vista da criação, a nosso ver, surge como importante área de atuação o fomento da produção local e da sua diversidade, que pode assumir diferentes contornos: i) a disponibilização de espaços municipais que possam funcionar como salas de ensaio ou local de trabalho dos diferentes atores do subcampo da música independente; ii) o apoio à edição fonográfica; ou iii) a promoção de residências artísticas para artistas locais.

Ao nível da apresentação, identificamos como áreas-chave: i) o potenciar da existência de espaços com programação de música regular que abarque géneros musicais e artistas “marginais”, menos conhecidos, que se situam no circuito independente e alternativo; ii) o estudo de formas através das quais a programação pública e a programação privada se podem complementar; iii) o trabalho articulado e em colaboração com agentes culturais da cidade na programação dos espaços municipais, sem deixar de equacionar e minorar os riscos de uma excessiva institucionalização da oferta cultural; iv) o repensar/flexibilizar do sistema de licenciamento de espetáculos de música ao vivo; v) o apoio à realização de digressões nacionais e, eventualmente, internacionais.

A um nível mais geral, podemos ainda considerar o aprofundar do conhecimento sobre os agentes, as infraestruturas e as atividades culturais da cidade e a melhoria da comunicação com os agentes culturais da esfera independente que, entre outros aspetos pode passar: i) pela criação de canais de comunicação que facilitem o diálogo entre os agentes culturais e os atores políticos; ii) pela simplificação da linguagem e, eventualmente, dos processos de candidatura a apoios municipais. Ao mesmo tempo, poderá ser interessante estudar possibilidades de partilha intermunicipal de recursos em termos da criação, produção e fruição cultural.

Num exercício em que procurámos objetivar um pouco mais estas áreas-chave de atuação, ainda que se sem perder o seu carácter mais geral, avançamos no Apêndice A com um conjunto de propostas de linhas de ação para a definição de políticas públicas com um enfoque na música independente e nas cenas locais.

Made in Manchester! A territorialização das carreiras musicais na atual cena independente

Encerramos este capítulo com a análise das dinâmicas de territorialização das carreiras musicais dos nossos interlocutores na cidade de Manchester, atendendo à relevância do contexto territorial e social na construção e desenvolvimento das trajetórias musicais destes atores e considerando também a atual articulação entre a esfera musical e as políticas culturais definidas e implementadas à escala local.

Relativamente ao primeiro ponto e à semelhança do caso português, os discursos dos nossos entrevistados na cidade inglesa refletem os efeitos da densidade relacional, da dimensão e da diversidade que caracterizam as cidades nas suas trajetórias na música. A cidade é vista como fonte de mais oportunidades de trabalho, de aprendizagem, de criação e de performance. Na cidade vivem e circulam mais pessoas, logo os músicos podem ter um público potencialmente maior. E havendo também uma maior diversidade de pessoas, tal pressupõe a existência de nichos para diferentes tipos de música e projetos musicais, o que se revela essencial sobretudo para artistas que exploram sonoridades menos comerciais, como é o caso dos nossos entrevistados. Reconhecem também que na cidade há mais espaços de atuação ao vivo e, ao mesmo tempo, mais transportes e melhores condições de acesso aos mesmos, ou seja, na cidade está facilitada a circulação de pessoas e a criação de circuitos de interação e de localização onde é negociada uma multiplicidade de estilos e modos de vida e de práticas e subjetividades musicais. Viver na cidade é, por isso, uma opção racional para aqueles que perseguem uma carreira na música. Todavia, e como Markusen e Schrock (2006) sublinham, as oportunidades criadas pela Internet e outras tecnologias de informação contribuem para o alargamento das possibilidades de intervenção na cena musical a partir de locais mais distantes dos grandes centros urbanos. Essa foi aliás a opção do nosso entrevistado mais velho, que vive hoje fora da cidade, ainda que próximo de Manchester, mantendo a sua atividade na música, sobretudo enquanto responsável por uma editora *online* e, de modo mais intermitente, enquanto vocalista de uma banda. No caso dos entrevistados mais jovens, ainda que os seus discursos não evidenciem uma ligação afetiva a Manchester tão intensa como aquela que uma parte dos entrevistados portugueses desenvolvem, a opção de ir viver para outra cidade não surge como hipótese, mesmo quando afirmam o maior dinamismo das cenas musicais de outras cidades britânicas.

Made in Manchester! A territorialização das carreiras musicais na atual cena independente (cont.)

No que concerne ao papel da música na construção de imagens e narrativas da cidade, os entrevistados são consensuais no reconhecimento da importância da música na definição da identidade de Manchester, algo que aliás salientam ser partilhado com Liverpool. No seu entender, nos anos 1970, culturalmente, Manchester era uma cidade “vazia”. Neste cenário, e como demonstra Crossley (2015), o concerto dos Sex Pistols na cidade do Norte de Inglaterra teve um enorme impacto na dinamização cultural da cidade, na medida em que reuniu várias pessoas do meio criativo que, mais tarde, começariam uma cena musical. Nas palavras de um dos entrevistados, “em Manchester a música criou a cidade moderna! A música tornou a cidade especial.”. Para além de um papel na construção de narrativas de cidade, capazes de as projetar e afirmar no quadro da competição interurbana, os entrevistados realçam outros importantes contributos da música para a cidade, que vão ao encontro dos que foram identificados pelos entrevistados portugueses: a criação de comunidades e de sentimentos de pertença, o estímulo à reflexão, à ação e à mudança, sem esquecer também a sua importância em termos económicos, pelos empregos e dinâmicas associados às múltiplas profissões e atividades que compõem o mundo da música ou que com ele se relacionam.

Porém, os nossos interlocutores da cena de Manchester consideram que existe hoje um distanciamento entre o campo musical e o campo político. E são unânimes na explicação deste distanciamento: os atores políticos estão “presos no passado”, ou seja, têm uma visão nostálgica da cena musical de Manchester, ancorada na sua história e património musical e naqueles que foram atores-chave entre a década de 1980 e os anos 90 do século passado. Nas palavras de um dos entrevistados “há um conservadorismo nostálgico”, não apenas evidente na esfera política, mas antes transversalmente presente na sociedade e com reflexos no âmbito do consumo e fruição culturais. À semelhança de outras cidades inglesas, o atual panorama musical de Manchester é marcado pelos grandes eventos, associados a imagens e narrativas nostálgicas. Se as pessoas tendem a comprar sem hesitar bilhetes a 50£ para ver um concerto de uma banda das décadas anteriores, nem sempre estão dispostas a pagar 5£ para ver uma banda da cena atual. Como resume um dos entrevistados, “as pessoas compram bilhetes para um passado mítico”, não dando oportunidade às novas bandas, pelo que a nostalgia surge aqui como um claro entrave para a fruição musical de artistas atuais e para o desenvolvimento mais profissionalizado das cenas musicais contemporâneas. Outro indicador da prevalência deste “passado mítico”, que se torna continuamente presente, são as várias *tours* musicais que podem ser feitas pela cidade, visitando lugares marcantes no percurso de bandas como The Smiths, Joy Division/New Order, Oasis ou The Stone Roses (ver por exemplo: <https://manchestermusictours.com/>). Este é, aliás, um exemplo claro da patrimonialização e musealização de cenas musicais que, numa intrínseca relação com o turismo musical, ilustram como a cultura é hoje entendida enquanto bem económico e mobilizada no âmbito de estratégias de regeneração urbana e desenvolvimento económico.

***Made in Manchester!* A territorialização das carreiras musicais na atual cena independente (cont.)**

Na opinião dos nossos entrevistados, tal conduz à existência de uma lacuna em termos da oferta de espaços de apresentação para as bandas e artistas da cena independente e DIY contemporânea. Por um lado, esta resulta da menor predisposição dos espaços de atuação ao vivo para acolher músicos da cena atual, advinda da forte presença da imagem e representação da cena musical do passado. Por outro, é resultado do processo de gentrificação vivenciado sobretudo pela zona central da cidade e da consequente subida dos preços das rendas, que leva ao fechamento de alguns destes espaços. Por estas razões e também pelo facto de Manchester ser hoje conotada à música eletrónica e comercial e não tanto à música independente, *indie* e alternativa, os entrevistados advogam a estagnação da mesma. Mesmo a mudança da BBC de Londres para Manchester, anunciada em 2006 e concretizada entre 2011 e 2012, que tinha como um dos objetivos promover o apoio à produção independente da região, não teve qualquer impacto na cena local, na medida em que os profissionais da BBC desconhecem ou dão pouca atenção à cena independente e DIY.

Voltando à esfera da ação política, os entrevistados são unânimes ao afirmar que a cidade não tem uma agenda para a cultura e que a ação municipal segue uma lógica orientada para o lucro. Na sua opinião, os atores políticos não conhecem e, por isso, não compreendem a cena musical atual. Por isso, o acesso a financiamento público para a música é extremamente difícil. Na verdade, de acordo com os entrevistados, a intervenção dos atores políticos municipais pauta-se por uma lógica economicista que procura tirar proveitos do património musical da cidade, da identidade e das narrativas então criadas, sem considerar os recursos e os agentes culturais do momento presente.

8.7. Sinopse

Neste capítulo em que discutimos aquele que tem sido o lugar da cultura, e especificamente da música e da sua esfera independente, no quadro das políticas culturais locais, tanto a nível internacional, como nacional, destacamos as seguintes ideias:

- A década de 1970 viu surgir um novo vocabulário no âmbito das políticas culturais, nomeadamente com a proliferação dos conceitos de *democratização cultural* e *democracia cultural*. Durante este período, as políticas culturais representaram uma parte com importância crescente na política de bem-estar dos governos, sendo reconhecidos, e assumidos como prioritários, os benefícios e a relevância da cultura para a sociedade, e nomeadamente o seu papel no reforço da construção comunitária.
- Já as décadas de 1980 e 1990 foram marcadas pela estagnação económica e pela emergência de uma agenda política e económica neoliberal, o que levou muitos governos a repensar a sua atuação em vários domínios, incluindo-se aqui a cultura. Este foi um período em que se assistiu

a um processo de progressiva convergência entre os discursos culturais e económicos nas abordagens da política cultural urbana, traduzido na utilização da cultura como instrumento de desenvolvimento económico.

- Para além da utilização das artes e da cultura nos processos de regeneração urbana e nas estratégias de desenvolvimento e competitividade dos territórios, nos últimos anos, as políticas culturais têm-se expandido para outras áreas, como a utilização das atividades culturais para melhorar a inclusão social, proporcionar bem-estar social e promover a coesão social.
- Em Portugal, a análise da evolução das políticas culturais locais pressupõe a consideração de dois marcos temporais incontornáveis: o 25 de Abril de 1974 e a integração de Portugal na então Comunidade Económica Europeia, em 1986. O primeiro proporcionou o alargamento do campo cultural e do espectro das práticas culturais, numa lógica de intensificação da diversidade e da pluralidade. O segundo traduziu-se em novas oportunidades de financiamento, de conceção e desenvolvimento de projetos que permitiram que as autarquias alargassem a sua intervenção para lá da provisão de infraestruturas físicas, conquistando um lugar de relevo na intervenção pública na esfera cultural.
- Desde a década de 1990 os municípios tornaram-se a principal fonte de financiamento público das atividades e serviços culturais, ultrapassando os organismos sob tutela do governo central, mesmo aquando dos primeiros sinais de crise nos primeiros anos do século XXI e apesar da queda abrupta do financiamento cultural autárquico após a crise económica de 2008.
- A intervenção das autarquias tem privilegiado as políticas de “primeira geração”, focadas na oferta de equipamentos e obras culturais, e as políticas de “segunda geração”, assentes na formação de públicos, e não tanto as políticas de “terceira geração”, que intervêm no âmbito das práticas de criação artística e que se pautam por uma conceção mais abrangente da ideia de democratização do acesso, equacionando-o não apenas na esfera do consumo cultural, mas incluindo também a vertente da criação cultural e, portanto, a promoção de condições para a mesma.
- Nos últimos anos, a inserção da cultura na agenda política tem assumido contornos mais holísticos e transversais, surgindo em intrínseca relação com os desafios e os objetivos do desenvolvimento territorial. O mesmo é dizer que as políticas culturais têm vindo a ser equacionadas enquanto políticas para o desenvolvimento (territorial), procurando-se a sua articulação com outras políticas públicas locais, relacionadas não apenas com o crescimento económico, a criação de emprego ou a regeneração urbana, mas também com a inclusão e a

coesão social, a participação cívica e a cidadania, a expressão cultural e identitária ou a qualidade ambiental.

- O papel e os contributos da música para as cidades e, conseqüentemente, a sua integração na agenda política têm vindo a ganhar especial importância e reconhecimento desde a década de 1990 e sobretudo com a entrada no novo milénio
- De um modo geral, a integração da música na agenda política tem acontecido através:
 - i) da sua associação a estratégias e iniciativas de regeneração urbana e desenvolvimento económico local. Manchester é um caso paradigmático a este nível, tendo a nossa incursão no terreno na cidade inglesa demonstrado os riscos advindos de uma patrimonialização de cenas musicais passadas, que olvida as suas configurações e protagonistas atuais;
 - ii) da sua utilização para a construção e projeção de uma identidade nacional e para a representação cultural, nomeadamente traduzindo-se nos apoios públicos (municipais e nacionais) à exportação e internacionalização;
 - iii) através da regulação da música ao vivo, uma temática cada vez mais central, devido à importância crescente da experiência musical ao vivo, mas também devido ao reconhecimento da relevância da música para a economia da vida noturna das cidades e para a promoção de cidades culturalmente vibrantes.
- Considerando as despesas municipais em atividades culturais e criativas nas duas áreas metropolitanas, verificamos uma tendência para o aumento do esforço orçamental sustentado nos últimos anos. Não obstante, e salvo raras exceções, os valores dos anos mais recentes ficam abaixo dos registados antes da crise financeira de 2008, denotando o impacto da mesma no controle da despesa pública, tanto na administração central como na administração local.
- No que diz respeito às despesas municipais em música nas duas áreas metropolitanas, a sua evolução é marcada por uma maior instabilidade e por uma queda abrupta desde 2008 e até sensivelmente 2013. No caso da AML, verifica-se uma subida acentuada em 2017 para o conjunto da área metropolitana e para os municípios de Lisboa e Almada. Na AMP, verifica-se também uma subida desde 2016 para o conjunto da área metropolitana e sobretudo para os municípios de Matosinhos e da Maia.
- Nas duas áreas metropolitanas, a avaliação da oferta cultural feita pelos diferentes intervenientes no mundo da música é expressamente positiva. No caso da música destaca-se a maior quantidade de concertos e de festivais, fruto do crescimento simultâneo do número de bandas e artistas, editoras, promotoras, agentes culturais e salas de concertos e também da existência de um público mais interessado e informado. Lisboa e Porto, e sobretudo a

primeira, são vistas como possuindo uma dinâmica cultural equivalente a outras cidades europeias, integrando o roteiro cultural internacional.

- Porém, os protagonistas da nossa investigação assinalam um conjunto de aspetos negativos: o “excesso de oferta”, sobretudo no caso de Lisboa, que gera a dispersão dos públicos; a falta de programação regular de concertos fora de Lisboa e do Porto; a concentração da oferta no centro das cidades e a exclusão da produção cultural feita nas e para as periferias; o fecho de salas de concertos, fruto dos efeitos do turismo e da gentrificação das cidades e da legislação em torno das questões de licenciamento e ruído/insonorização dos espaços.
- A avaliação da oferta cultural feita pelos atores políticos é também, de modo geral, positiva, alicerçando-se no incremento da mesma nos últimos anos, tanto pela ação municipal, como pela intervenção dos agentes culturais. Demonstrando como a cultura pode ser utilizada como um elemento diferenciador das ideologias, estratégias e ações partidárias, sobretudo no caso de Paredes e do Porto, a avaliação positiva é feita através de uma forte demarcação daquela que foi a intervenção municipal anterior.
- Todavia, não deixam de se evidenciar algumas lacunas que se prendem, essencialmente, com a comparação (e por vezes competição) com a oferta cultural de concelhos vizinhos e com a fuga de públicos (e também de agentes culturais) para os mesmos, sobretudo para Lisboa e Porto.
- Relativamente ao papel atualmente desempenhado pela música nas cidades e nas formas como as vivenciamos, representamos e projetamos, os diferentes intervenientes no mundo da música evidenciam:
 - i) o seu papel enquanto importante ferramenta de *marketing* urbano e elemento central na construção de narrativas e de imagens das cidades;
 - ii) o seu contributo para o encontro e para as partilhas entre pessoas, bem como o facto de estimular a reflexão crítica e a ação;
 - iii) o seu papel na transformação do espaço urbano, quer em termos da sua configuração física e espacial, quer em termos da sua apropriação;
 - iv) o valor económico gerado pela música, que pode ser percecionada como um polo aglutinador de diferentes manifestações artísticas ou como um motor da comunidade criativa de uma cidade, alimentando a economia urbana, na medida em que funciona como um fator de atração e de dinamização de vários setores de atividade, entre os quais o turismo.
- Não obstante diferenças advindas das especificidades territoriais e socioeconómicas, parece haver em comum nos discursos dos atores políticos uma ênfase na articulação entre a música,

e a cultura em geral, e o desenvolvimento sustentável das cidades, tendendo a valorizar-se e a assumir-se a sua importância sobretudo em termos do *marketing* urbano, pelo seu impacto económico e pela sua articulação com o turismo, mas sem ignorar a sua relevância para a autoestima e para a criação de sentimento de pertença e de orgulho.

- Para a maioria dos protagonistas da nossa investigação, e sobretudo entre aqueles que operam a partir da AMP, a importância que se atribui à cultura e à música (independente) tem uma tradução efetiva em termos da atuação das autarquias. A cidade do Porto é apresentada como um bom exemplo a este nível, salientando-se a abertura ao diálogo e à colaboração com os agentes culturais da cidade, por parte do atual executivo.
- Neste contexto, enfatiza-se que as parcerias entre os promotores e músicos independentes e a esfera política se tornaram mais comuns. Para os agentes culturais, esta relação pode significar melhores condições de trabalho e a possibilidade de chegar a públicos mais abrangentes; para os autarcas esta relação pode significar um movimento de aproximação a uma franja eleitoral, ao mesmo tempo, que permite construir imagens e narrativas de cidade mais atrativas, contribuindo para a projeção das cidades, no quadro de uma estratégia de *branding* territorial, mas também para o desenvolvimento económico e para a coesão social.
- Todavia, este grupo de entrevistados identifica um conjunto de lacunas na concretização da importância que se atribui à música em políticas culturais efetivas: a falta de apoio e de abertura por parte das estruturas municipais a propostas mais experimentais e “marginais” e/ou de artistas menos conhecidos; a gratuidade dos eventos culturais promovidos por entidades públicas; as falhas na articulação entre a esfera de decisão e ação política e os agentes culturais, que desemboca numa ausência de compreensão e conhecimento sobre como delinear e efetivar políticas culturais; escolhas programáticas assentes em relações familiares e relações informais de amizade; e o assumir do papel de programadores culturais por parte de vereadores da cultura.
- Já na opinião de 41% dos entrevistados não existe um verdadeiro reconhecimento da importância da música (independente), que vá para além de discursos mais generalistas e algo abstratos sobre a importância da cultura e da música e que se traduza efetivamente em políticas públicas.
- São vários os argumentos que convocam para justificar esta leitura: a não priorização da esfera da música independente; a inexistência de uma política cultural pensada, estruturada e construída em conjunto com os agentes culturais, que parta de um diagnóstico do contexto atual e que defina linhas de ação a seguir; a estreita relação entre as políticas culturais e os interesses económicos; a falta de apoios à internacionalização da música portuguesa,

referindo-se muitas vezes a inexistência de um gabinete de exportação da mesma; e os pesados encargos com o licenciamento de espetáculos de música ao vivo, bem como o excesso de burocracia e a linguagem vaga e pouco clara implicadas nas candidaturas a financiamentos públicos e, de um modo geral, às formas de funcionamento das entidades públicas.

- Este posicionamento crítico quanto à ausência de um reconhecimento concreto da importância da música no plano das políticas culturais assenta em duas ideias intrinsecamente relacionadas: a de que existe um enorme distanciamento e falta de diálogo entre a esfera política, sobretudo no que ao nível de decisão diz respeito, e o setor cultural e, em específico, o setor da música independente; e a de que existe um profundo desconhecimento da esfera e do circuito da música independente, bem como das condições de vida e de trabalho dos músicos e dos restantes intervenientes no mundo da música por parte dos decisores políticos. É neste distanciamento e neste desconhecimento que residem políticas culturais desfasadas da realidade e das necessidades dos agentes culturais – cenário semelhante ao descrito pelos nossos entrevistados na cidade de Manchester.
- De uma forma geral, a intervenção cultural dos municípios em análise assenta essencialmente no desenvolvimento da oferta local e na formação de públicos. Do ponto de vista das práticas de criação artística, a sua atuação traduz-se nos apoios financeiros e logísticos concedidos, mas a instabilidade das despesas municipais em música parece, de modo geral, apontar mais para o predomínio de ações pontuais e menos para a existência de políticas culturais bem definidas, duradouras e consistentes.
- Pese embora o esforço de aproximação aos agentes culturais, assumido pelos atores políticos, de entre os municípios em análise são poucos os casos em que os primeiros se sentem verdadeiramente envolvidos na definição de um projeto cultural para a cidade.
- À exceção do Barreiro, Lisboa, Porto e talvez de forma mais pontual Paredes, nos restantes municípios a atuação autárquica na área da música, de um modo geral, não abarca de forma explícita os atores das cenas de música independente locais.
- Partindo da vasta informação recolhida e analisada e apoiando-nos nas perspetivas dos intervenientes no mundo da música e dos atores políticos que entrevistámos, bem como na nossa reflexão sobre as mesmas, identificamos um conjunto de linhas estratégicas de atuação que acreditamos poderem funcionar como elementos orientadores da formulação de políticas culturais locais, com especial enfoque na música independente e nas cenas locais.

Conclusões: um final que é sempre um novo começo

Através desta dissertação, pretendemos compreender a construção de carreiras musicais na cena independente, no Portugal contemporâneo, no e para o espaço urbano, contribuindo para uma leitura alargada do urbano e dos estudos urbanos, reconhecendo a diversidade de lógicas e dimensões que os compõem e enfatizando a sua esfera cultural, seus processos e atores.

Num primeiro eixo analítico, começámos por nos interrogar acerca dos modos e condições de trabalho dos diferentes intervenientes no mundo da música. Quisemos conhecer aprofundadamente as estratégias que mobilizam no seu quotidiano para gerir as suas trajetórias na música, com toda a incerteza e precariedade que lhes estão associadas, e partindo de um *ethos* e de um conjunto de modos de ação assentes no DIY. Assumindo a diversidade de estratégias e antevendo formas distintas de estar na música, propusemo-nos elaborar um ensaio tipológico de leitura das carreiras musicais que permitisse uma melhor compreensão da atual condição de músico na esfera independente. Num segundo eixo analítico, almejámos, igualmente, contextualizar a construção destas carreiras no espaço social relacional no qual se enquadram. Importou-nos, então, analisar e compreender o funcionamento do subcampo da música independente, que atores o compõem, como se relacionam entre si e qual a importância do posicionamento dos atores nas redes que configuram a atual cena musical independente para a construção das suas carreiras musicais. Por fim, num terceiro eixo analítico, propusemo-nos explorar as dinâmicas de territorialização das carreiras musicais, compreendendo o papel das especificidades territoriais na sua construção e também analisando a articulação entre os percursos profissionais dos músicos e atores correlatos da cena independente e a definição e implementação de políticas culturais locais. Neste capítulo conclusivo, sintetizaremos aquele que foi o nosso trajeto de investigação, realçando as respostas às questões colocadas para cada um dos objetivos analíticos propostos e sugerindo também linhas de investigação futura que se afiguram pertinentes face às principais ideias e mensagens retiradas da pesquisa realizada.

Para responder aos objetivos que nos propusemos, começámos desde logo por um exercício de clarificação do objeto de estudo, através de uma viagem diacrónica pelos significados construídos em torno do conceito de independência. Remontámos, então, às décadas de 1950 e 1970 e ao surgimento do *rock'n'roll* e do *punk*, respetivamente. Estes são géneros musicais que têm na sua matriz a ideia de rotura e de mudança, estando associados ao questionamento e mesmo à rejeição da indústria da música, das suas lógicas de funcionamento, dos seus procedimentos e das suas modalidades de divulgação tradicionais. Ambos estão, igualmente, relacionados com um *ethos* e uma *praxis* assentes no DIY, nos quais se alicerça a sua independência face às grandes editoras e aos circuitos de distribuição convencionais. Percebemos, pois, que a noção de independência pressupõe uma ideia de

distinção e de oposição. Todavia, no final da década de 1980 e início da década de 1990, os processos de absorção de artistas e editoras independentes por parte de grandes editoras demonstraram que concepções dicotômicas da independência – ser ou não ser independente – podem ser demasiado redutoras. Neste sentido, vários autores (Hesmondhalgh, 1996, 1997, 1999; Lee, 1995; Negus, 1992, 1999) têm contribuído para a reconceptualização da noção de independência, rejeitando a sua interpretação enquanto categoria absoluta e propondo o seu entendimento enquanto um *continuum* relacional. Os resultados da nossa incursão no terreno apontam para uma mesma interpretação do conceito de independência, definida não como uma categoria fechada e estanque, mas sim como um espectro relacional no âmbito do qual é possível negociar diferentes níveis ou diferentes possibilidades de independência. Assumindo as premissas de Bourdieu (1993, 1996) sobre as lutas pela legitimidade simbólica no interior dos campos, percebemos não existir uma representação subjetiva comum da independência. Deparamo-nos antes com diferentes definições, consoante os diferenciados posicionamentos dos atores no campo (e a sua vontade e necessidade de os legitimar) e o seu nível de interação com a indústria musical. Em todo o caso, os protagonistas da nossa investigação atribuem à independência um carácter eminentemente pragmático, assumindo-a enquanto um modo de fazer – o que nos remete para a dimensão industrial ou processual proposta por Strachan (2003) – e atribuindo menor importância às suas dimensões ideológica e estética.

Tendo em conta estas diferentes conceptualizações de independência, podemos definir como nosso objeto de estudo a construção de carreiras na música independente, entendendo o independente enquanto espaço de interseção entre um modo de fazer (DIY ou associado a pequenas editoras) e uma sonoridade ou linguagem estética, situada no âmbito do *indie rock* ou *rock* alternativo, por sua vez, notória herdeira do *pós-punk*, e considerando os constantes processos de negociação da sua definição.

Proseguimos o nosso percurso de investigação com a abordagem dos principais trabalhos que têm vindo a ser desenvolvidos acerca da profissionalização nos *mundos da arte*, mas também no âmbito das atividades que compõem o setor cultural e criativo, tanto a nível internacional, como à escala nacional. Tal constituiu um exercício de enquadramento essencial à nossa abordagem da construção de carreiras musicais, permitindo identificar as principais características das formas de organização do trabalho no âmbito das profissões artísticas, culturais e criativas, bem como as estratégias de construção e manutenção de carreiras, sem perder de vista as condições de trabalho e as vivências quotidianas precárias associadas a estas profissões. Em contextos socioculturais diversos e de forma transversal a diferentes profissões, constatámos ser comum o autoemprego, o trabalho intermitente e para diferentes entidades patronais, o envolvimento em vários projetos e em várias atividades profissionais em simultâneo (multi e pluriatividade), a sucessão de projetos e experiências – as carreiras em formato portfólio -, numa lógica de estruturação assente na flexibilidade e na

descontinuidade, que faz com que as perspectivas de evolução de carreira sejam bastante incertas e sujeitas a riscos, e que haja uma forte desigualdade de rendimentos, de reputação e de reconhecimento. Perante estes contornos e considerando especialmente este último ponto, o investimento na aquisição e consolidação de capital social (Bourdieu, 1993, 1996) revela-se crucial para assegurar a viabilidade destas trajetórias, sendo os processos de *networking* e de *gatekeeping* preponderantes no acesso a oportunidades de trabalho e, portanto, na construção e manutenção de carreiras artísticas e criativas. Ao mesmo tempo, as investigações que revisitamos demonstraram que os elementos nos quais se alicerçam as narrativas mais otimistas acerca destas profissões – a autonomia, a liberdade e a flexibilidade – são na realidade contrabalançadas com aspetos menos positivos, como as longas jornadas de trabalho; a dificuldade em conciliar a carreira artística e criativa com a vida familiar, particularmente sentida pelas mulheres; o nervosismo, a ansiedade, a frustração e as quebras de autoestima gerados pela instabilidade destas carreiras; o *continuum* entre trabalho e lazer advindo da necessidade de socialização e *networking*; ou a tendência para a individualização, para a privatização do desapontamento e para a auto-culpabilização pelas falhas.

Baseando-nos neste conhecimento sobre as carreiras artísticas e criativas partimos para a análise da construção de carreiras na música independente, procurando então compreender as estratégias que os diferentes intervenientes no mundo da música colocam em prática. Na verdade, complementámos este ponto de partida com uma abordagem DIY destas carreiras. Ou seja, através de uma aproximação às trajetórias profissionais destes atores sociais, entendendo-os enquanto gestores das suas próprias carreiras, o que assenta na revisitação por parte da teoria social de um dos valores centrais da subcultura *punk* – o *ethos* DIY. Como Bennett e Guerra (2019) evidenciaram, o DIY não apenas se alargou a outros géneros musicais, como a outras esferas de produção cultural alternativas e a outros domínios socioculturais, sendo hoje sinónimo de um *ethos* mais amplo de políticas de estilo de vida, com repercussão nos projetos pessoais e nas opções profissionais das pessoas, a uma escala global. Pudemos, então, entender as carreiras DIY como um padrão de promoção da empregabilidade assente em conhecimentos adquiridos pela prática, no contacto com os pares e, frequentemente, pela participação em movimentos subculturais.

Assumindo estas premissas analíticas, a nossa incursão no terreno permitiu constatar que uma carreira na música pressupõe a combinação de várias estratégias e, portanto, de várias fontes de rendimento. O principal conjunto de estratégias identificadas pelos protagonistas da nossa investigação segue uma lógica de multiplicação ou desdobramento, podendo assumir diversas formas. Uma delas passa por desempenhar diferentes papéis na música, o que pressupõe que à dimensão criativa de escrever, compor e tocar, estes atores adicionem outras atividades como produzir, marcar concertos e digressões, divulgar os projetos junto de programadores, promotores e dos média ou fazer gestão de *stocks*. Este é visto como um traço característico da produção de música independente, que

pode também contribuir para a aquisição de capital simbólico e cultural, reforçando o posicionamento destes agentes sociais no campo de produção musical que integram. Outra forma de desdobramento consiste em conciliar a música com outra profissão, que pode ou não estar relacionada com ela ou com o meio artístico e cultural. Ainda que para alguns dos nossos entrevistados esta seja uma escolha deliberada, evitando a dependência financeira da música e assim assegurando que esta é um terreno de total liberdade criativa, para a maioria esta situação surge como uma necessidade, pois os rendimentos que obtêm com a música não são suficientes para garantir a sua subsistência. Dar aulas ou *workshops*, de forma regular ou pontual, estar envolvido em vários projetos musicais em simultâneo e ser músico de diferentes formas, ou seja, tocar, compor e escrever para outros – *músico de sessão*, *músico artesão* -, são outros contornos que este exercício de multiplicação ou desdobramento pode assumir.

Um segundo conjunto de estratégias mobilizadas associa-se a uma conceção da música e da atividade musical que as entende como uma qualquer outra profissão. Neste sentido, uma das estratégias cruciais passa pela promoção de redes - a aquisição e consolidação de capital social - e pelo *networking*. A este nível a nossa incursão pelo terreno permitiu-nos verificar que as relações no meio musical têm essencialmente um carácter informal, pautando-se por uma forte proximidade entre os atores em termos pessoais. Adicionalmente, é dada ênfase ao contacto pessoal, em momentos de lazer e de socialização, o que não só gera um *continuum* entre trabalho e lazer, como faz com que a cidade e os espaços de encontro e de fruição musical que compõem os circuitos da música independente assumam extrema relevância para a construção, consolidação e viabilidade destas carreiras. Ainda neste conjunto de estratégias podemos incluir o planeamento da carreira e das suas diferentes fases, definindo objetivos a alcançar, *timings* e uma metodologia de trabalho. Aqui cabem também o recurso aos direitos de autor e aos direitos conexos, bem como as candidaturas a apoios e financiamentos. Ainda que não seja uma área habitualmente contemplada nos percursos formativos na área da música, são uma realidade cada vez mais presente no quotidiano de diferentes intervenientes no mundo da música.

Um terceiro conjunto de estratégias convocadas para a construção e gestão de carreiras na música segue uma lógica de continuidade, traduzida na realização de tantas atuações ao vivo quanto possível, na edição regular de conteúdos (álbuns, *singles* ou videoclipes) e na manutenção de uma atividade contínua, garantindo estar sempre em algum dos momentos do processo, seja a compor, a gravar, a produzir, a editar ou a tocar. Adicionalmente, um quarto conjunto de estratégias assenta numa lógica de redução, expressa na diminuição da dimensão dos projetos musicais, com a criação de bandas com um número reduzido de elementos e/ou de projetos a solo, mas também na adoção de estratégias de poupança, que procuram reduzir os custos associados à atividade musical e adaptá-la aos recursos disponíveis. De modo complementar, verificamos que o recurso ao suporte familiar é também uma

importante estratégia, percebendo-se a importância do *background* socioeconómico familiar, ou seja, a origem de classe destes atores sociais enquanto elemento potenciador da prossecução de carreiras musicais.

É através deste diversificado conjunto de estratégias que os protagonistas da nossa investigação gerem as suas carreias, a incerteza a elas associada e os impactos negativos por ela gerados nos seus quotidianos e nos seus projetos de vida. Porém, apesar destes serem uma realidade, os nossos entrevistados consideram que, de modo geral, prevalece um desconhecimento sobre as reais condições de vida e de trabalho dos músicos e atores correlatos. Há ainda uma visão romântica e idealizada do que é ter uma carreira na música, o que reforça a importância de estudos que, como este, pretendam dar conta das condições de trabalho dos diversos profissionais do setor artístico e cultural, de modo a poder contribuir para a definição de políticas públicas que vão ao encontro das suas necessidades e das especificidades das suas formas de trabalho.

Relativamente à existência de diferenças de género na construção de trajetórias na música, para além de relatos que denotam a objetificação e sexualização da presença e performance feminina no meio musical, as mulheres que entrevistámos têm a perceção de ser avaliadas de forma diferente quando comparadas com os seus colegas do sexo masculino, no sentido em que são confrontadas com mais dúvidas acerca das suas capacidades técnicas. Ao mesmo tempo, os atores sociais em análise reconhecem a sub-representação feminina no meio musical, em particular, nos papéis de produção e de intermediação ou *gatekeeping*, como é o caso da programação e promoção de concertos e festivais ou do jornalismo/crítica musical. De igual modo, os nossos dados apontam para o facto de o envolvimento em diferentes projetos musicais e o desempenho de papéis variados na cena musical ser mais comum entre os homens. Tal contribui para o reforço de um posicionamento privilegiado no campo musical, na medida em que estas estratégias não só permitem o estabelecimento e o estreitar de contactos com um mais vasto e diversificado conjunto de atores sociais do meio, como contribuem para a acumulação de vários tipos de capitais e reputação, legitimando assim a sua posição dominante.

Comum a homens e mulheres é a adoção de lógicas e modos de ação DIY. Este parece surgir como um requisito para a construção de carreias na música independente, manifestando-se de múltiplas formas. Discursivamente não deixa de ser conotado com a vontade de afirmar um posicionamento alternativo às lógicas e modos de fazer dominantes, assumindo um carácter ideológico e de resistência, mais evidente no caso dos entrevistados de Manchester. Mas, à semelhança da interpretação da noção de independência, é sobretudo o seu carácter iminentemente pragmático que prevalece, surgindo como necessidade e enquanto estratégia de sobrevivência na música. Tal leva-nos a defender a redefinição da noção de carreias DIY, assente na existência de interseções várias entre esferas que antes se opunham: independente e comercial, arte e economia, trabalho e lazer, ideologia e pragmatismo.

Falar hoje de carreiras na música implica que se considere os impactos gerados pela digitalização da música e pela proliferação da Internet. Estas não só alteraram a forma como consumimos música, como modificaram os processos de criação e produção musical, tendo efeitos na estruturação do mundo da música e nas carreiras dos seus múltiplos intervenientes. Os nossos dados dão conta de um entendimento ambivalente acerca destas implicações. Por um lado, são reconhecidas as oportunidades criadas em termos da criação, produção, promoção e divulgação musical, assim como o potenciar de redes entre os diferentes intervenientes no mundo da música e entre estes e os públicos, sem esquecer também as possibilidades de descobertas e de aprendizagens praticamente ilimitadas. Por outro, questiona-se os processos de desintermediação e democratização, apregoados pelos mais otimistas, e assume-se a saturação do mercado de música *online*, o aumento da competição, a dificuldade de chamar a atenção dos públicos e dos agentes de mediação, reconhecendo-se, igualmente, que as métricas dos diversos *social media* se têm vindo a instituir como mecanismos de legitimação e criação de reputação dentro da indústria musical. Ao mesmo tempo, verificámos que se o recurso a estas plataformas e ferramentas é encarado como uma obrigação, dada a sua importância atual, muitas vezes a sua utilização é encarada como um fardo, por ser mais uma área de atividade na qual os atores sociais se têm de desdobrar e sobre a qual têm de adquirir conhecimentos.

Com o objetivo de melhor compreender as formas através das quais as carreiras musicais DIY, desenvolvidas na cena independente, são construídas e mantidas, realizámos um ensaio tipológico de leitura das mesmas, identificando diferentes tipos de carreira de músico. Para tal tivemos em conta as principais estratégias mobilizadas, as perspetivas e atitudes assumidas perante a música e as formas de estar na música adotadas, sem esquecer claro os diferentes contornos que estas carreiras podem assumir consoante o género e o *background* familiar dos seus protagonistas. Chegámos, então, a quatro perfis ideal-típicos – *músicos todo-o-terreno*, *músicos non-stop*, *músicos mediadores* e *músicos autores* – que nos permitiu constatar que ser hoje músico na cena independente longe de ser uma experiência homogénea e linear, é antes um processo multifacetado, onde cabem diferentes possibilidades e modalidades.

De seguida e movendo-nos para um segundo eixo analítico, para contextualizar a construção destas carreiras no espaço social relacional no qual se enquadram, partimos de um dispositivo teórico coerente e robusto, filiado na teoria dos campos sociais e na análise beckeriana dos *mundos da arte*, sugerindo os conceitos de *rede* e de *cena* como elementos de ligação das mesmas. Na verdade, defendemos, e acreditamos ter demonstrado, a pertinência da aplicabilidade destas abordagens, e seus conceitos âncora, de forma articulada e complementar. Tal exercício possibilitou-nos convocar para a nossa investigação diferentes níveis de análise (micro, meso e macro), paradigmas e focos analíticos e até opções metodológicas, atendendo ao conflito e às lutas de poder, mas também às

formas e lógicas de colaboração entre os atores e aos modos como interagem no âmbito das redes relacionais de que fazem parte, sem esquecer ainda as formas de imbricação destes processos no espaço urbano (cfr. quadro 4.1, no capítulo 4).

Orientados por estas matrizes teóricas, avançamos com a análise do subcampo da música independente aqui em estudo que, numa leitura global, verificamos ser composto por indivíduos na casa dos 30 anos, maioritariamente, do sexo masculino, com fortes competências escolares. A maioria pertence a uma classe média, associada a profissões liberais nas áreas artísticas, intelectuais ou científicas, sendo que esta vantagem no que concerne à posse de capital económico, social e educacional está já presente nas famílias de origem. Ainda que assumindo posições específicas no subcampo, enquanto músicos, produtores, editores, promotores, agentes, programadores/curadores de espaços de concertos, críticos/jornalistas e radialistas, um dos traços característicos é a frequente coincidência de posições ou, por outras palavras, o facto de um mesmo ator assumir diferentes posicionamentos, na sequência dos vários papéis que desempenha no meio musical.

Tendo vivenciado percursos distintos, a construção do gosto musical e da ligação à música dos atores sociais em análise não deixa de apresentar alguns contornos semelhantes. Verificámos, então, que muitas vezes o início deste processo ocorre na infância, surgindo a família como instância fundamental da sua socialização musical, sobretudo na figura dos pais, mas também de irmãos (por norma mais velhos) e de outros familiares que promovem os primeiros contactos com a música. Em alguns casos, é também nesta fase que se dá o contacto com o ensino musical, seja numa vertente mais regular e prolongada, seja em moldes pontuais. Na adolescência e na juventude, embora a construção do gosto musical seja fortemente alimentada através de uma pesquisa pessoal, pelas partilhas e aprendizagens que potenciam, os amigos assumem especial relevância. Esta é uma fase de consolidação e refinamento do gosto musical e também um momento em que a relação com a música adquire um carácter mais concreto, com a formação das primeiras bandas, a criação de *fanzines* sobre música ou outros projetos com ela relacionados.

No mesmo sentido, o processo de profissionalização na música reveste-se de elementos comuns, partilhados pelos protagonistas da nossa investigação. Desde logo, o encetar de contactos e de relações com pessoas já pertencentes ao meio musical, através da ida regular a concertos e festivais. Com efeito, os atores sociais em análise têm a noção da relevância do conhecimento do meio, suas lógicas de funcionamento e figuras-chave, reconhecendo a importância da construção de relações sobretudo com figuras relevantes no (sub)campo, que detêm um volume significativo de vários tipos de capital e que podem potenciar um conjunto de oportunidades significativas para a sua carreira. Por sua vez, para a aquisição deste conhecimento e para o tecer desta teia relacional são relevantes experiências anteriores à profissionalização na esfera musical, como a organização de concertos, o

envolvimento na rádio da faculdade, a criação de blogues de música ou a formação das primeiras bandas.

Quando nos reportámos ao conhecimento que os atores sociais detêm sobre o subcampo do qual fazem parte, importou-nos desde logo considerar aquela que é a sua representação a respeito do atual panorama da música independente no contexto nacional. A este nível, embora tenham sido apontadas lacunas relacionadas sobretudo com as dificuldades de profissionalização que ainda prevalecem e com a falta de visibilidade da música independente, nomeadamente a nível internacional, sobressai um retrato essencialmente positivo. Para tal contribui a perceção de que nos últimos anos se tem assistido a uma melhoria qualitativa (sobretudo do ponto de vista das condições técnicas de criação, produção e distribuição) e quantitativa, expressa na maior quantidade de bandas e projetos musicais, mas também de produtores, de editoras, de promotoras, de concertos e de locais de atuação. Da mesma forma, foi relevada a diversidade e a mescla de estilos e géneros musicais, o que se traduz no cruzamento de linguagens musicais, mas também nas práticas de colaboração entre artistas, hoje mais frequentes, celebradas discursivamente e associadas à ideia de criação de comunidades.

Complementarmente, quanto às lógicas de funcionamento do subcampo, a nossa incursão no terreno permitiu constatar o reconhecimento e a defesa discursiva de que estas assentam, essencialmente, em práticas de colaboração e entreatajuda. Na verdade, para além de serem perspetivados enquanto elemento definidor deste subcampo – uma marca diferenciadora das formas de trabalho que o caracterizam – as práticas colaborativas e o trabalho em rede são vistos como essenciais à construção e manutenção de carreiras na música independente, porque potenciadores de crescimento e enriquecimento dos projetos musicais e promotores de oportunidades de trabalho e fontes de rendimento. Ora, se este reconhecimento é comum aos atores sociais em análise e se estes têm a noção clara da necessidade de construir relações com outras pessoas do meio, desde a fase inicial das suas trajetórias, nomeadamente com atores que atuam como *gatekeepers*, tal parece sugerir que as práticas colaborativas se revestem também de um carácter pragmático ou, por outras palavras, que os protagonistas da nossa investigação atuam num espírito de ação estratégica. Aliás, o recurso à SNA permitiu perceber precisamente que, de um modo geral, os entrevistados se relacionam e colaboram com os atores que identificam como sendo os mais importantes e como tendo mais influência, sugerindo que detêm um considerável conhecimento sobre as lógicas de funcionamento do subcampo e que este influencia a forma como nele se movem.

Contudo, esta perceção não invalida o reconhecimento de que estamos também perante um espaço social conflitual, marcado por lógicas hierárquicas de poder e de luta, onde o capital social e o capital simbólico são preponderantes. Há, pois, um conjunto de entrevistados que reconhece a existência de competição. Argumentam que as redes que compõem o subcampo estão associadas a uma certa “promiscuidade”, sendo este um meio que funciona amplamente em virtude de

“conhecimentos” e “relações pessoais”, de “simpatias” e de “trocas de favores”. Nesta linha de raciocínio e de leitura do subcampo, há determinados posicionamentos que conferem vantagem aos seus detentores. É o caso dos atores que desempenham os papéis de promotores e de programadores/curadores de espaços de apresentação, bem como dos atores que lhes estão mais próximos. É, afinal, nestes papéis que residem as opções concretas de apresentação ao vivo dos projetos, o que no contexto atual se torna essencial na ligação entre artistas e públicos e enquanto fonte de rendimento. Para além da sua importância ser assumida discursivamente pelos nossos entrevistados, o recurso à SNA permitiu reforçar esta constatação. A centralidade, influência e relevância destes atores reflete-se não apenas no seu número de ligações, mas também na proximidade face aos restantes atores da rede e no facto de estabelecerem ligações entre atores que de outro modo não estariam ligados. Estão, por isso, numa situação privilegiada em termos do acesso e controlo de informação e de recursos que circulam no subcampo da música independente. Parece ser também o caso dos atores que operam a partir de Lisboa, onde estão concentrados vários agentes e instâncias de mediação, sobretudo da esfera da promoção e da comunicação, facilitando o funcionamento da cena musical lisboeta enquanto um circuito mais ou menos fechado, o que é também corroborado pelos padrões de homofilia que encontramos nas redes dos entrevistados baseados em Lisboa. Paralelamente, e como indicam os nossos resultados da análise do discurso mediático, a situação favorável destes atores é reforçada pelo facto de ser sobre os artistas e os eventos de Lisboa que recai a maior atenção mediática. Em conjunto, estes fatores refletem-se em diferenças nos modos de estar na música, nas formas de envolvimento em cada projeto e nas expectativas de sucesso e sustentabilidade de uma carreira na música.

Quanto ao posicionamento dos atores que desempenham o papel de jornalistas/críticos e radialistas, ao confrontarmos o discurso dos nossos entrevistados com a análise do discurso mediático, identificámos algumas sobreposições, nomeadamente no que à tónica nas colaborações e no trabalho em rede diz respeito. Tais sobreposições levam-nos a considerar o papel do jornalismo e da crítica musical na consolidação (e por vezes até mesmo na criação) de determinadas leituras do subcampo da música independente, que acabam por ter eco nas análises do mesmo feitas por alguns dos seus protagonistas. Assim, pese embora argumentos que questionam a sua autoridade e a sua importância na atualidade, o seu papel enquanto criador de reputações e de narrativas sobre o campo musical e agente de legitimação da música e dos seus protagonistas parece-nos relevante, ainda que seja desempenhado com outros formatos, através de outros suportes e, eventualmente, de formas mais subtis.

A análise do espaço social relacional da música independente permitiu-nos, pois, reforçar o argumento inicial de que a construção de carreiras na música independente, longe de ser um exercício individual, resulta antes de relações de interdependência, que se revelam essenciais desde os

momentos iniciais dos trajetos de profissionalização na música, demonstrando que uma abordagem *do-it-yourself* (DIY) destas carreiras deve ser articulada com uma abordagem *do-it-together* (DIT).

Acreditando que esta contextualização ficaria incompleta se descurássemos um eixo espacial e institucional – que designámos como *do-it-visible* (DIV) – prosseguimos com a análise das dinâmicas de territorialização destas carreiras musicais. O mesmo é dizer que explorámos as formas pelas quais a vivência da cidade e as especificidades territoriais dos contextos onde os protagonistas da nossa investigação construíram a sua ligação à música e onde atualmente trabalham influenciam a construção e manutenção das suas carreiras. Para tal mobilizamos contributos das teorias dos meios e dos *clusters* criativos, bem como da teoria que explora a estrutura e o funcionamento de cenas musicais, entendendo assim a cidade não como um pano de fundo das práticas musicais, mas antes como tendo um papel ativo na configuração das atividades de produção, mediação e consumo musicais.

A nossa incursão ao terreno permitiu-nos, então, constatar que as experiências dos nossos entrevistados denotam a importância de fatores tradicionais, como a densidade, a dimensão e a diversidade que caracterizam a vivência em meio urbano, mas também de fatores que se inscrevem num plano simbólico, intrinsecamente associados ao estilo de vida urbano e aos processos de construção de reputações, que vimos já serem essenciais à construção e manutenção de carreiras na música. Pela concentração de pessoas com gostos e interesses semelhantes aos seus, mas também pela existência de mais estímulos e de mais oportunidades de contacto com a música, viver numa cidade foi fundamental para a construção do gosto musical dos atores sociais em análise e sobretudo, ao potenciar a sua inserção em redes, foi crucial para a sua entrada no meio musical, para a aquisição de conhecimento sobre o funcionamento deste e para os seus trajetos de profissionalização na música. Foi e continua a ser. Na verdade, e ilustrando as desigualdades territoriais que caracterizam o país, pela concentração de um conjunto de atores-chave, sobretudo com papéis na esfera da mediação, de espaços de apresentação ao vivo, mas também de socialização, de eventos, de redes e dinâmicas relacionais que influenciam de forma positiva a construção de uma carreira na música, trabalhar a partir de Lisboa e Porto continua a assumir especial relevância. Assim se explicam os frequentes fluxos migratórios protagonizados pelos nossos entrevistados entre cidades mais pequenas e com menor oferta cultural e as duas principais cidades do país.

Para além de uma influência centrada nas oportunidades geradas em termos da construção de uma carreira na música, a vivência do espaço urbano expressa-se também, em alguns casos, no assumir de uma espécie de sentido de missão e de compromisso para com a “sua cidade”, que gera uma vontade de contribuir para a sua oferta cultural. De igual modo, manifesta-se através da dinamização de espaços e de zonas das cidades, por vezes, menos conhecidos ou abandonados. A um nível mais individual expressa-se também nos conteúdos dos projetos musicais, como os *outputs*

criativos e as temáticas trabalhadas, mas também na maneira de ser e na postura assumida na cena musical e ainda nas sonoridades exploradas.

O reconhecimento da importância dos espaços para a estruturação e consolidação de uma cena musical local e das carreiras musicais em análise levou-nos a um exercício de identificação e cartografia dos diferentes tipos de espaços que compõem as cenas de música independente das duas áreas metropolitanas. Embora em ambos os casos existam exemplos que apontam na direção oposta, por vezes em resultado da saturação dos centros e dos elevados valores das rendas neles praticadas, a cartografia traçada demonstra, por um lado, a relevância das cidades de Lisboa e Porto no âmbito da área metropolitana em que se inserem e, por outro, a importância dos centros das duas cidades enquanto área preferencial para a localização dos vários espaços que compõem estas duas cenas musicais, o que é sobretudo notório no caso dos espaços que têm como principais funções a apresentação ao vivo e/ou a criação de reputações e a inserção no meio musical.

Ainda neste eixo espacial e institucional, analisámos as relações existentes entre os percursos profissionais dos músicos e atores correlatos da cena independente e a definição e implementação de políticas culturais locais. Fizemo-lo começando por um enquadramento quantitativo do lugar da cultura e, em específico da música, no quadro da intervenção pública à escala local. A análise da evolução das despesas municipais em atividades culturais e criativas em cinco concelhos da AML e quatro da AMP permitiu-nos verificar uma tendência para o aumento do esforço orçamental sustentado nos últimos anos. Não obstante, e salvo raras exceções, os valores dos anos mais recentes ficam abaixo dos registados antes da crise financeira de 2008, denotando o impacto da mesma no controle da despesa pública, tanto na administração central como na administração local. No que diz respeito às despesas municipais em música nas duas áreas metropolitanas, a sua evolução é marcada por uma maior instabilidade e por uma queda abrupta desde 2008 e até sensivelmente 2013. No caso da AML, verifica-se uma subida acentuada em 2017 para o conjunto da área metropolitana e para os municípios de Lisboa e Almada. Na AMP, verifica-se também uma subida desde 2016 para o conjunto da área metropolitana e sobretudo para os municípios de Matosinhos e da Maia.

Aprofundando esta primeira abordagem, complementámo-la com outra de carácter qualitativo assente nas perspetivas dos protagonistas da nossa investigação e de atores políticos da esfera cultural dos nove concelhos em análise, por um lado, acerca do papel da música (independente) para as cidades e para os modos como as vivenciamos e, por outro, acerca do modo como essas formas de entendimento da música se traduzem em termos da definição e implementação de políticas públicas. Ambas as perspetivas coincidem no reconhecimento da importância da cultura e da música como importantes ferramentas de *marketing* urbano, com impactos ao nível do desenvolvimento territorial, constituindo por isso elementos centrais na construção de narrativas e de imagens das cidades e na sua projeção nacional e internacional. No caso dos atores políticos é também valorizada a sua

relevância para a autoestima e para a criação de um sentimento de pertença e de orgulho. No caso dos diferentes intervenientes no mundo da música enfatiza-se o papel da música, e da cultura em geral, na transformação do espaço urbano, quer em termos da sua configuração física e espacial, quer em termos da sua apropriação, bem como o seu estímulo para a consciencialização, a reflexão crítica e até a ação sobre determinados problemas das cidades e sociedades atuais.

Quanto às formas de tradução deste reconhecimento em políticas e ações concretas percebemos existir diferentes leituras. Desde logo entre os protagonistas da nossa investigação. Na opinião da maioria, e sobretudo entre aqueles que operam a partir da AMP, a importância que se atribui à cultura e à música (independente) tem uma tradução efetiva em termos da atuação das autarquias, sendo a cidade do Porto apresentada como um bom exemplo e salientando-se a abertura ao diálogo e à colaboração com os agentes culturais da cidade, por parte do atual executivo. Porém, este grupo de entrevistados não deixa de identificar um conjunto de lacunas na intervenção municipal, como a falta de apoio e de abertura por parte das estruturas municipais a propostas mais experimentais e “marginais” e/ou de artistas menos conhecidos ou as falhas na articulação entre a esfera de decisão e ação política e os agentes culturais, que desemboca numa ausência de compreensão e conhecimento sobre como delinear e efetivar políticas culturais.

Nesta linha, há mesmo entrevistados que consideram não haver um verdadeiro reconhecimento da importância da música (independente), que vá para além de discursos mais generalistas e algo abstratos sobre a importância da cultura e da música e que se traduza efetivamente em políticas públicas. São vários os argumentos que convocam para justificar esta leitura. Desde logo a não priorização da esfera da música independente, mas também, e entre outros aspetos, a inexistência de uma política cultural pensada, estruturada e construída em conjunto com os agentes culturais, que parta de um diagnóstico do contexto atual e que defina linhas de ação a seguir. Este posicionamento crítico assenta em duas ideias intrinsecamente relacionadas: a de que existe um enorme distanciamento e falta de diálogo entre a esfera política, sobretudo no que ao nível de decisão diz respeito, e o setor cultural e, em específico, o setor da música independente; e a de que existe um profundo desconhecimento da esfera e do circuito da música independente, bem como das condições de vida e de trabalho dos músicos e atores correlatos por parte dos decisores políticos.

Ainda que estes não partilhem desta visão, quando considerámos aquela que tem sido a intervenção cultural dos municípios em análise, verificámos que esta assenta essencialmente no desenvolvimento da oferta local e na formação de públicos, surgindo a música clássica e o *jazz* como principais áreas de intervenção, sem esquecer também a aposta em artistas mais conhecidos e reconhecidos no panorama musical nacional. Do ponto de vista das práticas de criação artística, a atuação municipal traduz-se, essencialmente, num conjunto de apoios financeiros e logísticos concedidos, mas a instabilidade das despesas municipais em música parece, de modo geral, apontar

mais para o predomínio de ações pontuais e menos para a existência de polícias culturais bem definidas, duradouras e consistentes. Ao mesmo tempo, à exceção do Barreiro, Lisboa, Porto e talvez de forma mais pontual Paredes, nos restantes municípios a atuação autárquica na área da música, de um modo geral, não abarca de forma explícita os atores das cenas de música independente locais. Na verdade, apesar do esforço de aproximação aos agentes culturais, assumido por parte de alguns atores políticos, de entre os municípios em análise são poucos os casos em que os primeiros se sentem verdadeiramente envolvidos na definição de um projeto cultural para a cidade.

Por esta razão, e atendendo à extensa e rica informação recolhida junto de diversos membros do subcampo da música independente e de atores políticos da esfera cultural local, identificámos um conjunto de áreas-chave que o percurso de investigação e de reflexão que até aqui fizemos nos sugere serem relevantes para a articulação entre a construção de carreiras na música independente, os territórios nos quais estas se consubstanciam e a definição e implementação de políticas culturais locais: i) a disponibilização de espaços municipais que possam funcionar como salas de ensaio ou local de trabalho dos diferentes atores do subcampo da música independente; ii) o apoio à edição fonográfica; iii) a promoção de residências artísticas para artistas locais; iv) o potenciar da existência de espaços com programação de música regular que abarque géneros musicais e artistas “marginais”, menos conhecidos, que se situam no circuito independente e alternativo; v) o estudo de formas através das quais a programação pública e a programação privada se podem complementar; vi) o trabalho articulado e em colaboração com agentes culturais da cidade na programação dos espaços municipais, sem deixar de equacionar e minorar os riscos de uma excessiva institucionalização da oferta cultural; vii) o repensar/flexibilizar do sistema de licenciamento de espetáculos de música ao vivo; viii) o apoio à realização de digressões nacionais e, eventualmente, internacionais; ix) a criação de canais de comunicação que facilitem o diálogo entre os agentes culturais e os atores políticos; e x) a simplificação da linguagem e, eventualmente, dos processos de candidatura a apoios municipais.

Em paralelo às conclusões que elencamos, acreditamos caber aqui a referência àquele que é também um dos resultados desta investigação. Falamos da criação do podcast *Corda Bamba* (<https://anchor.fm/corda-bamba5>), em torno das condições de trabalho e do dia-a-dia de um artista em Portugal, que tem como ponto de partida o trabalho de terreno desenvolvido no âmbito deste projeto de investigação.

Uma vez aqui chegados, facilmente percebemos que os resultados alcançados não se esgotam em si mesmos. Não só o nosso objeto de estudo – a construção de carreiras musicais na cena independente no e para o espaço urbano – está em constante evolução e transformação, como os resultados nos dão pistas que abrem caminho a novas investigações.

Desde logo, desta pesquisa resulta a consciência da importância de alargar a análise aqui feita a diferentes géneros musicais, eventualmente, lançando um olhar comparativo sobre os mesmos,

atendendo também aos três eixos analíticos que aqui mobilizámos. Paralelamente, parece-nos que seria pertinente complementar uma abordagem qualitativa e compreensiva das condições de trabalho e de vida dos músicos e atores correlatos e, porventura e de forma mais abrangente, dos trabalhadores das artes e da cultura, com uma abordagem quantitativa, num exercício de levantamento/recenseamento que possa também servir de suporte à decisão pública.

Atendendo ao contexto pandémico que vivenciamos, parece-nos ser de extrema relevância uma análise aprofundada acerca dos impactos da COVID-19 nos processos de construção de carreiras na música, atendendo nomeadamente aos desafios colocados em termos da sustentabilidade dos circuitos de música ao vivo que, como vimos, são uma das principais fontes de rendimento não apenas de músicos, mas também de um conjunto de profissionais e técnicos que se movem em torno da performance e do espetáculo. Ao mesmo tempo, seria igualmente importante explorar os impactos da COVID-19 em termos da formulação de políticas públicas na esfera cultural, tanto a nível da administração central, como a nível local.

Pela escassez de reflexões científicas sobre a temática, sobretudo fora do contexto anglo-saxónico, a consideração dos processos de envelhecimento dos músicos e atores correlatos e da forma como estes se traduzem na vivência das suas carreiras constitui também uma linha de investigação relevante.

Por fim, no âmbito da articulação entre a música e os territórios, parece-nos ser também pertinente uma análise sobre o ecossistema musical e os diferentes tipos de impactos (sociais, culturais, económicos, territoriais) da música num dado território, seja pensando, por exemplo, nas atividades de fruição musical e lazeres noturnos nas cidades, seja equacionando a importância de festivais de música em contextos urbanos e não urbanos.

Referências Bibliográficas

- Abramo, H. (1994). *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta.
- Abreu, P. (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- Abreu, P. (2001). Públicos culturais nas cidades ou das cidades? In M. Pinheiro, L. Baptista, & M. J. Vaz (Eds.), *Cidade e metrópole. Centralidades e marginalidades* (pp. 159–170). Oeiras: Celta Editora.
- Abreu, P., Silva, A. S., Guerra, P., Oliveira, A., & Moreira, T. (2017). The social place of the Portuguese punk scene: an itinerary of the social profiles of its protagonists. *Volume!*, 14(1), 103–126.
- Adhitya, S. (2017). *Musical Cities*. Londres: UCL Press.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1947). *Dialectic of Enlightenment: philosophical fragments*. Stanford: Stanford University Press.
- Almada, C. M. de. (2019). *Na Margem: uma história do rock*. Almada: Museu da Cidade de Almada - Câmara Municipal de Almada.
- Almeida, J. F., & Costa, A. F., Machado, F. L. M. (1990). Estudantes e amigos – trajectórias e redes de sociabilidade. *Análise Social*, XXV(105–106), 193–221.
- Almeida, J. F., Costa, A. F., & Machado, F. L. (1988). Famílias, estudantes e universidade: painéis de observação sociográfica. *Sociologia - Problemas e Práticas*, Vol. 4, pp. 11–44.
- Almeida, M. I. M., & Pais, J. M. (2013). *Criatividade & Profissionalização. Jovens, subjectividades e horizontes profissionais*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Alper, N. O., & Wassall, G. H. (2006). Artists' Careers and Their Labor Markets. In V. A. Ginsburgh & D. Throsby (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (Vol. 1, pp. 813–864).
- Alper, N., & Wassall, G. (2000). *More than once in a blue moon: multiple jobholdings by American artists*. Santa Ana, California.
- André, I., Estevens, A., & Gabriel, L. (2017). Urban living labs: cultural scenes, the arts, and artists as levers of new urbanities. *Canadian Journal of Regional Science / Revue Canadienne Des Sciences Régionales*, 40 (1), 43–52.
- Aubry, A., Blein, A., & Vivant, E. (2015). The promotion of creative industries as a tool for urban planning: the case of the Territoire de la culture et de la création in Paris Region. *International Journal of Cultural Policy*, 21(2), 121–138.
- Aydalot, Philippe. (1996). *Milieux innovateurs en Europe*. Paris: GREMI.
- Azerrad, M. (2002). *Our band could be your life: scenes from the American Indie Underground 1981-1991*. Boston: Little, Brown and Company.
- Ballico, C. (2016). Another Typical Day in this Typical Town: place as inspiration for music creation and creative expression. *Australian Geographer*, 9182(September), 1–15. <https://doi.org/10.1080/00049182.2016.1223518>
- Banks, M. (2007). *The politics of cultural work*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Banks, M., & Hesmondhalgh, D. (2009). Looking for work in creative industries policy. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 415–430.

- Bannister, M. (2006). 'Loaded': Indie guitar rock, canonism, white masculinities. *Popular Music*, 25(1), 77–95.
- Barnes, J. A., & Harary, F. (1983). Graph theory in network analysis. *Social Networks*, 5(2), 235–244.
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1966). *Performing arts: the economic dilemma*. Nova Iorque: The Twentieth Century Fund.
- Bayliss, D. (2004). Denmark's Creative Potential: the role of culture within Danish urban development strategies. *International Journal of Cultural Policy*, 10(1), 5–28.
- Baym, N. K. (2012). Fans or friends?: seeing social media audiences as musicians do. *Participations*, 9(2), 286–316.
- Baym, N. K. (2011). The Swedish Model : Balancing Markets and Gifts in the Music Industry. *Popular Communication : The International Journal of Media and Culture*, 9(1), 22-38.
- Beck, U. (1992). *The risk society: towards a new modernity*. Londres: Sage.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Becker, H. S. (1973). *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. Nova Iorque: The Free Press.
- Becker, H. S., & Pessin, A. (2006). A dialogue on the ideas of "world" and "field." *Sociological Forum*, 21(2), 275–286.
- Behr, A., & Brennan, M. (2014). The place of popular music in Scotland's cultural policy. *Cultural Trends*, 23(3), 169–177.
- Behr, A., Brennan, M., & Cloonan, M. (2016). Cultural value and cultural policy: some evidence from the world of live music. *International Journal of Cultural Policy*, 22(3), 403–418.
- Behr, A., Brennan, M., Cloonan, M., Frith, S., & Webster, E. (2016). Live Concert Performance: An Ecological Approach. *Rock Music Studies*, 3(1), 5–23.
- Behr, A., Webster, E., Brennan, M., Cloonan, M., & Ansell, J. (2019). Making Live Music Count: The UK Live Music Census. *Popular Music and Society*, 1–22.
- Bellotti, E. (2014). *Qualitative Networks: mixed methods in sociological research*. Londres: Routledge.
- Benhamou, F. (1999). Artists' labour markets. In R. Towse (Ed.), *A Handbook of Cultural Economics. Second Edition* (pp. 53–58). Cheltenham/Northampton: Edward Elgar.
- Bennett, A. (2018). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: a critical overview. *Cultural Sociology*, 12(2), 140–155.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223–234.
- Bennett, A. (2000). *Popular music and youth culture: music, identity and place*. Basingstoke e Hampshire: Macmillan.
- Bennett, A., & Guerra (Eds.). (2019). *DIY Cultures and underground music scenes*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bennett, A., Jodie, T., & Woodward, I. (2014). *The festivalization of culture* (A. Bennett, T. Jodie, & I. Woodward, Eds.). Queensland: ashgate.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music scenes: local, translocal, and virtual* (A. Bennett & R. A. Peterson, Eds.). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, A., & Rogers, I. (2016). Popular Music Scenes and Cultural Memory. In *Popular Music Scenes*

- and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bernarda, T. da. (2019). *O Gato Mariano: Críticas Felinas (2014-2018)*. Lisboa: Chili Com Carne.
- Bianchini, F. (1999). Cultural planning for urban sustainability. In L. Nyström & C. Fudge (Eds.), *Culture and Cities. Cultural Processes and Urban Sustainability* (pp. 34–51). Stockholm: The Swedish Urban Development Council.
- Bianchini, F. (1993). Remaking European cities: the role of cultural policies. In F. Bianchini & M. Parkinson (Eds.), *Cultural policy and urban regeneration: the West European experience* (pp. 1–20). Manchester: Manchester University Press.
- Bittencourt, L., & Domingues, D. (2016). Dinâmicas coletivas em cenas musicais: a experiência do grupo #acenavive no Rio de Janeiro. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 109(maio 2016), 137–162.
- Bittencourt, L., Domingues, D., & Sá, S. P. (2018). Mapa Musical RJ: circuitos, redes e agentes das “cidades musicais” do Estado do Rio. In C. S. Fernandes & M. Herschmann (Eds.), *Cidades Musicais. Comunicação, Territorialidade e Política* (pp. 221–239). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Borén, T., & Young, C. (2016). Artists and creative city policy: resistance, the mundane and engagement in Stockholm, Sweden. *City, Culture and Society*, 8, 21–26.
- Borgatti, S. P., Brass, D. J., & Halgin, D. S. (2014). Social network research: Confusions, criticisms, and controversies. *Contemporary Perspectives on Organizational Social Networks (Research in the Sociology of Organizations)*, 40, 1–29.
- Borgatti, S. P., Everett, M. G., & Freeman, L. (2002). *Ucinet 6 for Windows: Software for Social Network Analysis*. Harvard: MA: Analytic Technologies.
- Borgatti, S. P., Everett, M. G., & Johnson, J. C. (2018). *Analyzing Social Networks* (2nd ed.). Londres: Sage.
- Borges, V. (2007). *O mundo do teatro em Portugal. Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Borges, V. (2006). Actores e encenadores: modalidades de profissionalização no mercado teatral português. *Sociologia*, 16, 97-115.
- Borges, V., & Faria, I. (2015). Jovens, formação e mercados artísticos: Dois contextos entre Portugal e Brasil. *CIDADES, Comunidades e Territórios*, 30, 42–54.
- Borges, V., & Pereira, C. (2012). Mercado, formação e sucesso: actores e bailarinos entre persistência e desilusão. In V. Borges & P. Costa (Eds.), *Criatividade e instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura* (pp. 77–94). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Bottà, G. (2009). The city that was creative and did not know: Manchester and popular music, 1976-97. *European Journal of Cultural Studies*, 12(3), 349–365.
- Bottà, G. (2008). Urban Creativity and Popular Music in Europe since the 1970s: representation, materiality, and branding. In M. Heissler & C. Zimmermann (Eds.), *Creative urban milieus: historical perspectives on culture, economy, and the city* (pp. 285–308). Frankfurt am Main: Campus.
- Bottà, G. (2006). Pop Music, Cultural Sensibilities and Places: Manchester 1976 – 1997. *Cities and Media: Cultural Perspectives on Urban Identities in a Mediatized World*, (October). Retrieved from www.ep.liu.se/ecp/020
- Bottero, W., & Crossley, N. (2011). Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99-119.

- Bourdieu, P. (2006). *As estruturas sociais da economia*. Lisboa: Campo das Letras.
- Bourdieu, P. (2004). *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Bourdieu, P. (2002). *Questions de sociologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1989). Social Space and Symbolic Power. *Sociological Theory*, 7(1), 14–25.
- Bourdieu, P. (1982). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *Réponses*. Paris: Editions du Seuil.
- Brandellero, A., & Janssen, S. (2014). Popular music as cultural heritage: Scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 224–240.
- Branzanti, C. (2015). Creative Clusters and District Economies: Towards a Taxonomy to Interpret the Phenomenon. *European Planning Studies*, 23(7), 1401–1418.
- Breen, M. (2004). The music industry, technology and utopia - an exchange between Marcus Breen and Eamonn Forde. Busting the fans: the Internet's direct access relationship. *Popular Music*, 23(1), 79–82.
- Brennan, M. (2006). The rough guide to critics: Musicians discuss the role of the music press. *Popular Music*, 25(2), 221–234.
- Brito, C. (2020). *Difusão de música portuguesa em 2019*. Lisboa: ERC - Entidade Reguladora Para a Comunicação Social.
- Brook, S. (2013). Social inertia and the field of creative labour. *Journal of Sociology*, 49(2–3), 309–324.
- Brown, A., O'Connor, J., & Cohen, S. (2000). Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, 31, 437–451.
- Brunow, D. (2019). Manchester's post-punk heritage: Mobilising and contesting transcultural memory in the context of urban regeneration. *Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research*, 11(1), 9–29.
- Burgess, R. (1997). *A pesquisa de terreno: uma introdução*. Oeiras: Celta Editora.
- Buscatto, M. (2018). Feminisations of artistic work: legal measures and female artists' resources do matter. *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), 22–38.
- Buscatto, M. (2007a). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris: CNRS Editions.
- Buscatto, M. (2017). *Chroniques de ' carrières '. Des trajectoires créatives sous fortes influences socio-économiques*. 0–23.
- Buscatto, M. (2007b). Women in artistic professions. An emblematic paradigm for gender studies. *Social Cohesion and Development*, 2, 69–77.
- Cabral, M. V., & Borges, V. (2010). «Muitos são os chamados, poucos os escolhidos»: entre a vocação e a profissão de arquitecto. In A. Delicado, V. Borges, & S. Dix (Eds.), *Profissão e Vocação. Ensaio sobre grupos profissionais* (pp. 147–178). Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.
- Caldas, M. (2014). *Usos da cultura em projectos de regeneração urbana O caso da Praça do Martim Moniz - Lisboa O caso da Praça do Martim Moniz - Lisboa*.

- Calvo, M. B. (2018). Las escenas de la música metal: discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires. *Question*, 1(60), 1-18.
- Camagni, R., Maillat, D., & Matteaccioli, A. (2004). *Ressources naturelles et culturelles, milieux et développement local*. Neuchatel: EDES.
- Campbell, M. (2013). *Out of the basement. Youth cultural production in practice and in police*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Campos, L. (2007). *Músicas e Músicos: modos de relação*. Oeiras: Celta Editora.
- Carmo, A., Matos, F., & Pereira, S. (2019). Regeneração urbana através da cultura e das artes : o caso do Barreiro. *Forum Sociológico*, (35), 61–70.
- Carradini, S. (2016). An Organizational Structure of Indie Rock Musicians as Displayed by Facebook Usage. *Journal of Technical Writing and Communication*, 1–24.
- Carvalho, H. V. (2015). *Os artistas nas artes de performance e a flexibilização de trajetórias profissionais*. ISCTE-IUL - Instituto Universitário de Lisboa.
- Carvalho, H. (2017). *Análise multivariada de dados qualitativos. Utilização da análise de correspondências múltiplas com o SPSS (2ª ed.)*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Caves, R. E. (2000). *Creative industries: contracts between art and commerce*. Harvard: Harvard University Press.
- CEDRU. (2016). *Estratégia de Desenvolvimento Barreiro 2030: referencial estratégico e modelo de desenvolvimento territorial*. Barreiro.
- CENA-STE. (2016). *Relatório CENA. Inquérito aos profissionais do sector*. <https://doi.org/10.1192/bjp.112.483.211-a>
- Chapman, D. (2013). The “one-man band” and entrepreneurial selfhood in neoliberal culture. *Popular Music*, 32(3), 451–470.
- Choi, G. Y. (2016). “Who Run the Music ? Girls !” Examining the Construction of Female Digital Musicians’ Online Presence. *Popular Music and Society*, 40(4), 474-487.
- Cinti, T. (2008). Cultural clusters and districts: the state of the art. In P. N. Cooke & L. Lazzeretti (Eds.), *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development* (pp. 70–92). Cheltenham: Edward Elgar.
- Cloonan, M. (2011). Researching live music: Some thoughts on policy implications. *International Journal of Cultural Policy*, 17(4), 405–420.
- Cloonan, M. (1999). Pop and the Nation-State: towards a theorisation. *Popular Music*, 32(1), 193–207.
- Coelho, S. O. (2016, April 19). A vida vai chegar ao matadouro abandonado de Campanhã. *Observador*. Retrieved from <https://observador.pt/2016/04/19/vida-vai-chegar-ao-matadouro-abandonado-campanha/>
- Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: popular music in the making*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Cohen, S. (2016). *Decline, renewal and the city in popular music culture: beyond the Beatles*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Colegrave, S., & Sullivan, C. (2002). *Punk. Hors limites*. Paris: Éditions du Seuil.
- Conde, I. (2009). Artists as Vulnerable Workers. *CIES E-WORKING PAPER*, (71). Retrieved from

http://cies.iscte-iul.pt/destaques/documents/CIES-WP71_Conde_001.pdf

- Conde, I. (2003). Making distinctions: conditions for women working in serious music and in (new) media arts in Portugal. In *Culture-Gates. Exposing Professional "Gate-Keeping" Processes in Music and New Media Arts* (pp. 255–323). Bona: ARCultMedia.
- Connell, J., & Gibson, C. (2003). *Sound Tracks: popular music, identity and place*. Londres: Routledge.
- Conner, T., & Jones, S. (2014). Art to Commerce: The Trajectory of Popular Music Criticism. *IASPM Journal*, 4(2), 7–23.
- Costa, A. F. (2008). *Sociedade de Bairro. Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural* (2ª). Lisboa: Celta Editora.
- Costa, P. (2015a). Cultural districts and the evolving geographies of underground music scenes: dealing with Bairro Alto's mainstreaming. *WP DINÂMIA'CET-IUL* n.º 2015/15, 2–24.
- Costa, P. (2015b). Políticas culturais para o desenvolvimento dos territórios: alguns elementos de síntese. In *Políticas Culturais para o Desenvolvimento: Conferência ARTEMREDE*. Lisboa: ARTEMREDE.
- Costa, P. (2013a). Bairro Alto revisited: reputation and symbolic assets as drivers for sustainable innovation in the city. *WP DINÂMIA'CET-IUL* n.º 2013/14, 2–33.
- Costa, P. (2013b). The Importance of gatekeeping processes and reputation building in the sustainability of creative milieus. In L. Lazzeretti (Ed.), *Creative industries and innovation in Europe: Concepts, measures and comparative case studies* (pp. 286–306). Routledge.
- Costa, P. (2012). Gatekeeping processes, reputation building and creative milieus: evidence from case studies in Lisbon, Barcelona and São Paulo. In L. Lazzeretti (Ed.), *Creative industries and innovation in Europe: concepts, measures and comparative case studies* (pp. 286–306). Londres: Rout.
- Costa, P. (2009). *Estratégias para a cultura em Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Costa, P. (2008a). Creative Milieus, Gatekeepers and Cultural Production: Evidence from a Survey to Portuguese Artists. *Review of Cultural Economics*, 11(1), 3–31.
- Costa, P. (2008b). *Cultura, economia criativa e cidade criativa: Alguns contributos para reflectir sobre o caso português*.
- Costa, P. (2002). *As atividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão.
- Costa, P., Borges, V., & Graça, S. (2014). Structural change and diversity in theatrical groups: An empirical study in the Lisbon area. *Portuguese Journal of Social Science*, 13(1), 33–51.
- Costa, P., Guerra, P., & Oliveira, A. (2015). Território(s) e territorialidade(s) das cenas musicais alternativas lisboetas: uma aproximação através de alguns lugares de referência. In P. Guerra (Ed.), *More than loud. Os mundos dentro de cada som* (pp. 187–202). Porto: Afrontamento.
- Costa, P., & Lopes, R. V. (2018). Creative milieus in the metropolis' periphery: from the massification of Lisbon's city centre to the liveliness of "Margem Sul." In L. Lazzeretti & M. Vecco (Eds.), *Creative Industries and Entrepreneurship Paradigms in Transition from a Global Perspective* (pp. 177–197). Cheltenham & Massachusetts: Edward Elgar Publishing.
- Costa, P., & Lopes, R. (2015). Urban design , public space and the dynamics of creative milieu: a photographic approach to Bairro Alto (Lisboa), Gracia (Barcelona) and Vila Madalena (São Paulo). *Journal of Urban Design*, 20(1), 28–51.

- Costa, P., & Lopes, R. (2013). Urban design, public space and creative milieus: an international comparative approach to informal dynamics in cultural districts. *CIDADES , Comunidades e Territórios*, 31, 40–66.
- Costa, P., & Lopes, R. (2011). Padrões locativos intrametropolitanos do cluster da cultura: a territorialidade das actividades culturais em Lisboa, Barcelona e São Paulo. *Redige*, 2(2), 196–244.
- Costa, P., Lopes, R. V., & Bassani, J. (2019). *BRR 2018: Quando a periferia se torna trendy*. Lisboa & São Paulo: DINÂMIA'CET-IUL - Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território & Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- Costa, P., Oliveira, A., Magalhães, A., Sousa, F., Teixeira, G., Guerra, P., ... Magalhães, M. (2017). *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa 2017*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Costa, P., Vasconcelos, B., & Sugahara, G. (2012). O meio urbano e a génese da criatividade nas actividades culturais. In V. Borges & P. Costa (Eds.), *Criatividade e instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura* (pp. 121–149). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Costa, P., Vasconcelos, B., & Sugahara, G. (2011). The urban milieu and the genesis of creativity in cultural activities: an introductory framework for the analysis of urban creative dynamics. *CIDADES , Comunidades e Territórios*, 22, 3–21.
- Coulangeon, P., Ravet, H., & Roharik, I. (2005). Gender differentiated effect of time in performing arts professions: Musicians, actors and dancers in contemporary France. *Poetics*, 33(5–6), 369–387.
- Coulson, S. (2012). Collaborating in a competitive world: musicians' working lives and understandings of entrepreneurship. *Work, Employment and Society*, 26(2), 246–261.
- Crane, D. (1992). *The production of culture: media and the urban arts*. California: Sage Publications.
- Crocco, F. (2014). Condições e contradições da atividade artística: um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos no Brasil e em Portugal. *Cabo Dos Trabalhos*, 10. Retrieved from https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/documentos/14.4.1_Fabio_Luiz_Tezini_Crocco.pdf
- Crossley, N. (2015). *Networks of Sound, Style and Subversion: the punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*. Manchester: Manchester University Press.
- Crossley, N. (2010). The social world of the network. Combining qualitative and quantitative elements in social network analysis. *Sociologica. Italian Journal of Sociology Online*, (1), 1–34.
- Crossley, N. (2009). The Man Whose Web Expanded: network dynamics in Manchester's post-punk music scene 1976-1980. *Poetics*, 59(3), 475–200.
- Crossley, N. (2008). Pretty Connected: the social network of the early UK punk movement. *Culture & Society*, 25(6), 89–116.
- Crossley, N., Bellotti, E., Edwards, G., Everett, M. G., Koskinen, J., & Tranmer, M. (2015). *Social Network Analysis for Ego-Nets*. Londres: Sage.
- Crossley, N., & Bottero, W. (2015). Social Spaces of Music: Introduction. *Cultural Sociology*, 9(1), 3–19.
- Crossley, N., & Edwards, G. (2016). Cases, mechanisms and the real: The theory and methodology of mixed-method social network analysis. *Sociological Research Online*, 21(2).
- Crossley, N., McAndrew, S., & Widdop, P. (Eds.). (2014). *Social Networks and Music Worlds*. Londres: Routledge.
- Dale, P. (2010). *Anyone Can Do It: traditions of punk and the politics of empowerment*. Newcastle University.

- Dale, P. (2008). It was easy, it was cheap, so what?: reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3(2), 171–193.
- Daniel, R. (2014). Artists and policy: a case study of the creative industries in north-eastern Australia. *International Journal of Cultural Policy*, 20(5), 553–565.
- De Nooy, W. (2003). Fields and networks: correspondence analysis and social network analysis in the framework of field theory. *Poetics*, 31(5–6), 305–327.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.
- Denisoff, S. (1990). *Tarnished Gold. The Record Industry Revisited*. New Brunswick and Oxford: Transaction Books.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dijck, V., & Poell, T. (2013). Understanding Social Media Logic. *Media and Communication*, 1(1), 2–14.
- Dimaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52, 440–455.
- Drijver, R. den, & Hitters, E. (2017). The Business of DIY. Characteristics, motives and ideologies of micro-independent record labels. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 6(1), 17–35.
- Duxbury, N., Kangas, A., & De Beukelaer, C. (2017). Cultural policies for sustainable development: four strategic paths. *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 214–230.
- Earle, W. (1999). Bourdieu nouveau. In R. Shusterman (Ed.), *Bourdieu: a critical reader* (pp. 175–191). Oxford: Blackwell.
- Eckhardt, J., & Graeve, L. (2017). *The second sound. Conversations on gender & music*. Gent: umland.
- Edwards, G. (2010). *Mixed-Method Approaches to Social Network Analysis*. Manchester: ESRC National Centre for Research Methods Review paper.
- Elias, N. (1993). *Mozart. Sociologia de um génio*. Lisboa: Asa.
- Emirbayer, M., & Goodwin, J. (1994). Network analysis, culture, and the problem of agency. *American Journal of Sociology*, 99(6), 1411–1454.
- Estevens, A. (2017). *A Cidade Neoliberal. Conflito e arte em Lisboa e em Barcelona*. Lisboa: Le Monde Diplomatique.
- Eurostat (ESTAT). (2012). *ESSnet - CULTURE European Statistical System Network on Culture*.
- Evans, G. (2009). Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy. In *Urban Studies* (Vol. 46).
- Eversley, M. (2014). *Space and Governance in the Baltimore DIY Punk Scene: an exploration of the postindustrial imagination and the persistence of whiteness as property*. Wesleyan University.
- Fairchild, C. (1995). “Alternative”; music and the politics of cultural autonomy : The case of Fugazi and the D. C. Scene. *Popular Music and Society*, 19(1), 17–35.
- Farinha, C. (2009). Os profissionais das artes do espetáculo na estrada: entre individualismo e a comunidade de interesses na União Europeia. In R. Carmo & J. A. Simões (Eds.), *A produção das mobilidades: redes, espacialidades e trajectos* (pp. 153–175). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Feldman-Barrett, C. (2014). From beatles fans to beat groups: A historiography of the 1960s all-girl rock band. *Feminist Media Studies*, 14(6), 1041–1055.

- Felizes, A. V. (2018). *Política Cultural em Portugal. Determinantes da despesa pública em cultura*. Lisboa: ISEG. Dissertação de mestrado.
- Ferreira, C. (2002). Intermediação Cultural e Grandes Eventos. Notas Para um Programa de Investigação Sobre a Difusão das Culturas Urbanas. *Oficina Do CES*, (167).
- Ferreira, V. S. (2017). Ser DJ não é só Soltar o Play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho. *Educação & Realidade*, 42(2), 473–494.
- Ferro, L., & Raposo, O. (coord.) (2016). *O trabalho da arte e a arte do trabalho: circuitos criativos de artistas imigrantes em Portugal*. Lisboa: Alto Comissariado para as Migrações.
- Filer, R. K. (1986). The “Starving Artist”. Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94(1), 56–75.
- Finch, M. (2014). “Toronto is the Best!”: Cultural Scenes, Independent Music, and Competing Urban Visions. *Popular Music and Society*, 38(3), 299–317.
- Finnegan, R. (2007 [1989]). *The Hidden Musicians: music-making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Florida, R. (2003). Cities and the Creative Class. *City & Community*, 2(March), 3–19.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. Nova Iorque: NY: Basic Books.
- Fonarow, W. (2006). *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Fortuna, C. (2003). *Intermediários culturais, espaço público e cultura urbana. Um estudo sobre a influência dos circuitos culturais globais em algumas cidades portuguesas*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.
- Fowler, B. (1997). *Pierre Bourdieu and cultural theory: critical investigations*. Londres: Sage Publications.
- Friedman, S., O’Brien, D., & Laurison, D. (2016). ‘Like Skydiving without a Parachute’: How Class Origin Shapes Occupational Trajectories in British Acting. *Sociology*, 1–19.
- Frith, S. (2019). Writing about Popular Music. In C. Dingle (Ed.), *The Cambridge History of Music Criticism* (pp. 502–526).
- Frith, S. (2002). Fragments of a sociology of rock criticism. In S. Jones (Ed.), *Pop music and the press* (pp. 235–246). Philadelphia: Temple University Press.
- Frith, S. (1999). Popular music policy and the articulation of regional identities: the case of Scotland and Ireland. *Journal on Media Culture*. Retrieved from http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter04.shtml
- Frith, S. (1998). The suburban sensibility in British rock and pop. In R. Silverstone (Ed.), *Visions of Suburbia* (pp. 269–279). Londres: Routledge.
- Frith, S. (1997). Music and identity. In P. du Hall, Stuart; Gay (Ed.), *Questions of cultural identity* (pp. 108–127). Londres: Sage.
- Frith, S. (1996a). Music and Identity. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (p. 208).
- Frith, S. (1996b). *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard: Harvard University Press.
- Garcia, B. (2004). Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future. *Local Economy*, 19(4), 312–326.

- Garcia, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Soares, J., Gomes, R. T., & Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal : From incentives to crisis Mapping cultural policy in Portugal : From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 6632(November), 1–17.
- Gavanas, A., & Reitsamer, R. (2016). *Neoliberal Working Conditions , Self - Promotion and DJ Trajectories : A Gendered Minefield*.
- Geoghegan, B., & Meehan, K. (2014). Jim rogers. *Civilisations*, 13, 51–73.
- Gibson, C., & Homan, S. (2004). Urban redevelopment, live music and public space. *International Journal of Cultural Policy*, 10(1), 67–84.
- Gillespie, T. (2014). The Relevance of Algorithms. In T. Gillespie, P. J. Boczkowski, & K. A. Foot (Eds.), *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society* (pp. 167–193). Cambridge, MA: MIT Press.
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Nova Iorque: Aldine.
- Glinkowski, P. (2012). Artists and policy-making: The English case. *International Journal of Cultural Policy*, 18(2), 168–184.
- Gomes, R. T. (2014). “O pessoal está interessado numa tour”: ritos de procrastinação das cenas musicais underground. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 76, 51–68.
- Gomes, R. T. (2013). *Fazer música underground: estetização do quotidiano, circuitos juvenis e ritual*. Lisboa: ISCTE-IUL. Tese de doutoramento.
- Gomes, R. T., Lourenço, V., & Martinho, T. D. (2009). *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais: Um Panorama em Vários Domínios*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Gomes, R. T., Martinho, T. D., & Lourenço, V. (2005a). Professional Careers in Cinema Production in Portugal: Different Contexts, Generations and Gender. In *Culture Biz: Locating Women as Film and Book Publishing Professionals in Europe* (pp. 1–34). Bona: ARcultMedia.
- Gomes, R. T., Martinho, T., & Lourenço, V. (2005b). A Feminized Labour Market: Professional Opportunities and Constraints in Book Publishing in Portugal. In *Culture Biz: Locating Women as Film and Book Publishing Professionals in Europe* (pp. 1–36). Bona: ARcultMedia.
- Gordon, K. (2016). *A miúda da banda*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Granovetter, M. (1979). The theory-gap in social network analysis Title. In P. W. Holland & S. Leinhardt (Eds.), *Perspectives on Social Network Research* (pp. 501–518). Nova Iorque: Academic Press.
- Griffin, N. (2012). *Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene*. 13(2), 66–81.
- Guerra, P. (2020). Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*, 1, 55–75.
- Guerra, P. (2019a). Espaços Liminares de Sociabilidade Contemporânea . O caso ilustrativo do Festival Paredes de Coura , Portugal. *Estudos de Sociologia, Recife*, 2, 51–88.
- Guerra, P. (2019b). Rádio Caos: resistência e experimentação cultural nos anos 1980. *Análise Social*, 54(2), 284–309.
- Guerra, P. (2019c). The Song Is Still a ‘Weapon’: The Portuguese Identity in Times of Crises. *Young*, 28(1), 1–18.

- Guerra, P. (2018a). Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa. *NAVA*, 3(2), 157–179.
- Guerra, P. (2018b). Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241–259.
- Guerra, P. (2017). ‘Just can’t go to sleep’: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, 16(3), 283–303.
- Guerra, P. (2016). Lembranças do último verão. Festivais de música, ritualizações e identidades na contemporaneidade portuguesa. *Portugal Ao Espelho*, 2, 3–38. Retrieved from https://portugalaoespelho.files.wordpress.com/2016/05/ficha_-lembrancas-ultimo-verao.pdf
- Guerra, P. (2015). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology*, 17.
- Guerra, P. (2013). *A Instável Leveza do Rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, P. (2010). *A Instável Leveza do Rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal* (Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Vol. 1). <https://doi.org/10.1007/s13398-014-0173-7.2>
- Guerra, P., & Bennett, A. (2015). Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38(4), 500–521.
- Guerra, P., Bittencourt, L., & Domingues, D. (2018). Sons do Porto : para uma cartografia sónica da cidade vivida. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 184–210.
- Guerra, P., & Menezes, P. M. (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras. *Sociedade e Estado*, 34(2), 485–512.
- Guerra, P., & Oliveira, A. (2019). Heart of glass: gender and domination in the early days of punk in Portugal. In D. Vilotijevic & M. I. Medic (Eds.), *Contemporary Popular Music Studies* (pp. 127–136).
- Guerra, P., & Quintela, P. (tradutores). (2018). *Subcultura. O significado do estilo*. Lisboa: Maldoror.
- Gunn, R. (2016). “Don’t Worry, it’s Just a Girl!”: negotiating and challenging gendered assumptions in Sydney’s breakdancing scene. *Journal of World Popular Music*, 1, 54–74.
- Güven, U. Z. (2020). Hoping for the Best, Preparing for the Worst: A Sociological Study on Being a Musician in Turkey. *Journal of Economy Culture and Society*, 1–17.
- Haenfler, R. (2018). The entrepreneurial (straight) edge: how participation in DIY music cultures translates to work and careers. *Cultural Sociology*, 12(2), 174–192.
- Hall, P. (2000). Creative Cities and Economic Development. *Urban Studies*, 37(4), 639–649.
- Harrington, B., & Fine, G. A. (2006). Where the action is: small groups and recent developments in sociological theory. *Small Group Research*, 37(1), 4–19.
- Haynes, J., & Marshall, L. (2018a). Beats and Tweets: Social Media in the Careers of Independent Musicians. *New Media and Society*, 20(5), 1973–1993.
- Haynes, J., & Marshall, L. (2018b). Reluctant entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the ‘new’ music industry. *British Journal of Sociology*, 69(2), 459–482.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Heikkinen, M. (2003). *The Nordic Model for Supporting Artists: public support for artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden*. Helsinki: Nykypaino Oy.

- Heikkinen, M. (2000). Artist policy in Finland and Norway: A comparison of two schemes of direct Support for artists. *International Journal of Cultural Policy*, 7(2), 299–318.
- Hein, F. (2012). Le DIY comme dynamique contre-culturelle? L'exemple de la scène punk rock. *Volume!*, 9(1), 105–126.
- Hennekam, S., & Bennett, D. (2017). Sexual Harassment in the Creative Industries : Tolerance , Culture and the Need for Change. *Gender Work and Organization* (March). <https://doi.org/10.1111/gwao.12176>
- Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'Amateur: formes, objets, pratiques de l'aniour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.
- Hennion, A. (1989). An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music. *Science, Technology, & Human Values*, 14(4), 400–424.
- Henriques, I. (2018). *Se isto não é uma música, então faz tu uma canção: o fenómeno das "editoras-colectivo" e a herança punk na música da "Geração à Rasca."* Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- Herschmann, M. (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Letras e Cores.
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4^a). Londres e Thousand Oaks: Sage Publications.
- Hesmondhalgh, David. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture and Society*, 28(2), 211–231.
- Hesmondhalgh, David. (2005). Subcultures, Scenes or Tribes?: None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 37–41.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34–61.
- Hesmondhalgh, David. (1998). The British Dance Music Industry: A Case Study In Independent Cultural Production. *British Journal of Sociology*, 49(2), 234–251.
- Hesmondhalgh, David. (1996). *Independente record companies and democratisation in the popular music industry*. Goldsmiths College, University of London.
- Hesmondhalgh, David. (1997). Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade. *Popular Music*, 16(3), 255–274.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2015). *Sex , gender and work segregation in the cultural industries*. 36(2010), 23–36.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative labour. Media work in three cultural industries*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2010). "A very complicated version of freedom": Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38(1), 4–20.
- Hibbett, R. (2005). What Is Indie Rock? *Popular Music and Society*, 28(1), 55–77.
- Hill, R. (2016). *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*. Londres: Palgrave.
- Hirsch, P. (1990). Processing Fads and Fashions. An Organization Analysis of Cultural Industry Systems. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word* (pp. 127–139).

Londres: Routledge.

- Hirsch, P. (1969). *The structure of the popular music industry: the filtering process by which records are preselected for public consumption*. Ann Arbor: Institute for Social Research, The University of Michigan.
- Hodkinson, P. (2004). Translocal Connections in the Goth Scene. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Homan, S. (2008). *A portrait of the politician as a young pub rocker: live music venue reform in Australia*. 27(May), 243–256.
- Homan, S., Cloonan, M., & Cattermole, J. (2013). Introduction: popular music and policy. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 275–280.
- Hracs, B. J. (2012). *A Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production*. 43(3), 442–461.
- Hudson, R. (2006). Regions and place: music identity and place. *Progress in Human Geography*, 30, 626–634.
- Ingram, M. (2009). The artist and the city in “Euro-Mediterranean” Marseille: Redefining state cultural policy in an era of transnational governance. *City and Society*, 21(2), 268–292.
- Instituto Nacional de Estatística. (2011). *Classificação portuguesa das profissões*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- Instituto Nacional de Estatística. (2019). *Estatísticas da Cultura 2018*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.
- Jakob, D. (2012). The eventification of place: Urban development and experience consumption in Berlin and New York City. *European Urban and Regional Studies*, 20(4), 447–459.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*. Londres: Verso.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers, and gamers. Exploring participatory culture*. Nova Iorque e Londres: New York University Press.
- Jenkins, H., Ito, M., & Boyd, D. (2015). *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*. Nova Iorque e Londres: Polity Press.
- Jian, M. (2018). The survival struggle and resistant politics of a DIY music career in East Asia: case studies of China and Taiwan. *Cultural Sociology*, 12(2), 224–240.
- Jones, S. (2002). Music That Moves: Popular Music, Distribution and Network Technologies. *Cultural Studies*, 16(2), 213–232.
- Kadushin, C. (2012). *Understanding Social Networks: theories, concepts, and findings*. Oxford: Oxford University Press.
- Kafai, Y. B., & Peppler, K. A. (2011). Youth, Technology, and DIY: Developing Participatory Competencies in Creative Media Production. In V. L. Gadsden, S. Wortham, and R. Lukose (Eds.), *Youth Cultures, Language and Literacy*. Review of Research in Education, Volume 34.
- King, A. (2000). Thinking with Bourdieu against Bourdieu: a “practical” critique of the habitus. *Sociological Theory*, 18(3), 417–433.
- King, M. (2009). *Music Marketing: Press, Promotion, Distribution, and Retail*. Boston: Berklee Press.
- Kirchberg, V., & Kagan, S. (2013). The roles of artists in the emergence of creative sustainable cities:

- theoretical clues and empirical illustrations. *City, Culture and Society*, 4(3), 137–152.
- Kjus, Y. (2016). Musical Exploration via Streaming Services: The Norwegian Experience. *Popular Communication*, 14(3), 127–136.
- Klein, B. (2005). The International Journal of Media and Culture Dancing About Architecture : Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority. *Popular Communication*, (788672636), 37–41.
- Kong, L. (2000). Culture , economy , policy : trends and developments. *Geoforum, Special Issue on Cultural Industries and Cultural Policies*, 31(4), 385–390.
- Krause, T. (2008). Music: ‘Amerrrika ist wunderrrbarrr’: promotion of Germany through Radio Goethe’s cultural export of German popular music to North America. *Popular Music*, 27(2), 225–242.
- Kruse, H. (1993). Subcultural identity in alternative music culture. *Popular Music*, 12(1), 31–43.
- Kuchar, R. (2014). Local scenes, conditions of music making and neoliberal city governance – a case study of Hamburg, Germany. In Guerra, Paula & A. Bennett (Eds.), *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes* (pp. 551–562). Porto: Universidade do Porto.
- La Barre, J. de. (2010). Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa. *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, (7), 149–166.
- Lahire, B. (2001). Champ, hors-champ, contrechamp. In B. Lahire (Ed.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: dettes et critiques* (pp. 23–57). Paris: Lá Découverte.
- Laing, D. (2015). *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Philadelphia: Open University Press.
- Landry, C. (2000). *The Creative City: a toolkit for urban innovators*. Londres: Earthscan.
- Lash, S., & Urry, J. (1994). *Economies of Signs and Space*. Londres: Sage.
- Lebart, L., Morineau, A., & Piron, M. (2000). *Statistique exploratoire multidimensionnelle*. Paris: Dunod.
- Lee, S. (1995). Re-examining the concept of the “independent” record company: the case of Wax Trax ! records. *Popular Music*, 14(1), 13–31.
- Lee, S., & Peterson, R. A. (2004). Internet-based virtual music scenes: the case of P2 in Alt. country music. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Londres e Nova Iorque: Continuum.
- Leonard, M. (2016). Girls at work: gendered identities, sex segregation and employment experiences in the music industries. In J. Warwick & A. Adrian (Eds.), *Voicing Girlhood in Popular Music: Performance, Authority, Authenticity* (pp. 37–55). Nova Iorque: Routledge.
- Leonard, M. (2017). *Gender in the Music Industry. Rock Discourse and Girl Power*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Leyshon, A. (2001). Time - space (and digital) compression: software formats, musical networks, and the reorganisation of the music industry. *Environment and Planning A*, 33, 49–77.
- Lindberg, U., Guomundsson, G., Michelsen, M., & Weisethaune, H. (2005). *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. Nova Iorque: Lang.
- Lobato, R. (2006). *Gentrification , cultural policy and live music in Melbourne*. (120), 63–75.

- Mäkelä, J. (2008). The state of rock: a history of Finland's cultural policy and music export. *Popular Music*, 27(2), 257–269.
- Markusen, A. (2007). The Urban Core as Cultural Sticky Place. In D. Henckel, E. Pahl-Webe, & B. Herkommer (Eds.), *Time Space Places* (pp. 173–187). Berlin: Peter Lang Verlag.
- Markusen, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class: Evidence from a study of artists. *Environment and Planning A*, 38(10), 1921–1940. <https://doi.org/10.1068/a38179>
- Markusen, A., Rendon, M., & Martinez, A. (2008). Native American Artists, Gatekeepers and Markets: A Reflection on Regional Trajectories. *Working paper, Project on Regional and Industrial Economics*.
- Markusen, A., & Schrock, G. (2006). The artistic dividend: Urban artistic specialisation and economic development implications. *Urban Studies (Routledge)*, 43(10), 1661–1686.
- Martinho, T. D. (2011). *Mediação Cultural em Portugal – Alguns do seus Agentes*. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.
- Martins, P. (2015). O rock contra o tédio: a constituição de uma cena musical de rock'n'roll em Coimbra. In P. Guerra (Ed.), *More than loud. Os mundos dentro de cada som* (pp. 203–220). Porto: Afrontamento.
- McAndrew, S., & Everett, M. (2014). Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers. *Cultural Sociology*, 1–25.
- McKay, G. (1998a). DiY Culture: notes towards an intro. *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, 1–53.
- McKay, G. (1998b). *DIY Culture: party & protest in nineties Britain*. Londres: Verso.
- McLeod, K. (2005). MP3s are killing home taping: The rise of internet distribution and its challenge to the major label music monopoly. *Popular Music and Society*, 28(4), 521–531.
- McRobbie, A. (2016). *Be creative: making a living in the new culture industries*. Cambridge: Polity Press.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism. Gender, Culture and Social Change*. Londres: Sage Publications.
- McRobbie, A. (2004). Making a living in London's small-scale creative sector. In D. Power and A. J. Scott (Ed.), *Culture Industries and the Production of Culture*. Nova Iorque: Routledge.
- McRobbie, A. (2002). Clubs To Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds. *Cultural Studies*, 16(4), 516–531.
- McRobbie, A. (1999). *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- McRobbie, A. (1980). Settling Accounts with Subculture: A Feminist Critique. *Screen Education*, 34, 111–123.
- McRobbie, A., & Garber, J. (1997). Girls and Subcultures. In K. Gelder & S. Thornton (Eds.), *The Subculture Reader* (pp. 112–120). Londres: Routledge.
- Menger, P. (2014). *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Menger, P. (2007). Un marché du travail d'exception. L'intermittence dans les arts du spectacle est-elle viable et à quel prix ? *Raison Présente*, 163–164, 115–133.

- Menger, P. (2006). Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. In V. A. Ginsburgh & Thros (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (Vol. 1, pp. 765–811).
- Menger, P. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Menger, P. (2003). Les intermittents du spectacle. *Espaces Temps*, 82–83, 51–66.
- Menger, P. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25(1), 541–574.
- Menger, P. (1983). *Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Miguel, P. (2018). *Uma Cena ao Centro: Música Moderna Portuguesa 1990-1999*. Leiria: Rastilho.
- Miles, M. (2012). Uma cidade pós-criativa? *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, 9–30.
- Mitchell, T. (1996). *Popular music and local identity: rock, pop and rap in Europe and Oceania*. Londres: Leicester University Press.
- Moran, I. (2010). Punk: The Do-It-Yourself Subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1), 58–65.
- Morató, A. R., & Zarlenga, M. I. (2018). Culture-led urban regeneration policies in the Ibero-American space. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 628–646.
- Moreira, T. (2015). Sons e lugares: trajeto e retrato da cena rock no Tâmega. In P. Guerra (Ed.), *More than loud. Os mundos dentro de cada som* (pp. 235–256). Porto: Afrontamento.
- Morris, J. W., & Powers, D. (2015). Control, curation and musical experience in streaming music services. *Creative Industries Journal*, 8(2), 106–122.
- Município de Barcelos. (2018, December). Criatividade, o labo b. *Descobrir Barcelos*, 35–39.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate*. Londres: Routledge.
- Negus, K. (1995). Where the mystical meets the market: creativity and commerce in the production of popular music. *The Sociological Review*, 43(2), 316–341.
- Negus, K. (1992). *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. Londres: Arnold.
- Neto, J. (2018). *(Des)regulação do regime jurídico do contrato de trabalho dos profissionais do espetáculo*. Lisboa: ISCTE – IUL. Dissertação de mestrado.
- Neves, J. S. (2005). *Despesas dos Municípios com Cultura (1986-2003)*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Neves, J. S. (2000). *Despesas dos Municípios com Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Nico, M., Gomes, N., Rosado, R., & Duarte, S. (2007). *Licença para criar. Imigrantes nas artes em Portugal*. Lisboa: Observatório da Imigração.
- Nixon, S., & Crewe, B. (2004). Pleasure at work? Gender, consumption and work-based identities in the creative industries. *Consumption Markets & Culture*, 7(2), 129–147.
- Nunes, P. (2012). Das ideologias políticas às ideologias de gosto: o discurso no jornalismo sobre música pop em Portugal antes e depois da revolução de 1974. In S. M. Fernández, S. E. Castelo-Branco, P. Roxo, & I. Iglesias (Eds.), *Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes* (pp. 91–109). Lisboa: Colibri.

- O'Connor, A. (2008). *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy. The Emergence of DIY*. Plymouth: Lexington Books.
- O'Connor, J. (1999). *The cultural production sector in Manchester: research and strategy*. Manchester.
- O'Connor, J., & Gu, X. (2010). Developing a Creative Cluster in a Postindustrial City: CIDS and Manchester. *The Information Society*, 26, 124–136.
- O'Connor, J., & Wynne, D. (1996). *From the Margins to the Centre: cultural production and consumption in the post-industrial city* (J O'Connor & D. Wynne, Eds.). Aldershot: Arena.
- O'Sullivan, C. A. (2018). "Just not that into it?": Gendered Barriers in the Indie and Dance Music Scene in Dublin. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 8(1), 103–116.
- Oliveira, A. (2019a). As cenas musicais Barreirenses: entre a independência e a colaboração. In P. Costa, R. V. Lopes, & J. Bassani (Eds.), *BRR 2018: Quando a periferia se torna trendy* (pp. 106–118). Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL - Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território & Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- Oliveira, Ana (2019b). Do ethos à praxis. Carreiras DIY na cena musical independente em Portugal. In P. Guerra & L. Dabul (Eds.), *De Vidas Artes* (pp. 421-442). Porto: Faculdade de letras da Universidade do Porto.
- Oliver, P. (2010). The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, 48(9), 1422–1432.
- Oliver, P., & Green, G. (2009). *Adopting new technologies: self-sufficiency and the DIY artist*.
- Owen-vanderluis, S. (2003). *Ethics and Cultural Policy in a Global Economy*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Pais, J. M. (2013). O mundo em quadradinhos: o agir da obliquidade. In M. I. M. Almeida & J. M. Pais (Eds.), *Criatividade & profissionalização: jovens, subjectividades e horizontes profissionais* (pp. 125–161). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, J. M. (coord.) (1995). *Inquérito aos artistas jovens portugueses*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Pappámikail, L. (2002). Ser bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida. *Trajectos*, 2, 23–43.
- Paraire, P. (1992). *50 Anos de música rock*. Lisboa: Pergaminho.
- Pereira de Sá, S., & Janotti Jr., J. (2013). *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco.
- Pereira, V. B., Pinto, J. M., & Queirós, J. (2010). Matriz de construção dos lugares de classe do grupo doméstico (considerando a possibilidade de pluriactividade e contemplando o cruzamento dos lugares de classe individuais do núcleo conjugal. In *Ir e Voltar. Sociologia de uma colectividade local do Nordeste Português (1977-2007)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Pereira, V. B., & Queirós, J. (2012). *Na modesta cidadezinha. Génesis e estruturação de um bairro de casas económicas do Porto (Amial, 1938-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Perrenoud, M. (2007). *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: La Découverte.
- Perrenoud, M., & Bataille, P. (2018a). Comment être musicien? Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse. *SociologieS [En Ligne], Dossiers, Identité Au Travail, Identités Professionnelles*, (November), 1–20. Retrieved from <http://journals.openedition.org/sociologies/8882>

- Perrenoud, M., & Bataille, P. (2018b). Vies musicales: Portrait des musiciens ordinaires en Suisse romande. In L. Riom & M. Perrenoud (Eds.), *La musique sous le regard des sciences sociales* (pp. 101–126). Genève: Université de Genève (Sociograph - Sociological Research Studies, 35).
- Perrenoud, M., & Bataille, P. (2017). Artist, craftsman, teacher: “being a musician” in France and Switzerland. *Popular Music and Society*, 40(5), 592–604.
- Perrenoud, M., & Bois, G. (2017). Ordinary Artists: From Paradox to Paradigm ? Variations on a concept and its outcomes. *Symbolic Goods: A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*, 1, 2–36.
- Perrenoud, M., & Leresche, F. (2016). Les paradoxes du travail musical. Travail visible et invisible chez les musiciens ordinaires en Suisse et en France. *Les Mondes Du Travail*, 85–96.
- Pestana, M. H., & Gageiro, J. N. (2008). *Análise de dados para Ciências Sociais. A complementaridade do SPSS* (5ª ed.). Lisboa: Edições Sílabo.
- Pinheiro, D. L., & Dowd, T. J. (2009). All that jazz: The success of jazz musicians in three metropolitan areas. *Poetics*, 37(5–6), 490–506.
- Pinto, J. M. (1994). Uma reflexão sobre as políticas culturais. In AA.VV. (Ed.), *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local* (pp. 770–778). Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia.
- Piraud, M., & Pattaroni, L. (2018). Urban Misunderstandings of the art worlds. Spatial politics of the creative city. In *Challenges of Communication in a Context of Crisis: Troubles, Misunderstandings and Discords*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishers.
- Pires, R. P. (1999). O regresso das colónias. In F. Bethencourt & K. Chaudhuri (Eds.), *História da Expansão Portuguesa, vol. 5* (pp. 182–196). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Plant, S. (2002). *The most radical gesture: the Situationist International in a postmodern age*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Prior, N. (2008). Putting a glitch in the field: Bourdieu, actor network theory and contemporary music. *Cultural Sociology*, 2(3), 301–319. <https://doi.org/10.1177/1749975508095614>
- Prior, N. (2015). “It’s A Social Thing, Not a Nature Thing”: Popular Music Practices in Reykjavík, Iceland. *Cultural Sociology*, 9(1), 81–98.
- Prior, N. (2011). Critique and renewal in the sociology of music: bourdieu and beyond. *Cultural Sociology*, 5(1), 121–138.
- Quintela, P. (2016a). A obscuridade do trabalho na “agenda” criativa em Portugal. *IX Congresso Português de Sociologia. Portugal, Território de Territórios*. Associação Portuguesa de Sociologia.
- Quintela, P. (2016b). From the shadow to the centre: tensions, contradictions and ambitions in building graphic design as a profession. In P. Guerra & P. Costa (Eds.), *Redefining art worlds in late modernity*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Ravet, H. (2003). Professionnalisation féminine et féminisation d’une profession : les artistes interprètes de musique. *Travail, Genre et Sociétés*, 9, 173–195.
- Reddington, H. (2012). *The lost women of rock music: female musicians of the punk era* (2nd ed.). Sheffield: Equinox.
- Reitsamer, R. (2012). Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26(3), 399–408.
- Reitsamer, R. (2011). The DIY careers of techno and drum “n” bass DJs in Vienna. *Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3(1), 28–43.

- Reitsamer, R. & Prokop, R. (2018). Keepin' it real in Central Europe: the DIY rap music careers of male hip hop artists in Austria. *Cultural Sociology*, 12(2), 193–207.
- Reynolds, S. (2006). *Rip it up and start again: post punk 1978-1984*. Londres: Faber and Faber.
- Rius-Ulldemolins, J. (2014). Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 147, 73–87.
- Rodrigues, V. (2020). *AS PRODUTORAS - Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Roodhouse, S. (2006). *Cultural Quarters: principles and practice*. Bristol: Intellect Books.
- Salancik, G. (1995). WANTED: A Good Network Theory of Organization. *Administrative Science Quarterly*, 40(2), 345–349.
- Salema, F. (2017). *Fazer canções aqui e agora: um olhar sobre a música popular portuguesa independente do novo milénio - o circuito lisboeta*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Santos, D. G., Oliveira, A., & Guerra, P. (2019). One struggle, one fight, all day, all night: Punk cartographies in the subway of São Paulo and Lisbon. In M. Dumnić Vilotijević & I. Medić (Eds.), *Contemporary Popular Music Studies. Systematische Musikwissenschaft* (pp. 137–146). https://doi.org/10.1007/978-3-658-25253-3_13
- Santos, M. L. L. (2010). Uma panorâmica com três vertentes a duas dimensões. In M. de L. L. dos Santos & J. M. Pais (Eds.), *Novos Trilhos Culturais: práticas e políticas* (pp. 29–36). Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.
- Santos, M. L. L. (coord.) (2002). *O mundo da arte jovem. Protagonistas, lugares e lógicas de ação*. Oeiras: Celta Editora.
- Santos, M. L. L. (1998). *As Políticas Culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L. (1994). Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura. *Análise Social*, XXIX((125-126)), 417–439.
- Santos, M. L. L. (1988). Questionamento a volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social*, 24(101), 689–702.
- Sassen, S. (2008). The Specialized Differences of Global Cities. *Urban Age: Newspaper Essay*.
- Sassen, S. (2005). The global city: introducing a concept. *The Brown Journal of World Affairs*, XI(2), 27–40.
- Schaap, J., & Berkers, P. (2014). *Grunting Alone ? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music*. 4(1).
- Schippers, M. (2002). *Rockin Out of the Box. Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock*. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press.
- Schumpeter, J. (n.d.). The Theory of Economic Development: The Fundamental Phenomenon of Economic Development. In M. Becker, T. Knudsen, & R. Swedberg (Eds.), *The Entrepreneur: Classic Texts by Joseph A. Schumpeter*. Stanford: Stanford Business Books.
- Schütz, A. (1996). *Collected papers IV*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

- Schütz, A. (1951). Making music together: a study in social relationship. *Social Research*, 18(1/4), 76–97.
- Scott, A. J. (2014). Beyond the Creative City: Cognitive–Cultural Capitalism and the New Urbanism. *Regional Studies*, 48(4), 565–578. <https://doi.org/10.1080/00343404.2014.891010>
- Scott, A. J. (2006). Creative cities: conceptual issues and policy implications. *Journal of Urban Affairs*, 28(1), 1–17.
- Scott, A. J. (2000). *The cultural economy of cities*. Londres: Sage.
- Scott, J. (2000). *Social Network Analysis: a handbook* (2nd editio). Londres: Sage.
- Scott, J. (2012). Social network analysis. *Sociology*, 22(1), 109–127.
- Scott, M. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu’s alternative capitals. *Poetics*, 40(3), 237–255.
- Seixas, J., & Costa, P. (2011). Criatividade e governança na cidade. A conjugação de dois conceitos poliédricos e complementares. *Cadernos Metrópole*, 13(25), 69–92.
- Seman, M. (2011). How a music scene functioned as a tool for urban redevelopment: A case study of Omaha’s Slowdown project. *City, Culture and Society*, 1(4), 207–215.
- Shafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World: toward a theory of soundscape design*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Shank, B. (1994). *Dissonant Identities: the rock’n’roll scene in Austin, Texas*. Hanôver, Londres: Wesleyan University Press.
- Shuker, R. (2008). New Zealand popular music, government policy, and cultural identity. *Popular Music*, 27(2), 271–287.
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music*. Londres: Routledge.
- Silva, A. S. (2007). Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro. *Sociologia, Problemas e Praticas*, 54, 11–33.
- Silva, A. S. (1997). Cultura: das obrigações do Estado à participação civil. *Sociologia, Problemas e Praticas*, Vol. 23, pp. 37–48.
- Silva, A. S., Babo, E. P., & Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: Contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Praticas*, 78, 105–124.
- Silva, A. S., Babo, E. P., & Guerra, P. (2013). Cultural policies and local development: The Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Science*, 12(2), 113–131.
- Silva, A. S., & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.
- Simmel, G. (1997). A metrópole a e vida espírito. In C. Fortuna (Ed.), *Cidade, Cultura e Globalização: ensaios de sociologia* (pp. 31–43). Oeiras: Celta Editora.
- Simões, S. (2018). Fixar o (in)visível: papéis e repertórios de luta dos dois primeiros grupos de RAP femininos a gravar em Portugal (1989 - 1998). *Cadernos de Arte e Antropologia*, 7(1), 97–114.
- Sinigaglia, J. (2017). A consecration that never comes: reduction, adjustment, and conversion of aspirations among ordinary performing artists. *Symbolic Goods: A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*, (1), 2–52.
- Sinigaglia, J. (2013). Happiness as a reward for artistic work: a social norm, from injunction to

- incorporation. *Sociétés Contemporaines*, (91), 17–42.
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: micro-musics of the west*. Londres: Wesleyan University Press.
- Smith, S., Choueiti, M., Pieper, K., Clark, H., Case, A., & Villanueva, S. (2019). *Inclusion in the Recording Studio? Gender & Race/Ethnicity of Artists, Songwriters, & Producers across 700 Popular Songs from 2012-2018*. Califórnia: USC Annenberg.
- Spring, K. (2004). Behind the rave: structure and agency in a rave scene,. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: University of Vanderbilt Press.
- Stahl, G. (2011). “DIY or DIT!” Tales of making music in a creative capital. In G. Keam & T. Mitchell (Eds.), *Home, Land and Sea: Situating Music in Aotearoa-New Zealand* (pp. 145–160). Auckland: Pearson Education.
- Stahl, G. (2004). “It’s like Canada reduced”’: setting the scene in Montreal. In A. Bennett & K. Kahn-Harris (Eds.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Standing, G. (2011). *The Precariat: the new dangerous class*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Strachan, R. (2007). Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 245–265.
- Strachan, R. (2003). *Do-It-Yourself: Industry, Ideology, Aesthetics and Micro Independent Record Labels in the UK*. University of Liverpool.
- Stratton, J. (2008). The difference of Perth music: A scene in cultural and historical context. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 22(5), 613–622.
- Straw, W. (2015). Some Things a Scene Might Be. *Cultural Studies*, 29(3), 476–485.
- Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Loisir et Societe*, 27(2), 411–422.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 368–388.
- Strong, C. (2011). Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, 44(2), 398–416.
- Strong, C., & Raine, S. (2018). Gender Politics in the Music Industry. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 8(1), 2–8.
- Tandt, C. Den. (2012). La Culture rock entre utopie moderniste et construction d’une industrie alternative. *Volume!*, 9(2), 15–30.
- Tarassi, S. (2018). Multi-tasking and making a living from music: investigating music careers in the independent music scene of Milan. *Cultural Sociology*, 12(2), 208–223.
- Tarassi, S. (2011a). *Independent to What ? An Analysis of The Live Music Scene in Milan*. Università Cattolica del Sacro Cuore Milano.
- Tarassi, S. (2011b). LIVEMI: Reimagining Milan Popular Music Policies and Urban Regeneration The. *Comunicazioni Sociali*, 5.
- Teles, T. (2012). *Bad Kids. Para uma compreensão dos universos simbólicos e materiais de existência: referências punk na cidade do Porto*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- Thomson, K. (2013). Roles , Revenue , and Responsibilities: The Changing Nature of Being a Working

- Musician. *Work and Occupations*, 40(4), 514-525.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Threadgold, S. (2018). Creativity, precarity and illisio: DIY cultures and “choosing peverty.” *Cultural Sociology*, 12(2), 156–173.
- Throsby, D. (2012). Artistic labour markets: Why are they of interest to labour economists? *Economia Della Cultura*, 22(1), 7–16.
- Throsby, D. (2010). *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Throsby, D. (2000). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Throsby, D. (1992). Artists as Workers. In R. Towse *et al.* (Eds.), *Cultural Economics* (pp. 201–208). Berlin: Springer.
- Throsby, D., & Petetskaya, K. (2017). *Making art work: an economic study of professional artists in Australia*. Strawberry Hills: Australia Council for the Arts.
- Throsby, D., & Zednik, A. (2012). Minimum income requirements of creative artists: some empirical results. In V. Borges & P. Costa (Eds.), *Criatividade e instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura* (pp. 37–47). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Throsby, D., & Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: Some empirical evidence. *Cultural Trends*, 20(1), 9–24.
- Townsend, D. N. (1997). Changing the World: Rock “n” Roll Culture and Ideology. Retrieved February 5, 2016, from Changing the World: Rock “n” Roll Culture and Ideology website: <http://www.dntownsend.com/Site/Rock/1orig.htm>
- Towse, R. (1992). The labour market for artists. *Recherche Economique*, (46), 55–74.
- Toynbee, J. (2000). *Making popular music: musicians, crativity and institutions*. Londres: Arnold.
- UNESCO (2012). *International Standard Classification of Education – ISCED 2011*. Retrieved from <http://uis.unesco.org/>
- Van der Hoeven, A., & Hitters, E. (2019). The social and cultural values of live music: Sustaining urban live music ecologies. *Cities*, 90, 263–271.
- Vecco, M., Vroonhof, P., Clarke, M., Graaf, A. van der, & Haan, L. (2019). *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors (with the exception of the audio-visual sector)*. EENCA, European Expert Network on Culture and Audiovisual.
- Vestheim, G. (2012). Cultural policy-making: Negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money. *International Journal of Cultural Policy*, 18(5), 530–544.
- Vickery, J. (2018). Creativity as Development: Discourse, Ideology, and Practice. In L. Martin & N. Wilson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Creativity at Work* (pp. 327–359). Palgrave Macmillan.
- Vroome, L. (2004). Kate Bush: teen pop and older female fan. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Webb, P. (2007). *Exploring the Networked Worlds of Popular Music. Millieu Cultures*. Nova Iorque: Routledge.
- Weber, W. (2004). The Musician as Entrepreneur and Opportunist. In W. Weber (Ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700- 1914: Managers, Charlatans and Idealists* (pp. 3–24). Bloomington: Indiana University Press.

- White, H. (n.d.). *Careers and creativity: social forces in the arts*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Whiteley, S. (Ed.). (1997). *Sexing the Groove. Popular music and gender*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Willie, J., & Dex, S. (2003). Mothers returning to television production work in a changing environment. In A. Beck (Ed.), *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*. Londres: Routledge.
- Wirth, L. (1997). O urbanismo como modo de vida. In C. Fortuna (Ed.), *Cidade, Cultura e Globalização: ensaios de sociologia* (pp. 45–65). Oeiras: Celta Editora.
- Yúdice, G. (2003). *The Expediency of Culture: uses of culture in the global era*. Durham and Londres: Duke University Press.
- Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Cambridge, Oxford: Blackwell.

Artigos de Imprensa

- Barnett, J. (2019). 'People came to make noise': Porto's abandoned mall turned underground music hub. *The Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/cities/2019/dec/05/people-came-to-make-noise-portos-abandoned-mall-turned-underground-music-hub?CMP=share_btn_tw&page=with:img-4#img-4
- Barros, J. P. (2008, 23 de novembro). A antiga rua dos armazéns de tecidos é o novo centro da movida portuense. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2008/11/23/jornal/a-antiga-rua-dos-armazens-de-tecidos-e-o-novo-centro-da-movida-portuense-285250>
- Belanciano, V. (2017, 8 de dezembro). Filho Único: há dez anos a fazer acontecer a cidade. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2008/07/18/jornal/filho-unico-na-avenida--efectivamente-da-liberdade-269125>
- Belanciano, V. (2016, 19 de maio). Deixem-se de merdas! Vai correr tudo bem com os Funk Connection. *Ípsilon*, pp. 14–15. URL: <https://www.publico.pt/2016/05/19/culturaipsilon/noticia/deixem-se-de-merdas-vai-correr-tudo-bem-com-os-funk-connection-1732220>
- Branco, L. F. (2018, 5 de janeiro). Ele é Primeira Dama e Lena D'Água é a rainha: é o Super Ballet. *Observador*. URL: <https://observador.pt/2018/01/05/ele-e-primeira-dama-e-lena-dagua-e-a-rainha-e-o-super-ballet/>
- Bychawski, A. (2015, 27 de outubro). Príncipe Discos: the new club sensation from the Portuguese projects It's. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/27/principe-discos-batida-marfox-firmeza>
- Capucho, J. (2017, 15 de maio). Portugal está na moda? Não, é mais do que isso. *Diário de Notícias*. URL: <https://www.dn.pt/sociedade/portugal-esta-na-moda-nao-e-mais-do-que-isso-8476419.html>
- Carvalho, P. (2013, 13 de outubro). A rua enganadora. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2013/10/13/jornal/a-rua-enganadora-27196418>
- Cecílio, P. (2016a, 5 de fevereiro). Esperar o inesperado. *Bodyspace*. URL: <https://bodyspace.net/discos/2983-pesadelo-ep/>
- Cecílio, P. (2016b, 15 de novembro). Senta-te e escuta. *Bodyspace*. URL: <https://bodyspace.net/discos/3102-talks-ep/>
- Coelho, S. O. (2016, 19 de abril). A vida vai chegar ao matadouro abandonado de Campanhã. *Observador*. URL: <https://observador.pt/2016/04/19/vida-vai-chegar-ao-matadouro-abandonado-campanha/>
- Coelho, S. O. (2017a, 28 de agosto). Histórico bar Aniki Bobó vai reabrir e quer pôr o Porto no “mapa da música alternativa.” *Observador*. URL: <http://observador.pt/2017/08/28/historico-bar-aniki-bobo-vai-reabrir-e-quer-por-o-porto-no-mapa-da-musica-alternativa/>
- Coelho, S. O. (2017b, 4 de outubro). Bar de concertos alternativos Cave 45 fecha as portas no fim do ano. *Observador*. URL: <https://observador.pt/2017/10/04/bar-de-concertos-alternativos-cave-45-fecha-as-portas-no-fim-do-ano/>
- Coentrão, A. (2017, 17 de maio). Estúdios de gravação? Uma fonoteca? É a música a caminho de Campanhã! *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2017/05/17/local/noticia/estudios-de-gravacao-uma-fonoteca-e-a-musica-a-caminho-de-campanha-1772528>
- Cotrim, A. (2020, 26 de junho). Ministra da Cultura pede consenso sobre estatuto do trabalhador

- intermitente. *Expresso*. URL: <https://expresso.pt/politica/2020-06-26-Ministra-da-Cultura-pede-consenso-sobre-estatuto-do-trabalhador-intermitente>
- Dias, T. M. (2018, 21 de junho). Milhões de Festa promete reinventar-se sob o céu de Setembro. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2018/06/21/culturaipsilon/noticia/milhoes-de-festa-promete-reinventar-se-sob-o-ceu-de-setembro-1835440>
- Duarte, M. (2020a, 22 de maio). A crise que ergueu a multidão do precariado. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2020/05/22/culturaipsilon/noticia/crise-ergueu-multidao-precariado-artes-1917383>
- Duarte, M. (2020b, 9 de julho). Música ao vivo: “Se este circuito deixar de existir, o que vai acontecer?” *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2020/07/09/culturaipsilon/noticia/musica-vivo-circuito-deixar-existir-vai-acontecer-1923666>
- Duarte, M. (2016a, 2 de agosto). O feminismo é para toda a gente: eis o Rama em Flor. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2016/08/02/culturaipsilon/noticia/o-feminismo-e-para-toda-a-gente-eis-o-rama-em-flor-1739974>
- Duarte, M. (2016b, 7 de dezembro). Enfrentar os medos para respirar melhor a seguir. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2016/12/07/culturaipsilon/noticia/enfrentar-os-medos-para-respirar-melhor-a-seguir-1753815>
- Duarte, M., & Lopes, M. (2016, 17 de junho). Processo de agitação em curso. *Ípsilon*, pp. 4–9.
- Farinha, R. (2018). 20 anos de Lux Frágil, o clube que sempre foi mais do que isso. *Rimas e Batidas*. URL: <https://www.rimasebatidas.pt/20-anos-de-lux-o-clube-que-sempre-foi-mais-do-que-isso/>
- Frota, G. (2016, 13 de abril). Os Capitão Fausto deixam gloriosamente as saias da mãe. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2016/04/13/culturaipsilon/noticia/os-capitao-fausto-deixam-gloriosamente-as-saias-da-mae-1728837>
- Guerra, A. (2015, 31 de maio). Centro Comercial Stop: a “incubadora” musical do Porto. *Medium*. URL: <https://medium.com/@AndreGuerra34/centro-comercial-stop-a-incubadora-musical-do-porto-51ff0ccc3aad>
- Henriques, J. G. (2016, 20 de maio). A música da Lisboa invisível tem milhões de cliques no YouTube. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2016/05/20/culturaipsilon/noticia/ha-hits-que-passam-a-lado-dos-tops-oficiais-1732144>
- Lopes, M. (2019a, 8 de fevereiro). Este Gato arranha bem (e a crítica musical já não é o que era). *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2019/02/08/culturaipsilon/noticia/gato-arranha-bem-critica-musical-ja-nao-1860849>
- Lopes, M. (2019b, 15 de março). O que tem uma banda chamada Capitão Fausto? *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2019/03/15/culturaipsilon/noticia/banda-chamada-capitao-fausto-1865116>
- Lusa. (2019, 11 de abril). O regresso de Lena d’Água 30 anos depois: Desalmadamente chega em Maio. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2019/04/11/culturaipsilon/noticia/regresso-lena-dagua-30-anos-disco-desalmadamente-chega-maio-1868910>
- Monteiro, R. (2019, 18 de janeiro). Num livro cheio de Críticas Felinas, o Gato Mariano arranha, mas faz rir. *P3*. URL: <https://www.publico.pt/2019/01/18/p3/noticia/gato-mariano-1858172>
- Neves, P. (2019, 7 de setembro). Sabotage, no Cais do Sodré, vai ter de fechar. *New in Town*. URL: <https://nit.pt/coolt/musica/sabotage-club-no-cais-do-sodre-vai-ter-fechar>

- Pinto, M. C. (2020, 10 de julho). Um hub criativo e 35 mil vinis para escuta: a nova casa da música é em Campanhã. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2020/07/10/local/noticia/hub-criativo-35-mil-vinis-escuta-nova-casa-musica-campanha-1923608>
- Pollock, D. (2015, 9 de setembro). The slow death of music venues in cities. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/cities/2015/sep/09/the-slow-death-of-music-venues-in-cities>
- Prelhaz, C. (2008, 19 de abril). Conservatório de Música de Cascais é inaugurado hoje no antigo chalet Madalena. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2008/04/19/jornal/conservatorio-de-musica-de-cascais-e-inaugurado-hoje-no-antigo-chalet-madalena-257664>
- Soares, L. C. (2010, 18 de março). Na “pasmaceira” de Barcelos há uma cena. *Ípsilon*. URL: <https://www.publico.pt/2010/03/18/culturaipsilon/noticia/na-quotpasmaceiraquot-de-barcelos-ha-uma-cena-252913>
- Teixeira, F. (2018, 9 de dezembro). Dos jogos de sueca ao psicadelismo japonês: o Círculo Católico de Operários do Porto tem 120 anos mas está novo. *Observador*. URL: <https://observador.pt/2018/12/09/dos-jogos-de-sueca-ao-psicadelismo-japones-o-circulo-catolico-de-operarios-do-porto-tem-120-anos-mas-esta-novo/>
- Vidal, A. (2013, 15 de dezembro). No Bairro Alto, os jornais deram lugar a pólos de cultura. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2013/12/15/local/noticia/no-bairro-alto-os-jornais-deram-lugar-a-polos-de-cultura-1616354>
- Vieira, B. (2018a, 10 de março). O Porto perdeu um clube de rock , mas ganhou dois. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2018/03/10/local/noticia/o-porto-perdeu-um-clube-de-rock-mas-ganhou-dois-1805709>
- Vieira, A. B. (2018b, 13 de abril 13). O rock faz-se à boleia de um Barracuda que estacionou numa gare do Porto. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2018/04/13/fugas/noticia/o-rock-fazse-a-boleia-de-um-barracuda-que-estacionou-numa-gare-do-porto-1809790>
- Vieira, A. B. (2017a, 29 de agosto). Aniki Bobó reabre para voltar a ser ponto de encontro para a música alternativa. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2017/08/29/local/noticia/aniki-bobo-reabre-para-voltar-a-ser-ponto-de-encontro-para-a-musica-alternativa-1783672>
- Vieira, A. B. (2017b, 5 de outubro). O Cave 45 , “o CBGB do Porto”, vai encerrar no final do ano. *Público*. URL: <https://www.publico.pt/2017/10/05/local/noticia/o-cave-45-o-cbgb-do-porto-vai-encerrar-no-final-do-ano-1787734>

Registos de Som e Imagem

- Freitas, P. J. de, & Quadros, J. (2015). *A Scene Called Barcelos*. URL: <http://www.sinfonias.org/barcelos-rock-city/1092-a-scene-called-barcelos>
- Morais, E. (2015). *Barreiro Rocks - documentário*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QUQquiud-VY>
- Morais, E. (2016). *Dança Camarra*. Barreiro: Hey, Pachuco! Associação Cultural. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLLBaYvcLmd1UYgvrPbmwX7L2SQZ8IMfif&fbclid=IwAR2LwS5SUWQkVUdMkXA6T8_5Yamvhw9hN2z2T-JkTZBihKtlxUxVSb6TQJA

Anexos

Anexo A. Guiões de entrevistas

GUIÃO DE ENTREVISTA MÚSICOS

Dados sobre a entrevista

Entrevistado/a:
Entrevistadora:
Data:
Local:
Hora de realização:
Duração:

Elementos gerais de caracterização sociográfica

Idade:
Sexo:
Naturalidade:
Profissão:
Escolaridade:
Percurso Profissional:
Cidade de Residência:
Escolaridade Mãe:
Profissão Mãe:
Escolaridade Mãe:
Profissão Pai:
Projetos:

A. Gostos e consumos culturais, música e espaço urbano: posicionamento

1. Avaliação da oferta cultural da cidade com particular incidência na música nos últimos 10 anos.

- Situação presente e evolução.
- Recursos e carências.
- Potencialidades e pontos fracos.

2. Diferenças entre Porto e Lisboa na vivência da música e nos consumos culturais por parte dos agentes sociais nos últimos 10 anos.

- Criação musical, lugares de fruição, estratégias de consumo e fruição, identidade e emblema...

3. Cartografia musical da cidade

- Diferentes micro-cenas consoante as diferentes áreas da cidade?
- Áreas da cidade, espaços preponderantes.

4. Contributo da música (carreiras/eventos) para o espaço urbano, para a construção de imagens e narrativas de cidade

- Música como fator de atratividade, como promotora/facilitadora de processos de desenvolvimento urbano.
- Papel da música para o espaço urbano e para as políticas da cidade.
- Há uma mudança na perceção da importância económica da cultura por parte dos decisores políticos?
- Há reconhecimento deste potencial por parte dos decisores políticos? Como se manifesta? Exemplos relevantes no caso português.

5. Construção e evolução do gosto cultural/musical do/a entrevistado/a

- Momentos (pré-adolescência, adolescência, juventude, entrada para a faculdade, etc.).
- Agentes/instâncias de socialização (amigos, irmãos, pais, tios, professores, etc.).
- Experiências marcantes (concertos, festivais, saídas, viagens, etc.) na criação de uma primeira ligação com a música.

6. A vivência da cidade e a adoção de modos de vida específicos que potenciaram a trajetória/carreira musical

- Vivência de cenas musicais locais e sua articulação com a construção e a gestão da trajetória/carreira musical.
- Se não vivesse na cidade, seria músico da forma como o é hoje?

B. Tendências e estruturas do campo da música independente em Portugal

7. Caracterização do atual panorama musical português (principais tendências e estilos determinantes)

- Quais são os estilos/géneros/subgéneros musicais mais importantes no momento?
- Como se caracterizam e visualizam no quotidiano?

8. Evolução e caracterização da atual produção musical portuguesa no campo da música independente

- Protagonistas, espaços e justificação.

9. Interpretação e conceção subjetiva por parte do próprio agente social da música dita independente/alternativa

- Definição do conceito de “independente” e “alternativa”. Semelhanças e diferenças.
- Que projetos se enquadram nesta definição?
- Estes termos são apenas um rótulo?
- Diferenças entre o *mainstream* e o *underground*. O que define as fronteiras?
- Autorrepresentação/Auto posicionamento do entrevistado.

10. Agentes determinantes do campo musical independente (músicos, promotoras, managers, editoras, jornalistas, crítica, etc.) e justificação

- Inclui hierarquização dos agentes no campo da música e relações de poder mais relevantes, afinidades, tipo de agentes e de interações.
- Importância dos managers/promotoras/editoras no campo da música independente.
- Agentes-chave e tipos de relações estabelecidas.
- Concorrência, mercado e estratégias (cooperação/competição).
- Quem dita as tendências musicais? Papel dos managers, das editoras, das promotoras, dos jornais, das rádios, etc..

11. Circuitos da música independente na cidade

- Identificação dos espaços de fruição musical da cidade.
- Evolução, focos de divulgação e sua importância.

12. Produção e divulgação da música portuguesa independente

- Relações da produção musical portuguesa com a internacional.
- Importância de plataformas/eventos como Why Portugal, AMAEI, Eurosonic, MIL.
- Importância das redes e da ação em conjunto.
- Avaliação da divulgação da música portuguesa e tendências de evolução.
- Perspetiva acerca das vendas, sua evolução e seu impacto na construção e gestão das carreiras musicais.
- A importância da Internet e das “novas” formas de acesso à música e seus impactos no campo musical independente português.

C. A construção de carreiras musicais no campo da música independente e a importância do DIY e do DIT (perspetiva geral + enfoque no caso particular do entrevistado)

13. Características e especificidades da profissão de músico em Portugal na esfera da música independente

- Autorrepresentações do estatuto social e musical dos agentes musicais.
- O que é hoje em dia ser músico (independente) em Portugal?
- Evolução do contexto português e internacional.

14. Estratégias mobilizadas para a construção e gestão da carreira musical

- O alargamento do conceito de músico enquanto criador musical e a multiplicação dos papéis assumidos

- Definição do conceito de DIY e formas de manifestação/vivência do DIY: atividades, competências,...
- Significado, importância e formas de assegurar a independência:
 - autenticidade
 - controlo do processo e responsabilização pelo mesmo
 - necessidades económicas/falta de recursos
 - contrariar lógicas dominantes de produção, divulgação e distribuição musical
 - criar algo novo/que não existe, promoção da experimentação
 - matriz ideológica/de ação política, de oposição ao sistema capitalista e de procura de respostas alternativas, matriz de realização e de desenvolvimento pessoal e social
- Conciliação de vários projetos musicais.
- Atividades desenvolvidas em paralelo com a atividade de músico.
- Estratégias de profissionalização. Importância da internacionalização.
- Estratégias de divulgação/comunicação da criação musical. Importância da internacionalização.

15. Fatores/condições facilitadoras para a criação e gestão de carreiras musicais

- Democratização da Internet e das possibilidades de produção, edição e divulgação musical.
- Importância das redes - novas tecnologias e seu contributo também ao nível do maior contacto/conexão entre os atores.

16. Futuro, gestão do risco e da incerteza

- Como se lida com a incerteza e a precaridade?
- É possível viver da música? É mais fácil hoje em dia?

17. Referências / atores-chave (subdividir em músicos, editoras, promotoras, espaços, jornalistas/críticos, festivais e eventos)

- **10 referências mais importantes** para o/a entrevistado/a no campo da música independente portuguesa
- **10 principais agentes com quem estabelece relações de cooperação** frequentes e essenciais ao(s) seu(s) projeto(s) musical/musicais

D. Tópicos referentes à atividade enquanto músico

18. Apresentação e definição do(s) atual/atuais projeto(s) musical/musicais

- Em que consiste? Em que estilo se enquadra?
- Quando e porque motivos surgiu?
- Datas/momentos marcantes?

19. Bandas e/ou músicos marcantes para o(s) projeto(s)

20. Ligação do(s) projeto(s) à(s) cidade(s)

- Espaços essenciais para o projeto e sua localização na cidade.
- Relações com o poder político, autarquias.

21. Contributo do(s) projeto(s) para a cena musical portuguesa e para a cena local específica onde se integra

- Exploração de novas sonoridades, de novas formas de estar na música, de internacionalização, de afirmação identitária, de assunção de géneros musicais específicos, etc.).

22. Projetos anteriores

- Quais? Quando? Definição/estilo musical? Objetivos? Públicos?

23. Avaliação da carreira e trajetória na música

- Pontos altos e pontos baixos.
- Momentos marcantes. Justificação.

24. Projetos futuros e garantias de concretização

- Quais? Quando? Definição/estilo musical? Objetivos? Públicos?
- Sustentabilidade da atividade a médio/longo prazo, estratégias, debilidades, trunfos.

GUIÃO DE ENTREVISTA EDITORAS, PROMOTORAS E AGÊNCIAS

Dados sobre a entrevista

Entrevistado/a:
Entrevistadora:
Data:
Local:
Hora de realização:
Duração:

Elementos gerais de caracterização sociográfica

Idade:
Sexo:
Naturalidade:
Profissão:
Escolaridade:
Percurso Profissional:
Cidade de Residência:
Escolaridade Mãe:
Profissão Mãe:
Escolaridade Mãe:
Profissão Pai:
Projetos:

A. Gostos e consumos culturais, música e espaço urbano: posicionamento

1. Avaliação da oferta cultural da cidade com particular incidência na música nos últimos 10 anos.

- Situação presente e evolução.
- Recursos e carências.
- Potencialidades e pontos fracos.

2. Diferenças entre Porto e Lisboa na vivência da música e nos consumos culturais por parte dos agentes sociais nos últimos 10 anos.

- Criação musical, lugares de fruição, estratégias de consumo e fruição, identidade e emblema...

3. Cartografia musical da cidade

- Diferentes micro-cenas consoante as diferentes áreas da cidade?
- Áreas da cidade, espaços preponderantes.

4. Contributo da música (carreiras/eventos) para o espaço urbano, para a construção de imagens e narrativas de cidade

- Música como fator de atratividade, como promotora/facilitadora de processos de desenvolvimento urbano.
- Papel da música para o espaço urbano e para as políticas da cidade.
- Há uma mudança na perceção da importância económica da cultura por parte dos decisores políticos?
- Há reconhecimento deste potencial por parte dos decisores políticos? Como se manifesta? Exemplos relevantes no caso português.

5. Construção e evolução do gosto cultural/musical do/a entrevistado/a

- Momentos (pré-adolescência, adolescência, juventude, entrada para a faculdade, etc.).
- Agentes/instâncias de socialização (amigos, irmãos, pais, tios, professores, etc.).
- Experiências marcantes (concertos, festivais, saídas, viagens, etc.) na criação de uma primeira ligação com a música.

6. A vivência da cidade e a adoção de modos de vida específicos que potenciaram a trajetória/carreira musical

- Vivência de cenas musicais locais e sua articulação com a construção e a gestão da trajetória/carreira musical.
- Se não vivesse na cidade, estaria ligado às atividades de edição e promoção musical como está hoje?

B. Tendências e estruturações do campo da música independente em Portugal

7. Caracterização do atual panorama musical português (principais tendências e estilos determinantes)

- Quais são os estilos/géneros/subgéneros musicais mais importantes no momento?
- Como se caracterizam e visualizam no quotidiano?

8. Evolução e caracterização da atual produção musical portuguesa no campo da música independente

- Protagonistas, espaços e justificação.

9. Interpretação e conceção subjetiva por parte do próprio agente social da música dita independente/alternativa

- Definição do conceito de “independente” e “alternativa”. Semelhanças e diferenças.
- Que projetos se enquadram nesta definição?
- Estes termos são apenas um rótulo?
- Diferenças entre o *mainstream* e o *underground*. O que define as fronteiras?
- Autorrepresentação/Auto posicionamento do entrevistado.

10. Agentes determinantes do campo musical independente (músicos, promotoras, managers, editoras, jornalistas, crítica, etc.) e justificação

- Inclui hierarquização dos agentes no campo da música e relações de poder mais relevantes, afinidades, tipo de agentes e de interações.
- Importância dos managers/promotoras/editoras no campo da música independente.
- Agentes-chave e tipos de relações estabelecidas.
- Concorrência, mercado e estratégias (cooperação/competição).
- Quem dita as tendências musicais? Papel dos managers, das editoras, das promotoras, dos jornais, das rádios, etc..

11. Circuitos da música independente na cidade

- Identificação dos espaços de fruição musical da cidade.
- Evolução, focos de divulgação e sua importância.

12. Produção e divulgação da música portuguesa independente

- Relações da produção musical portuguesa com a internacional.
- Importância de plataformas/eventos como Why Portugal, AMAEI, Eurosonic, MIL.
- Importância das redes e da ação em conjunto.
- Avaliação da divulgação da música portuguesa e tendências de evolução.
- Perspetiva acerca das vendas, sua evolução e seu impacto na construção e gestão das carreiras musicais.
- A importância da Internet e das “novas” formas de acesso à música e seus impactos no campo musical independente português.

C. A construção de carreiras musicais no campo da música independente e a importância do DIY e do DIT (perspetiva geral + enfoque no caso particular do entrevistado)

13. Características e especificidades da profissão de músico em Portugal na esfera da música independente

- Autorrepresentações do estatuto social e musical dos agentes musicais.
- O que é hoje em dia ser músico (independente) em Portugal?
- Evolução do contexto português e internacional.

14. Estratégias mobilizadas para a construção e gestão da carreira musical

- O alargamento do conceito de músico enquanto criador musical e a multiplicação dos papéis assumidos

- Definição do conceito de DIY e formas de manifestação/vivência do DIY: atividades, competências,...
- Significado, importância e formas de assegurar a independência:
 - autenticidade
 - controlo do processo e responsabilização pelo mesmo
 - necessidades económicas/falta de recursos
 - contrariar lógicas dominantes de produção, divulgação e distribuição musical
 - criar algo novo/que não existe, promoção da experimentação
 - matriz ideológica/de ação política, de oposição ao sistema capitalista e de procura de respostas alternativas, matriz de realização e de desenvolvimento pessoal e social
- Conciliação de vários projetos musicais.
- Atividades desenvolvidas em paralelo com a atividade de músico.
- Estratégias de profissionalização. Importância da internacionalização.
- Estratégias de divulgação/comunicação da criação musical. Importância da internacionalização.

15. Fatores/condições facilitadoras para a criação e gestão de carreiras musicais

- Democratização da Internet e das possibilidades de produção, edição e divulgação musical.
- Importância das redes - novas tecnologias e seu contributo também ao nível do maior contacto/conexão entre os atores.

16. Futuro, gestão do risco e da incerteza

- Como se lida com a incerteza e a precaridade?
- É possível viver da música? É mais fácil hoje em dia?

17. Referências / atores-chave (subdividir em músicos, editoras, promotoras, espaços, jornalistas/críticos, festivais e eventos)

- **10 referências mais importantes** para o/a entrevistado/a no campo da música independente portuguesa
- **10 principais agentes com quem estabelece relações de cooperação** frequentes e essenciais ao(s) seu(s) projeto(s) musical/musicais

D. Tópicos referentes à atividade de edição, promoção e agenciamento

18. Origem, objetivos e lógicas de funcionamento

- Objetivos e razões da criação. Data.
- Descrição dos principais marcos de evolução da atividade (principais acontecimentos, pontos de viragem).
- Organização funcional e recursos humanos.

19. Linhas de programação

- Principais conteúdos/artistas/estilos representados.
- Informação sobre os espetáculos que promove.
- Explicação do processo de seleção dos artistas a promover/editar.

20. Redes

- Parceiros com os quais se privilegiam as relações e qual o tipo de relação estabelecida.
- Outros grupos ou instituições com quem têm relações financeiras, de coprodução, de cedência de materiais e/ou de recursos humanos, etc. - intercâmbio nacional e internacional.

21. Público alvo

- Definição interna face aos produtos.

22. Estratégias utilizadas para a promoção de bandas

- Situação actual e evolução.

23. Projetos futuros e garantias de concretização

- Quais? Quando? Definição/estilo musical? Objetivos? Públicos?
- Explorar sustentabilidade da atividade a médio/longo prazo, estratégias, debilidades, trunfos.

24. Opinião do entrevistado(a) relativamente à importância da instituição para a vida cultural/musical da cidade/país

- Perceber se a instituição marca de alguma forma a vida cultural/musical da cidade/país.

GUIÃO DE ENTREVISTA JORNALISTAS, CRÍTICOS E RADIALISTAS

Dados sobre a entrevista

Entrevistado/a:
Entrevistadora:
Data:
Local:
Hora de realização:
Duração:

Elementos gerais de caracterização sociográfica

Idade:
Sexo:
Naturalidade:
Profissão:
Escolaridade:
Percurso Profissional:
Cidade de Residência:
Escolaridade Mãe:
Profissão Mãe:
Escolaridade Mãe:
Profissão Pai:
Projetos:

A. Gostos e consumos culturais, música e espaço urbano: posicionamento

1. Avaliação da oferta cultural da cidade com particular incidência na música nos últimos 10 anos.

- Situação presente e evolução.
- Recursos e carências.
- Potencialidades e pontos fracos.

2. Diferenças entre Porto e Lisboa na vivência da música e nos consumos culturais por parte dos agentes sociais nos últimos 10 anos.

- Criação musical, lugares de fruição, estratégias de consumo e fruição, identidade e emblema...

3. Cartografia musical da cidade

- Diferentes micro-cenas consoante as diferentes áreas da cidade?
- Áreas da cidade, espaços preponderantes.

4. Contributo da música (carreiras/eventos) para o espaço urbano, para a construção de imagens e narrativas de cidade

- Música como fator de atratividade, como promotora/facilitadora de processos de desenvolvimento urbano.
- Papel da música para o espaço urbano e para as políticas da cidade.
- Há uma mudança na perceção da importância económica da cultura por parte dos decisores políticos?
- Há reconhecimento deste potencial por parte dos decisores políticos? Como se manifesta? Exemplos relevantes no caso português.

5. Construção e evolução do gosto cultural/musical do/a entrevistado/a

- Momentos (pré-adolescência, adolescência, juventude, entrada para a faculdade, etc.).
- Agentes/instâncias de socialização (amigos, irmãos, pais, tios, professores, etc.).
- Experiências marcantes (concertos, festivais, saídas, viagens, etc.) na criação de uma primeira ligação com a música.

6. A vivência da cidade e a adoção de modos de vida específicos que potenciaram a trajetória/carreira musical

- Vivência de cenas musicais locais e sua articulação com a construção e a gestão da trajetória/carreira musical.
- Se não vivesse na cidade, seria jornalista/crítico da forma como o é hoje?

B. Tendências e estruturações do campo da música independente em Portugal

7. Caracterização do atual panorama musical português (principais tendências e estilos determinantes)

- Quais são os estilos/géneros/subgéneros musicais mais importantes no momento?
- Como se caracterizam e visualizam no quotidiano?

8. Evolução e caracterização da atual produção musical portuguesa no campo da música independente

- Protagonistas, espaços e justificação.

9. Interpretação e conceção subjetiva por parte do próprio agente social da música dita independente/alternativa

- Definição do conceito de “independente” e “alternativa”. Semelhanças e diferenças.
- Que projetos se enquadram nesta definição?
- Estes termos são apenas um rótulo?
- Diferenças entre o *mainstream* e o *underground*. O que define as fronteiras?
- Autorrepresentação/Auto posicionamento do entrevistado.

10. Agentes determinantes do campo musical independente (músicos, promotoras, managers, editoras, jornalistas, crítica, etc.) e justificação

- Inclui hierarquização dos agentes no campo da música e relações de poder mais relevantes, afinidades, tipo de agentes e de interações.
- Importância dos managers/promotoras/editoras no campo da música independente.
- Agentes-chave e tipos de relações estabelecidas.
- Concorrência, mercado e estratégias (cooperação/competição).
- Quem dita as tendências musicais? Papel dos *managers*, das editoras, das promotoras, dos jornais, das rádios, etc..

11. Circuitos da música independente na cidade

- Identificação dos espaços de fruição musical da cidade.
- Evolução, focos de divulgação e sua importância.

12. Produção e divulgação da música portuguesa independente

- Relações da produção musical portuguesa com a internacional.
- Importância de plataformas/eventos como Why Portugal, AMAEI, Eurosonic, MIL.
- Importância das redes e da ação em conjunto.
- Avaliação da divulgação da música portuguesa e tendências de evolução.
- Perspetiva acerca das vendas, sua evolução e seu impacto na construção e gestão das carreiras musicais.
- A importância da Internet e das “novas” formas de acesso à música e seus impactos no campo musical independente português.

C. A construção de carreiras musicais no campo da música independente e a importância do DIY e do DIT (perspetiva geral + enfoque no caso particular do entrevistado)

13. Características e especificidades da profissão de músico em Portugal na esfera da música independente

- Autorrepresentações do estatuto social e musical dos agentes musicais.
- O que é hoje em dia ser músico (independente) em Portugal?
- Evolução do contexto português e internacional.

14. Estratégias mobilizadas para a construção e gestão da carreira musical

- O alargamento do conceito de músico enquanto criador musical e a multiplicação dos papéis assumidos

- Definição do conceito de DIY e formas de manifestação/vivência do DIY: atividades, competências,...
- Significado, importância e formas de assegurar a independência:
 - autenticidade
 - controlo do processo e responsabilização pelo mesmo
 - necessidades económicas/falta de recursos
 - contrariar lógicas dominantes de produção, divulgação e distribuição musical
 - criar algo novo/que não existe, promoção da experimentação
 - matriz ideológica/de ação política, de oposição ao sistema capitalista e de procura de respostas alternativas, matriz de realização e de desenvolvimento pessoal e social
- Conciliação de vários projetos musicais.
- Atividades desenvolvidas em paralelo com a atividade de músico.
- Estratégias de profissionalização. Importância da internacionalização.
- Estratégias de divulgação/comunicação da criação musical. Importância da internacionalização.

15. Fatores/condições facilitadoras para a criação e gestão de carreiras musicais

- Democratização da Internet e das possibilidades de produção, edição e divulgação musical.
- Importância das redes - novas tecnologias e seu contributo também ao nível do maior contacto/conexão entre os atores.

16. Futuro, gestão do risco e da incerteza

- Como se lida com a incerteza e a precaridade?
- É possível viver da música? É mais fácil hoje em dia?
- Sustentabilidade da atividade a médio/longo prazo, estratégias, debilidades, trunfos.

17. Referências / atores-chave (subdividir em músicos, editoras, promotoras, espaços, jornalistas/críticos, festivais e eventos)

- **10 referências mais importantes** para o/a entrevistado/a no campo da música independente portuguesa
- **10 principais agentes com quem estabelece relações de cooperação** frequentes e essenciais ao(s) seu(s) projeto(s) musical/musicais

GUIÃO DE ENTREVISTA ATORES POLÍTICOS

Dados sobre a entrevista

Entrevistado/a:
Entrevistadora:
Data:
Local:
Hora de realização:
Duração:

Elementos gerais de caracterização sociográfica

Idade:
Sexo:
Naturalidade:
Profissão:
Escolaridade:
Percurso Profissional:
Cidade de Residência:
Escolaridade Mãe:
Profissão Mãe:
Escolaridade Pai:
Profissão Pai:

1. Avaliação da oferta cultural da cidade com particular incidência na música nos últimos 10 anos (atendendo ao significado atribuído pelo entrevistado ao cultural).

- Situação presente e evolução.
- Recursos e carências (por recursos entende-se também criadores, grupos, instituições, monumentos, etc., que valorizem a cidade).
- Potencialidades e pontos fracos.
- Pontos diferenciadores em relação a outras cidades.
- Festivalização da cultura?

2. Identificação das prioridades da autarquia em termos da aposta feita na área da música nos últimos anos.

- Situação presente e evolução.
- Potencialidades e pontos fracos.
- Pontos diferenciadores em relação a outras cidades.
- Há uma mudança na perceção da importância da cultura e da música?
- Comparação da música com outras áreas culturais.

3. Contributo da música para o espaço urbano, para a construção de imagens e narrativas de cidade

- Papel da música para o espaço urbano e para as políticas da cidade.
- Música como fator de atratividade, como promotora/facilitadora de processos de desenvolvimento urbano.
- Há reconhecimento deste potencial por parte da autarquia? Como se manifesta? Exemplos relevantes. Articulação com o turismo? Com o *branding* das cidades?
- Há uma estratégia definida para a música (continuidade vs. apoios pontuais)?
- A música é importante para a afirmação política da cidade? De que forma?
- Que tipo de relações são estabelecidas com os agentes musicais da cidade? Que agentes são privilegiados no estabelecimento destas relações (tipo de agentes, géneros musicais, com mais ou menos experiência/provas dadas, (“artistas institucionais” vs artistas marginais/artistas independentes)? O contacto parte de quem?
- Critérios de programação de auditórios e de outros espaços e eventos municipais (“artistas institucionais” vs artistas marginais/artistas independentes). Questão da gratuitidade.
- Margens de ação para o estabelecimento de sinergias entre a esfera das políticas culturais públicas e os agentes musicais da cidade? Que lugar ocupa aqui o cruzamento das políticas culturais com outras áreas de intervenção, com outros pelouros da autarquia? Concretamente, o que poderia ser feito pelo serviço a que o entrevistado pertence?

4. Cartografia musical da cidade (1º do que a terceira)

- Diferentes micro-cenas consoante as diferentes áreas da cidade?
- Áreas da cidade e sua ligação à música, espaços preponderantes (sejam eles camarários ou não).

Anexo B. Análise de Correspondências Múltiplas

Quadro B1. Identificação das variáveis ativas, utilizadas na ACM, e respetivas categorias de resposta

Variáveis ativas	Categorias de resposta
<i>Day job</i>	
Músico “artesão”	
Músico de sessão	
Músico e produtor	
Músico e editor	
Músico e promotor	
Músico e agente	
Músico e programador	
Suporte familiar	
Vários projetos autorais	
Metodologia e planeamento	1 – Sim 2 – Não
<i>Networking</i>	
Direitos de autor e direitos conexos	
Candidatura a apoios e financiamento	
Cooperativa de atividades artísticas	
Circuito de concertos	
Atividade contínua	
Edições regulares (<i>singles</i> , EPs, LPs, vídeos)	
Capacidade de reinvenção	
Reduzir a dimensão dos projetos musicais	
Poupar	

Quadro B2. Identificação das variáveis suplementares, utilizadas na ACM, e respetivas categorias de resposta

Variáveis suplementares	Categorias de resposta
Idade	1 – 18-28 anos 2 – 29-39 anos 3 – 40-50 anos 4 – Mais de 50 anos
Sexo	1 – Masculino 2 – Feminino
Cidade de residência do entrevistado	1 – Lisboa 2 – Porto 3 – Outras cidades da AML 4 – Outras cidades da AMP 5 – Outras cidades
Nível de escolaridade do entrevistado	1 – 1º ciclo do Ensino Básico 2 – 2º ou 3º ciclo do Ensino Básico 3 – Ensino Secundário 4 – Ensino Superior

Quadro B2. Identificação das variáveis suplementares, utilizadas na ACM, e respetivas categorias de resposta (cont.)

Variáveis suplementares	Categorias de resposta
Lugar de classe do entrevistado	1 – Empresários e Proprietários (EP) ou Quadros Dirigentes (QD) 2 – Profissionais Liberais (PL), ou Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas (EPIC), ou Técnicos e Profissionais de Enquadramento Intermédio (TPEI) 3 – Trabalhadores Independentes (TI) 4 – Operários Industriais (OI) ou Empregados Executantes (EE)
Nível de escolaridade da mãe do entrevistado	1 – 1º ciclo do Ensino Básico 2 – 2º ou 3º ciclo do Ensino Básico 3 – Ensino Secundário 4 – Ensino Superior 9 – Não sabe/não responde
Nível de escolaridade do pai do entrevistado	1 – 1º ciclo do Ensino Básico 2 – 2º ou 3º ciclo do Ensino Básico 3 – Ensino Secundário 4 – Ensino Superior 9 – Não sabe/não responde
Lugar de classe de família do entrevistado	1 – Empresários e Proprietários (EP) ou Quadros Dirigentes (QD) 2 – Profissionais Liberais (PL), ou Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas (EPIC), ou Técnicos e Profissionais de Enquadramento Intermédio (TPEI) 3 – Trabalhadores Independentes (TI) 4 – Operários Industriais (OI) ou Empregados Executantes (EE) 9 – Não sabe/não responde
Perspetiva acerca da música	1 – Dimensão emocional 2 – Dimensão profissional 3 – Meio de expressão 9 – Não sabe/não responde
Estratégias de gestão da incerteza	1 – Multiplicar 2 – Ser perseverante 3 – Planeamento e trabalho 4 – Poupar 5 – Redes 9 – Não sabe/não responde
Anos de atividade	1 – Menos de 5 anos 2 – Entre 5 a 10 anos 3 – Entre 11 e 15 anos 4 – Entre 16 e 20 anos 5 – Entre 21 e 25 anos 6 – Entre 26 e 30 anos 7 – Mais de 30 anos
Nível de referência pelos <i>media</i>	1 – Não é referido 2 – É referido uma vez 3 – É referido entre duas até 5 vezes 4 – É referido mais de 5 vezes

Quadro B3. Valores próprios e inércias

Dimensão	Alfa de Cronbach	Variância contabilizada para		
		Total (autovalor)	Inércia	% de variância
1	,702	3,014	,144	14,353
2	,538	2,051	,098	9,766
3	,523	1,994	,095	9,496
4	,486	1,863	,089	8,873
5	,367	1,537	,073	7,317
6	,350	1,499	,071	7,140
7	,250	1,313	,063	6,253
8	,090	1,093	,052	5,206
9	,074	1,076	,051	5,123
10	-,101	,912	,043	4,343
Total		16,353	,779	
Média	,408 ^a	1,635	,078	7,787

a. A Média de Alfa de Cronbach tem como base o autovalor médio.

Quadro B4. Quantificações das variáveis em cada dimensão

Variáveis	Variáveis ativas			
	Pontos: Coordenadas		Coordenadas do Centroides	
	Categorias de resposta	Frequência	Dimensão 1	Dimensão 2
Day job	Day job_Sim	20	-,012	,661
	Day job_Não	33	,007	-,401
Músico artesão	MArtesão_Sim	16	-,110	,397
	MArtesão_Não	37	,047	-,172
Músico de sessão	MSessão_Sim	12	-,700	,940
	MSessão_Não	41	,205	-,275
Músico e produtor	MProdutor_Sim	10	-,466	,740
	MProdutor_Não	43	,108	-,172
Músico e editor	MEditor_Sim	14	-,215	-,197
	MEditor_Não	39	,077	,071
Músico e promotor	MPromotor_Sim	13	-,300	-,565
	MPromotor_Não	40	,098	,184

Pontos: Coordenadas			Coordenadas do Centroide	
Variáveis	Categorias de resposta	Frequência	Dimensão	
			1	2
Músico e agente	MAgente_Sim	2	1,136	-1,605
	MAgente_Não	51	-,045	,063
Músico e programador	MProgramador_Sim	2	-,693	-,853
	MProgramador_Não	51	,027	,033
Suporte familiar	SupFamiliar_Sim	12	-,390	-1,029
	SupFamiliar_Não	41	,114	,301
Vários projetos autorais	VProj_Sim	29	,132	,419
	VProj_Não	24	-,159	-,506
Metodologia e planeamento	Met_Plan_Sim	30	,526	,037
	Met_Plan_Não	23	-,686	-,048
Networking	Netw_Sim	23	,739	-,206
	Netw_Não	30	-,567	,158
Direitos de autor e direitos conexos	Direitos_Sim	10	1,041	-,242
	Direitos_Não	43	-,242	,056
Candidatura a apoio e financiamento	Financiamento_Sim	9	-,227	,802
	Financiamento_Não	44	,046	-,164
Cooperativa de atividades artísticas	Cooperativa_Sim	4	,149	1,201
	Cooperativa_Não	49	-,012	-,098
Circuito de concertos	Concertos_Sim	20	,675	-,269
	Concertos_Não	33	-,409	,163
Atividade contínua	AtivContínua_Sim	13	1,369	,149
	AtivContínua_Não	40	-,445	-,048
Edições regulares	Ed_Reg_Sim	8	1,243	,572
	Ed_Reg_Não	45	-,221	-,102
Capacidade de reinvenção	Reinv_Sim	6	1,708	,756
	Reinv_Não	47	-,218	-,097
Reduzir dimensão dos projectos musicais	Reduzir_Sim	25	,197	-,125
	Reduzir_Não	28	-,176	,111
Poupar	Poupar_Sim	5	,469	,761
	Poupar_Não	48	-,049	-,079

Normalização principal de variável.

Variáveis suplementares

Pontos: Coordenadas

Categorias de resposta	Frequência	Coordenadas do Centroide Dimensão		
		1	2	
Idade	18-28 anos	17	,108	-,631
	29-39 anos	25	-,137	,219
	40-50 anos	8	,360	,448
	>50 anos	3	-,430	,551
Sexo	Masculino	43	,006	,075
	Feminino	10	-,024	-,324
Cidade de residência	Lisboa	22	-,031	,022
	Porto	18	,194	-,224
	Outras da AML	7	-,444	,336
	Outras da AMP	4	-,194	-,164
	Outras	2	,542	,929
Escolaridade do ego	Ensino Secundário	4	-,169	,788
	Ensino Superior	49	,014	-,064
Lugar de classe do ego	EP + QD	1	-,447	-1,097
	PL + EPIC + TPEI	51	,002	,045
	TI + EE + OI	1	,368	-1,214
Escolaridade da mãe	1º Ciclo do Ensino Básico	7	-,971	,549
	2º ou 3º Ciclo do Ensino Básico	3	,042	,386
	Ensino Secundário	8	-,385	,499
	Ensino Superior	32	,239	-,318
	Omisso	3		
Escolaridade do pai	1º Ciclo do Ensino Básico	9	-,452	,626
	2º ou 3º Ciclo do Ensino Básico	1	-1,206	,425
	Ensino Secundário	8	,148	,384
	Ensino Superior	32	,062	-,322
	Omisso	3		
Lugar de classe de origem do ego	EP + QD	9	-,305	-,217
	PL + EPIC + TPEI	32	,110	-,094
	TI + EE + OI	9	-,317	,417
	Omisso	3		

Normalização principal de variável.

Variáveis suplementares

Pontos: Coordenadas

Categorias de resposta	Frequência	Coordenadas do Centroide Dimensão		
		1	2	
Perspetiva acerca da música	Dimensão emocional	5	-,287	,570
	Dimensão profissional	29	,220	,346
	Meio de expressão	12	-,138	-1,072
	Omisso	7		
Estratégias de gestão da incerteza	Multiplicar	13	-,198	,599
	Ser perseverante	12	,060	-,186
	Planeamento e trabalho	14	,256	-,389
	Poupar	1	-,324	-,527
	Redes	2	-,081	-,453
	Omisso	11		
Anos de atividade	Menos de 5 anos	2	-,040	-1,156
	Entre 5 e 10 anos	15	-,193	-,534
	Entre 11 e 15 anos	16	,101	,227
	Entre 16 e 20 anos	13	-,277	,350
	Entre 21 e 25 anos	3	,840	,355
	Entre 26 e 30 anos	3	,682	,168
	Mais de 30 anos	1	,380	,561
Nível de referenciação pelos <i>media</i>	Não é referido/a	11	-,325	-,044
	É referido/a uma vez	10	-,248	,164
	É referido/a entre duas a cinco vezes	22	,028	-,040
	É referido/a mais do que cinco vezes	10	,544	-,027

Normalização principal de variável.

Quadro B5. Medidas de discriminação

	Dimensão		Média
	1	2	
Day job	,000	,265	,132
Músico artesão	,005	,068	,037
Músico de sessão	,143	,259	,201
Músico e produtor	,050	,127	,089
Músico e editor	,017	,014	,015
Músico e promotor	,029	,104	,066
Músico e agente	,051	,101	,076
Músico e programador	,019	,029	,024
Suporte familiar	,045	,310	,177
Vários projetos autorais	,021	,212	,116
Metodologia e planeamento	,361	,002	,181
Networking	,419	,032	,226
Diteitos de autor e conexos	,252	,014	,133
Candidatura a apoios	,011	,132	,071
Cooperativa	,002	,118	,060
Circuito de concertos	,276	,044	,160
Atividade contínua	,609	,007	,308
Edições regulares	,275	,058	,166
Capacidade de reinvenção	,373	,073	,223
Reduzir dimensão dos projetos	,035	,014	,024
Poupar	,023	,060	,042
Idade ^a	,043	,198	,120
Género ^a	,000	,024	,012
Cidade de residência ^a	,053	,067	,060
Escolaridade do ego ^a	,002	,051	,026
Lugar de classe do ego ^a	,006	,053	,029
Escolaridade da mãe ^a	,181	,147	,164
Escolaridade do pai ^a	,068	,155	,111
Classe de origem do ego ^a	,040	,043	,042
Perspetiva acerca da música ^a	,039	,357	,198
Estratégias de gestão da incerteza ^a	,030	,149	,089
Anos de atividade ^a	,101	,191	,146
Nível de referenciação pelos media ^a	,090	,006	,048
Total ativo	3,014	2,042	2,528
% de variância	14,353	9,722	12,037

a. Variável complementar.

Quadros B6 a B10. Outputs para a solução de 3 clusters (cluster k-médias)

6. Centros do cluster iniciais

	Cluster		
	1	2	3
Dimensão de escores do objeto 1	-,90	1,79	1,88
Dimensão de escores do objeto 2	,35	-1,72	2,09

7. Histórico de iteração^a

Iteração	Mudança em centros do cluster		
	1	2	3
1	,502	,955	1,040
2	,124	,366	,177
3	,151	,385	,150
4	,361	,314	,000
5	,186	,112	,000
6	,000	,051	,122
7	,000	,000	,000

a. Convergência alcançada devido a nenhuma ou pequena mudança em centros do *cluster*. A mudança de coordenada absoluta máxima para qualquer centro é ,000. A iteração atual é 7. A distância mínima entre os centros iniciais é 3,277.

8. Centros do cluster finais

	Cluster		
	1	2	3
Dimensão de escores do objeto 1	-,70	-,12	1,62
Dimensão de escores do objeto 2	,78	-,91	,71

9. Número de casos em cada cluster

Cluster	1	19,000
	2	24,000
	3	10,000
Válido		53,000
Omisso		,000

10. ANOVA

		Soma dos Quadrados	df	Quadrado Médio	Z	Sig.
Dimensão de escores do objeto 1	Entre Grupos	35,883	2	17,941	52,406	,000
	Nos grupos	17,117	50	,342		
	Total	53,000	52			
Dimensão de escores do objeto 2	Entre Grupos	36,608	2	18,304	55,831	,000
	Nos grupos	16,392	50	,328		
	Total	53,000	52			

Quadros B11 a B15. Outputs para a solução de 4 clusters (cluster k-médias)

11. Centros do cluster iniciais

	Cluster			
	1	2	3	4
Dimensão de escores do objeto 1	-,78	1,79	1,88	-1,13
Dimensão de escores do objeto 2	1,85	-1,72	2,09	-1,19

12. Histórico de iteração^a

Iteração	Mudança em centros do cluster			
	1	2	3	4
1	,953	,997	1,040	,919
2	,088	,000	,000	,090
3	,042	,222	,000	,083
4	,000	,000	,000	,000

a. Convergência alcançada devido a nenhuma ou pequena mudança em centros do cluster. A mudança de coordenada absoluta máxima para qualquer centro é ,000. A iteração atual é 4. A distância mínima entre os centros iniciais é 2,668.

13. Centros do cluster finais

	Cluster			
	1	2	3	4
Dimensão de escores do objeto 1	-,70	1,54	1,58	-,25
Dimensão de escores do objeto 2	,78	-,68	1,10	-,87

14. Número de casos em cada cluster

Cluster	1	19,000
	2	5,000
	3	7,000
	4	22,000
Válido		53,000
Omisso		,000

15. ANOVA

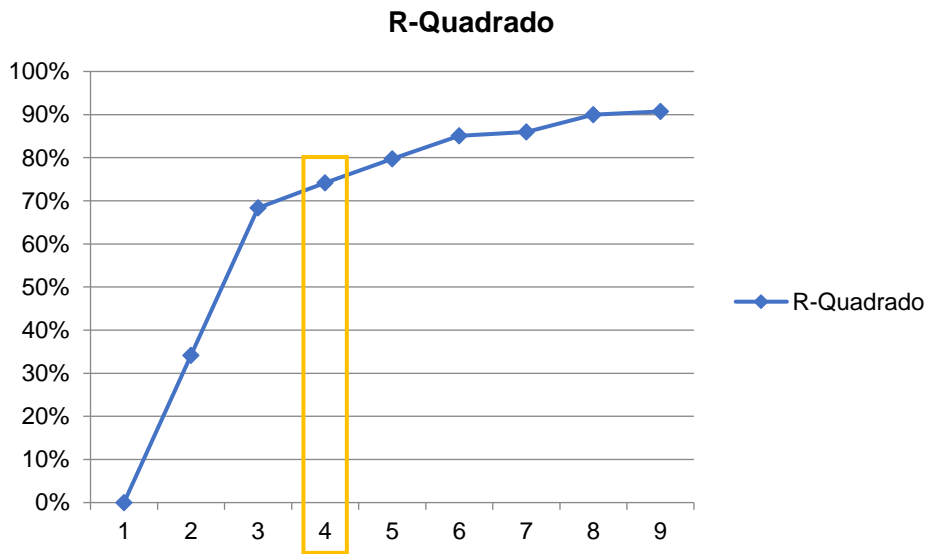
		Soma dos				
		Quadrados	df	Quadrado Médio	Z	Sig.
Dimensão de escores do objeto 1	Entre Grupos	39,907	3	13,302	49,784	,000
	Nos grupos	13,093	49	,267		
	Total	53,000	52			
Dimensão de escores do objeto 2	Entre Grupos	38,701	3	12,900	44,207	,000
	Nos grupos	14,299	49	,292		
	Total	53,000	52			

Quadro B16. Tabela síntese com a soma dos quadrados e valores R-Quadrado para soluções até 9 clusters

N.º Clusters	Soma de Quadrados		R-Quadrado
	SQC	SQT	
1	-	-	0
2	36,20689008	106	34,2%
3	72,49027809	106	68,4%
4	78,60812254	106	74,2%
5	84,47495211	106	79,7%
6	90,16111479	106	85,1%
7	91,14582486	106	86,0%
8	95,39378268	106	90,0%
9	96,1831775	106	90,7%
...

Legenda: SQC = Soma de Quadrados dos Clusters; SQT = Soma dos Quadrados Totais.

Figura B1. Representação gráfica dos valores R-Quadrado para soluções até 9 clusters



Quadro B17. Caracterização dos *clusters*/grupos de músicos

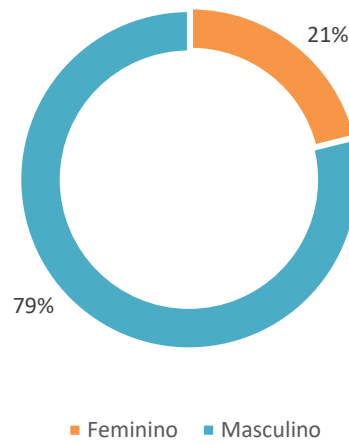
Variáveis	Categorias de resposta	Cluster 1		Cluster 2		Cluster 3		Cluster 4	
		Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Idade	18-28 anos	2	10,5%	1	14,3%	12	54,5%	2	40,0%
	29-39 anos	12	63,2%	3	42,9%	8	36,4%	2	40,0%
	40-50 anos	2	10,5%	3	42,9%	2	9,1%	1	20,0%
	>50 anos	3	15,8%	0	0%	0	0%	0	0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Género	Masculino	18	94,7%	6	85,7%	15	68,2%	4	80,0%
	Feminino	1	5,3%	1	14,3%	7	31,8%	1	20,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Cidade de residência	Lisboa	8	42,1%	2	28,6%	10	45,5%	2	40,0%
	Porto	4	21,1%	3	42,9%	8	36,4%	3	60,0%
	Outras da AML	4	21,1%	1	14,3%	2	9,1%	0	0,0%
	Outras da AMP	2	10,5%	0	0,0%	2	9,1%	0	0,0%
	Outras	1	5,3%	1	14,3%	0	0,0%	0	0,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Anos de atividade	Menos de 5 anos	0	0,0%	0	0,0%	2	9,1%	0	0,0%
	Entre 5 a 10 anos	4	21,1%	0	0,0%	10	45,5%	1	20,0%
	Entre 11 a 15 anos	5	26,3%	4	57,1%	5	22,7%	2	40,0%
	Entre 16 a 20 anos	7	36,8%	1	14,3%	5	22,7%	0	0,0%
	Entre 21 a 25 anos	1	5,3%	1	14,3%	0	0,0%	1	20,0%
	Entre 26 a 30 anos	1	5,3%	1	14,3%	0	0,0%	1	20,0%
	Mais de 30 anos	1	5,3%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Nível de referência pelos <i>media</i>	Não é referido/a	4	21,1%	1	14,3%	5	22,7%	1	20,0%
	É referido/a uma vez	5	26,3%	1	14,3%	3	13,6%	1	20,0%
	É referido/a entre duas a cinco vezes	10	52,6%	2	28,6%	8	36,4%	2	40,0%
	É referido/a mais do que cinco vezes	0	0,0%	3	42,9%	6	27,3%	1	20,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Escolaridade do ego	Ensino Secundário	3	15,8%	1	14,3%	0	0,0%	0	0,0%
	Ensino Superior	16	84,2%	6	85,7%	22	100,0%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Lugar de classe do ego	EP + QD	0	0,0%	0	0,0%	1	4,5%	0	0,0%
	PL + EPIC + TPEI	19	100,0%	7	100,0%	20	90,9%	5	100,0%
	TI + EE + OI	0	0,0%	0	0,0%	1	4,5%	0	0,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Escolaridade da mãe	1º Ciclo do Ensino Básico	6	35,3%	0	0,0%	1	4,5%	0	0,0%
	2º ou 3º Ciclo do Ensino Básico	2	11,8%	0	0,0%	1	4,5%	0	0,0%
	Ensino Secundário	6	35,3%	1	14,3%	1	4,5%	0	0,0%
	Ensino Superior	3	17,6%	6	85,7%	19	86,4%	4	100,0%
Total		17	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	4	100,0%

Escolaridade do pai	1º Ciclo do Ensino Básico	7	41,2%	1	14,3%	1	4,5%	0	0,0%
	2º ou 3º Ciclo do Ensino Básico	1	5,9%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
	Ensino Secundário	2	11,8%	3	42,9%	2	9,1%	1	20,0%
	Ensino Superior	7	41,2%	3	42,9%	19	86,4%	4	80,0%
Total		17	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Classe de origem do ego	EP + QD	1	5,9%	1	14,3%	5	22,7%	1	25,0%
	PL + EPIC + TPEI	9	52,9%	5	71,4%	15	68,2%	3	75,0%
	TI + EE + OI	7	41,2%	1	14,3%	2	9,1%	0	0,0%
Total		17	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	4	100,0%
Perspetiva acerca da música	Dimensão emocional	3	18,8%	0	0,0%	1	5,3%	1	20,0%
	Dimensão profissional	12	75,0%	6	100,0%	8	42,1%	3	60,0%
	Meio de expressão	1	6,3%	0	0,0%	10	52,6%	1	20,0%
Total		16	100,0%	6	100,0%	19	100,0%	5	100,0%
Estratégias de gestão da incerteza	Multiplicar	7	53,8%	2	33,3%	3	15,8%	1	20,0%
	Ser perseverante	3	23,1%	2	33,3%	5	26,3%	2	60,0%
	Planeamento e trabalho	3	23,1%	2	33,3%	8	42,1%	1	20,0%
	Poupar	0	0,0%	0	0,0%	1	5,3%	0	0,0%
	Redes	0	0,0%	0	0,0%	2	10,5%	0	0,0%
Total		13	100,0%	6	100,0%	19	100,0%	4	100,0%
Day job	Day job_Sim	10	52,6%	5	71,4%	5	22,7%	0	0,0%
	Day job_Não	9	47,4%	2	28,6%	17	77,3%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Músico artesão	MArtesão_Sim	8	42,1%	2	28,6%	4	18,2%	2	40,0%
	MArtesão_Não	11	57,9%	5	71,4%	18	81,8%	3	60,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Músico de sessão	MSessão_Sim	10	52,6%	1	14,3%	1	4,5%	0	0,0%
	MSessão_Não	9	47,4%	6	85,7%	21	95,5%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Músico e produtor	MProdutor_Sim	7	36,8%	2	28,6%	1	4,5%	0	0,0%
	MProdutor_Não	12	63,2%	5	71,4%	21	95,5%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Músico e editor	MEditor_Sim	4	21,1%	2	28,6%	8	36,4%	0	0,0%
	MEditor_Não	15	78,9%	5	71,4%	14	63,6%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Músico e promotor	MPromotor_Sim	3	15,8%	0	0,0%	10	45,5%	0	0,0%
	MPromotor_Não	16	84,2%	7	100,0%	12	54,5%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Músico e agente	MAgente_Sim	0	0,0%	0	0,0%	1	4,5%	1	20,0%
	MAgente_Não	19	100,0%	7	100,0%	21	95,5%	4	80,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Músico e programador	MProgramador_Sim	0	0,0%	0	0,0%	2	9,1%	0	0,0%
	MProgramador_Não	19	100,0%	7	100,0%	20	90,9%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
	SupFamiliar_Sim	1	5,3%	0	0,0%	11	50,0%	0	0,0%

Suporte familiar	SupFamiliar_Não	18	94,7%	7	100,0%	11	50,0%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Vários projetos autorais	VProj_Sim	14	73,7%	6	85,7%	6	27,3%	3	60,0%
	VProj_Não	5	26,3%	1	14,3%	16	72,7%	2	40,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Metodologia e planeamento	Met_Plan_Sim	7	36,8%	7	100,0%	11	50,0%	5	100,0%
	Met_Plan_Não	12	63,2%	0	0,0%	11	50,0%	0	0,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Networking	Netw_Sim	3	15,8%	5	71,4%	10	45,5%	5	100,0%
	Netw_Não	16	84,2%	2	28,6%	12	54,5%	0	0,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Diteitos de autor e conexos	Direitos_Sim	1	5,3%	2	28,6%	3	13,6%	4	80,0%
	Direitos_Não	18	94,7%	5	71,4%	19	86,4%	1	20,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Candidatura a apoios e financiamento	Financiamento_Sim	6	31,6%	2	28,6%	1	4,5%	0	0,0%
	Financiamento_Não	13	68,4%	5	71,4%	21	95,5%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Cooperativa	Cooperativa_Sim	3	15,8%	1	14,3%	0	0,0%	0	0,0%
	Cooperativa_Não	16	84,2%	6	85,7%	22	100,0%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Circuito de concertos	Concertos_Sim	3	15,8%	5	71,4%	8	36,4%	4	80,0%
	Concertos_Não	16	84,2%	2	28,6%	14	63,6%	1	20,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Atividade contínua	AtivContínua_Sim	0	0,0%	7	100,0%	3	13,6%	3	60,0%
	AtivContínua_Não	19	100,0%	0	0,0%	19	86,4%	2	40,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22		5	100,0%
Edições regulares	Ed_Reg_Sim	0	0,0%	6	85,7%	2	9,1%	0	0,0%
	Ed_Reg_Não	19	100,0%	1	14,3%	20	90,9%	5	100,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Capacidade de reinvenção	Reinv_Sim	1	5,3%	3	42,9%	0	0,0%	2	40,0%
	Reinv_Não	18	94,7%	4	57,1%	22	100,0%	3	60,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Reduzir dimensão dos projetos	Reduzir_Sim	7	36,8%	3	42,9%	11	50,0%	4	80,0%
	Reduzir_Não	12	63,2%	4	57,1%	11	50,0%	1	20,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%
Poupar	Poupar_Sim	1	5,3%	2	28,6%	1	4,5%	1	20,0%
	Poupar_Não	18	94,7%	5	71,4%	21	95,5%	4	80,0%
Total		19	100,0%	7	100,0%	22	100,0%	5	100,0%

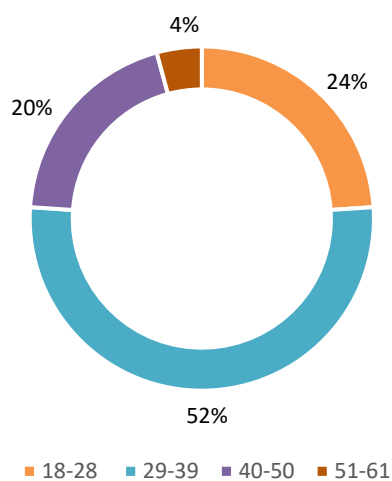
Anexo C. Dados de caracterização sociodemográfica dos entrevistados

Figura C1: Distribuição do total de entrevistados por género



Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Figura C2: Distribuição do total de entrevistados por escalões etários



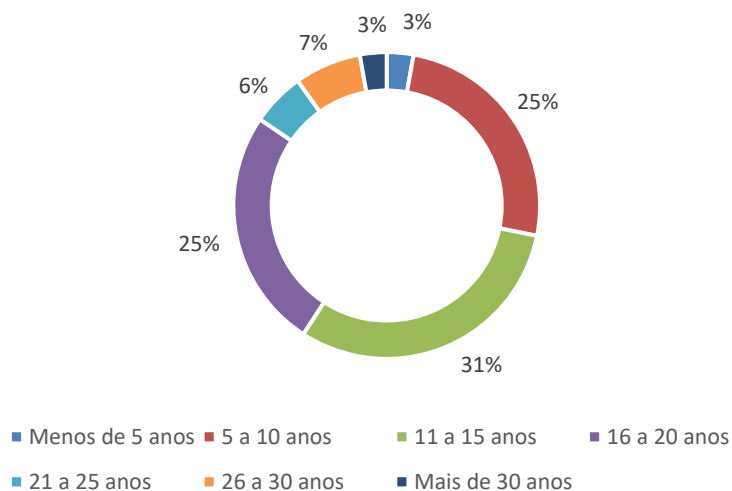
Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro C1: Indicadores sociodemográficos do total dos entrevistados

Nível de escolaridade dos entrevistados	Nº	%
Ensino Secundário	8	11
Frequência do Ensino Superior	14	20
Ensino Superior completo	49	69
Total	71	100
Lugar de classe dos entrevistados	Nº	%
Empresários e Proprietários (EP)	4	6
Quadros Dirigentes (QD)	2	3
Profissionais Liberais (PL)	47	66
Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas (EPIC)	17	24
Empregados Executantes (EE)	1	1
Total	71	100
Lugar de classe de origem	Nº	%
Empresários e Proprietários (EP)	10	14
Quadros Dirigentes (QD)	4	6
Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas (EPIC)	35	49
Técnicos e Profissionais de Enquadramento Intermédio (TPEI)	5	7
Empregados Executantes (EE)	14	20
Sem informação	3	4
Total	71	100
Nível de escolaridade da mãe dos entrevistados	Nº	%
1º Ciclo do Ensino Básico	12	17
2º Ciclo do Ensino Básico	3	4
3º Ciclo do Ensino Básico	2	3
Ensino Secundário	8	11
Frequência do Ensino Superior	8	11
Ensino Superior completo	29	41
Não sabe/Não responde	9	13
Total	71	100
Nível de escolaridade do pai dos entrevistados	Nº	%
1º Ciclo do Ensino Básico	13	18
3º Ciclo do Ensino Básico	2	3
Ensino Secundário	8	11
Frequência do Ensino Superior	9	13
Ensino Superior completo	32	45
Não sabe/Não responde	7	10
Total	71	100

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Figura C3: Anos de atividade na música em 2019



Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro C2: Naturalidade e cidade de residência do total dos entrevistados

Naturalidade	Nº	%	Cidade de residência	Nº	%
Barcelos	4	6	Barcelos	1	1
Barreiro	2	3	Barreiro	3	4
Braga	2	3	Cascais	3	4
Coimbra	2	3	Guimarães	1	1
França	1	1	Lisboa	31	44
Lisboa	18	25	Loures	1	1
Moçambique	1	1	Matosinhos	3	4
Porto	14	20	Porto	24	34
Queluz	4	6	Oeiras	2	3
Setúbal	2	3	Rio Tinto	1	1
Vila Nova de Gaia	2	3	Seixal	1	1
Outra	19	27			
Total	71	100	Total	71	100

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro C3: Fluxos Naturalidade – Concelho de residência dos entrevistados

Fluxos Naturalidade – Concelho de Residência	N.º de Casos	Fluxos Naturalidade – Concelho de Residência	N.º de Casos
Para Lisboa		Para o Porto	
Amadora → Lisboa	1	Aveiro → Porto	1
Caldas da Rainha → Lisboa	1	Barcelos → Porto	3
Coimbra → Lisboa	3	Braga → Porto	2
Lagos → Lisboa	1	Figueira da Foz → Porto	1
Leiria → Lisboa	1	Guimarães → Porto	1
Loures → Lisboa	2	Rio Tinto → Porto	1
Moita → Lisboa	1	Santa Maria da Feira → Porto	1
Porto → Lisboa	1	Tomar → Porto	1
Queluz → Lisboa	3	V. N. Gaia → Porto	2
Sabugal → Lisboa	1	Vila Real → Porto	1
Setúbal → Lisboa	2		
Sintra → Lisboa	1		
Outros fluxos		Outros fluxos	
Almada → Loures	1	Barcelos → Guimarães	1
Lisboa → Cascais	2	Esposende → Barcelos	1
Lisboa → Oeiras	1	Porto → Matosinhos	2
Moita → Barreiro	1	V. N. Gaia → Matosinhos	1
Porto → Cascais	1		
Queluz → Oeiras	1		
Ausência de fluxo		Ausência de fluxo	
Barreiro	2	Porto	10
Lisboa	13	Rio Tinto	1
Seixal	1		

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Anexo D. Análise do discurso mediático

Quadro D1: Grelha de análise do discurso mediático

Variáveis / Campos de Dados:
Nº
Código
Fonte
Data da Publicação
Tipo de Publicação
Avaliação
Título do Texto
Autor
N.º de páginas
Capa
Tipo de Evento
Nome do Evento / Álbum
Género 1
Género 2
Cruzamento de géneros musicais
Cruzamento com outras manifestações artísticas
Data do Início do Evento
Data do Final do Evento (ou data do 2º local)
Hora 1
Local 1
Concelho 1
Área Metropolitana 1
Preço Mínimo 1
Preço Máximo 1
Hora 2
Local 2
Concelho 2
Área Metropolitana 2
Preço Mínimo 2
Preço Máximo 2
Intervenientes / Programa
Editora 1
Editora 2
Editoras N.º Total
Distribuidora 1
Distribuidora 2
Distribuidoras N.º Total
<u>Promotores:</u>
Promo 1
Promo 2

Promo 3

Promo 4

Promo 5

Promo 6

Promo 7

Promo 8

Promo 9

Promo 10

Promotores N.º Total

Apoios e Patrocínios:

Sponsor 1

Sponsor 2

Sponsor 3

Sponsor 4

Sponsor 5

Sponsor 6

Sponsor 7

Sponsor 8

Sponsor 9

Sponsor 10

Sponsors N.º Total

Bandas Associadas - Outros Projetos Paralelos (Identificação) [Inclui colaborações atuais – tocar com]

BA_OPA 1

BA_OPA 2

BA_OPA 3

BA_OPA 4

BA_OPA 5

BA_OPA 6

BA_OPA 7

BA_OPA 8

BA_OPA 9

BA_OPA 10

BA_OPA N.º Total

Bandas Associadas - Ex-Bandas/Projetos (Identificação): [Inclui colaborações anteriores – tocar com]

BA_EB 1

BA_EB 2

BA_EB 3

BA_EB 4

BA_EB 5

BA_EB 6

BA_EB 7

BA_EB 8

BA_EB 9

BA_EB 10

BA_EB N.º Total

Bandas Associadas - Influências (Identificação): [Inclui bandas e projectos com que é comparado/a no discurso mediático]

BA_INF 1

BA_INF 2

BA_INF 3

BA_INF 4

BA_INF 5

BA_INF 6

BA_INF 7

BA_INF 8

BA_INF 9

BA_INF 10

BA_INF N.º Total

N.º Total Bandas Associadas (Projetos Paralelos + Ex-Bandas + Influências)

Espaços (Identificação): [Inclui salas de concertos, festivais, lojas, estúdios, salas de ensaio referidos no discurso mediático]

Espaço 1

Espaço 2

Espaço 3

Espaço 4

Espaço 5

Espaço 6

Espaço 7

Espaço 8

Espaço 9

Espaço 10

N.º Total de Espaços

Personalidades/Atores-chave (Identificação): [Inclui músicos que colaboram ou colaboraram com a banda ou projeto em causa, bem como editoras, jornalistas, críticos, blogs]

Ator 1

Ator 2

Ator 3

Ator 4

Ator 5

Ator 6

Ator 7

Ator 8

Ator 9

Ator 10

N.º Total de Atores

N.º Total Referências (Identificação de Elementos da Rede)

Observações / Resumo

Quadro D2: Cinco principais autores das publicações nos dois dispositivos mediáticos

Autores	Ípsilon		Autores	Bodyspace	
	N.º	%		N.º	%
Mário Lopes	28	26	Fernando Gonçalves	150	45
Gonçalo Frota	21	20	Paulo Cecílio	122	36
Vítor Belanciano	21	20	André Gomes	36	11
João Bonifácio	7	7	Nuno Catarino	12	4
Mariana Duarte	6	6	Rita Neves	5	2
Outros	24	21	Outros	9	3
Total	107	100	Total	334	100

Fonte: Elaboração própria, com base no levantamento do discurso mediático.

Quadro D3: Tipo de publicações nos dois dispositivos mediáticos

Tipos de publicação	Ípsilon		Bodyspace	
	N.º	%	N.º	%
Crítica	26	24	31	9
Entrevista	2	2	11	3
Notícia/Agenda	23	21	292	87
Reportagem	19	18	-	-
Reportagem e Crítica	14	13	-	-
Agenda e Crítica	13	12	-	-
Agenda e Reportagem	10	9	-	-
Total	107	100	334	100

Fonte: Elaboração própria, com base no levantamento do discurso mediático.

Quadro D4: Tipo de eventos/iniciativas referidos nos dois dispositivos mediáticos

Tipos de eventos/iniciativas	Ípsilon		Bodyspace	
	N.º	%	N.º	%
Anúncio dos melhores álbuns do ano	1	1	1	0,3
Concertos	19	18	81	24
Festivais	11	10	112	34
Lançamentos				
Álbum de estreia	15	14	33	10
Novo álbum	44	41	63	19
Novo <i>single</i>	-	-	37	11
Livros, documentários, <i>website</i>	4	4	-	-
Preparação de novo álbum	2	2	7	2
Promoção de estúdios de promoção	4	4	-	-
Outros	7	7	-	-
Total	107	100	334	100

Fonte: Elaboração própria, com base no levantamento do discurso mediático.

Quadro D5: Principais espaços onde ocorrem os eventos/iniciativas referidas nos dois dispositivos mediáticos

Espaços	<i>Ípsilon</i> N.º Referências	Espaços	<i>Bodyspace</i> N.º Referências
AML		AML	
Galeria Zé dos Bois	9	Galeria Zé dos Bois	18
DAMAS	4	Musicbox	16
Lux Frágil	3	Sabotage	10
Musicbox	3	Casa Independente	4
Teatro Municipal Maria Matos	3	DAMAS	3
Sabotage	2	Teatro Municipal Maria	3
AMP		AMP	
Hard Club	2	Café au Lait	14
Casa da Música	1	Maus Hábitos	10
Cave 45	1	Hard Club	8
Maus Hábitos	1	Casa da Música	3
Passos Manuel	1	Cave 45	3
Teatro Municipal Rivoli	1	Passos Manuel	3

Fonte: Elaboração própria, com base no levantamento do discurso mediático.

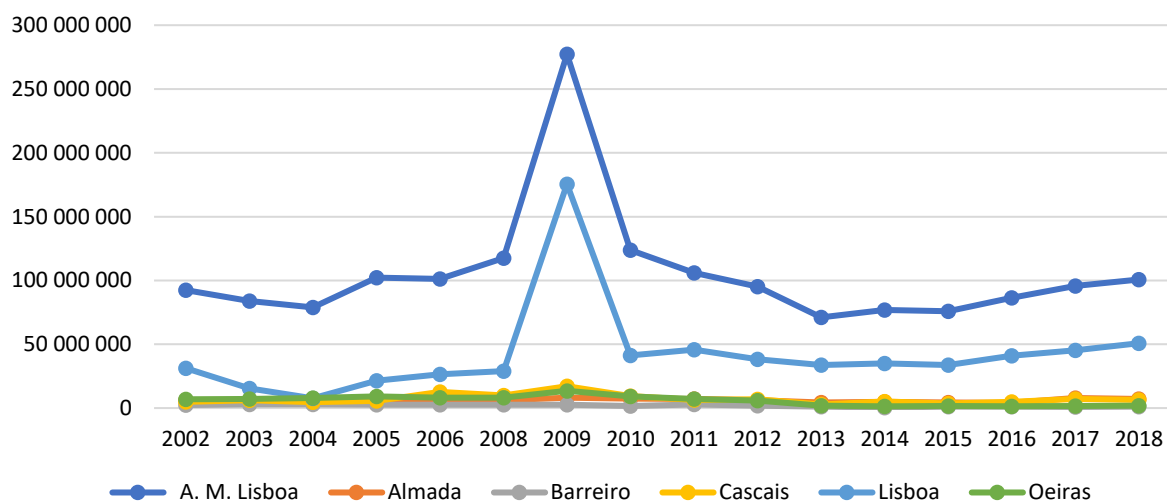


Figura D1: Capa da edição, em suporte físico, de 17 de junho de 2016 do suplemento cultural *Ípsilon*

Fonte: <https://www.publico.pt/culturaipsilon> segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0.

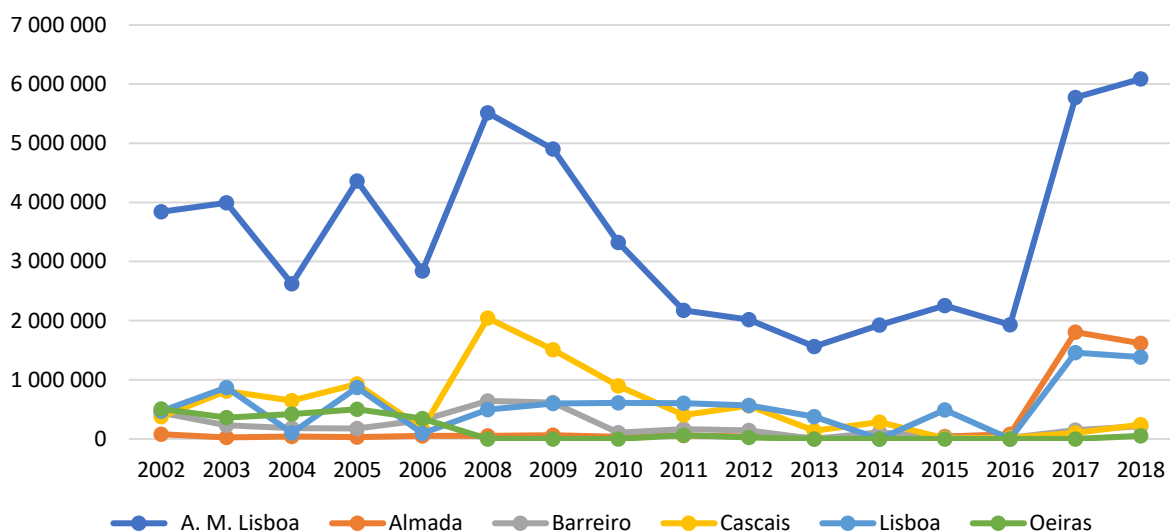
Anexo E. Evolução das despesas municipais correntes em atividades culturais e criativas e em música, na AML e na AMP

Evolução das despesas municipais correntes em atividades culturais e criativas, na AML (unidade: euros)



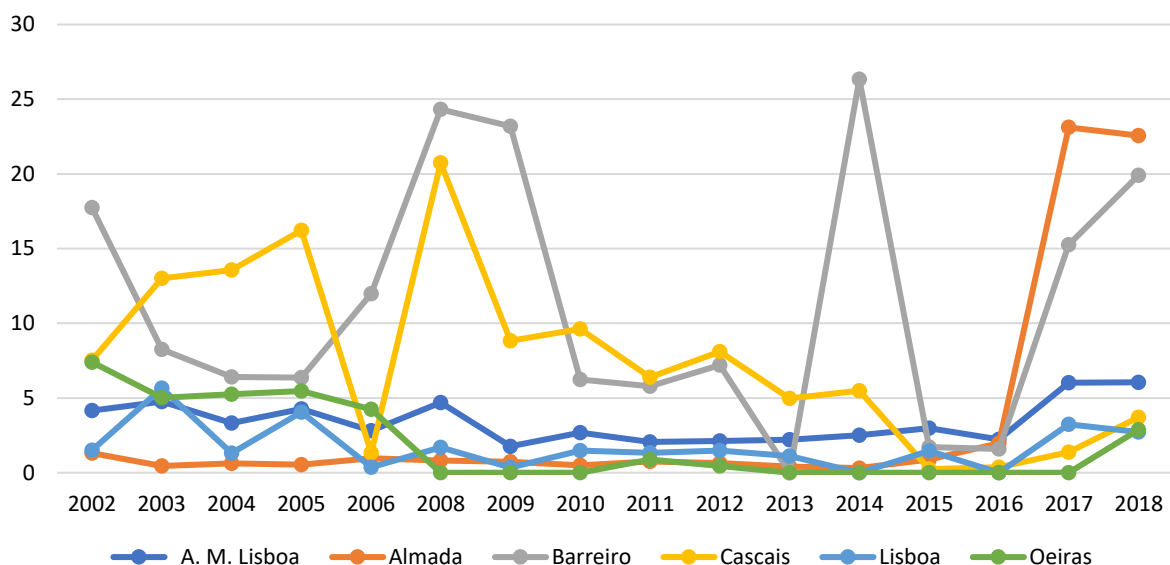
Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: Salientamos a inexistência de dados ou valores a zero no caso de Oeiras, em vários anos do período em análise.

Evolução das despesas municipais correntes em música (unidade: euros), na AML



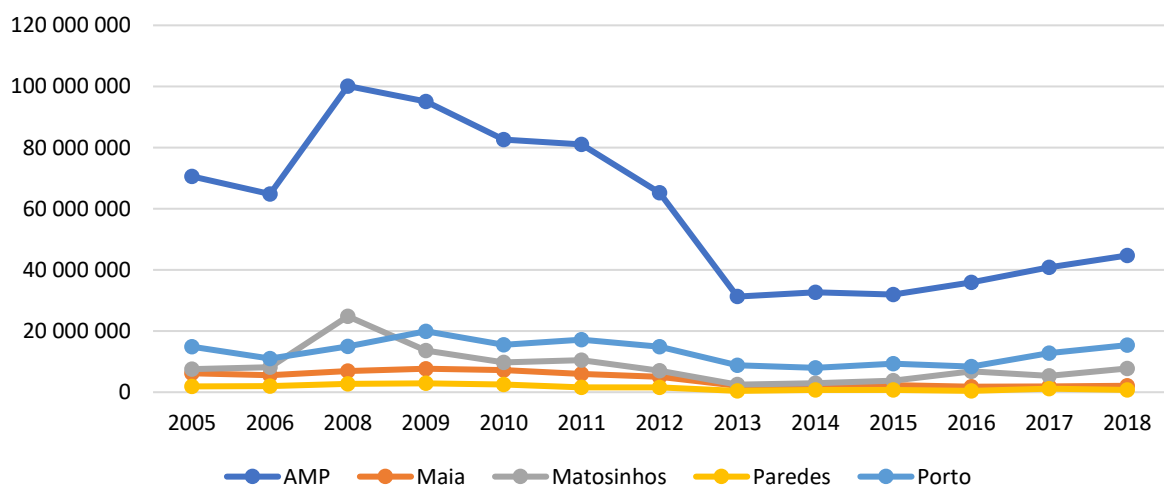
Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas. Salientamos ainda a inexistência de dados ou valores a zero no caso de Oeiras, em vários anos do período em análise.

Evolução da % das despesas municipais em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas (despesas correntes), na AML



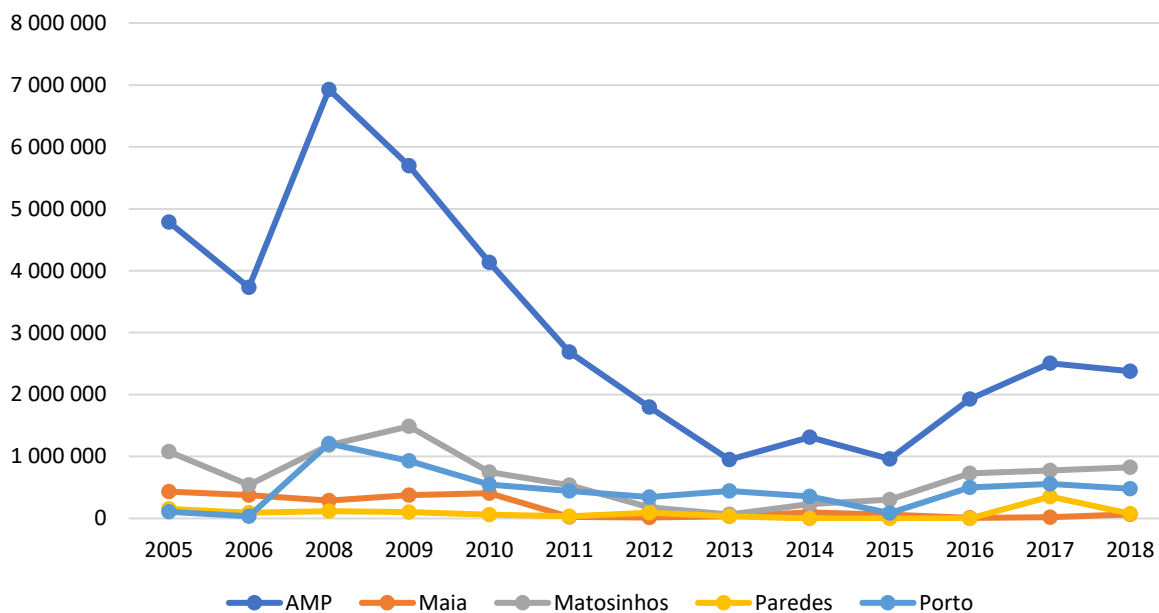
Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas. Salientamos ainda a inexistência de dados ou valores a zero no caso de Oeiras, em vários anos do período em análise.

Evolução das despesas municipais correntes em atividades culturais e criativas (unidade: euros), na AMP



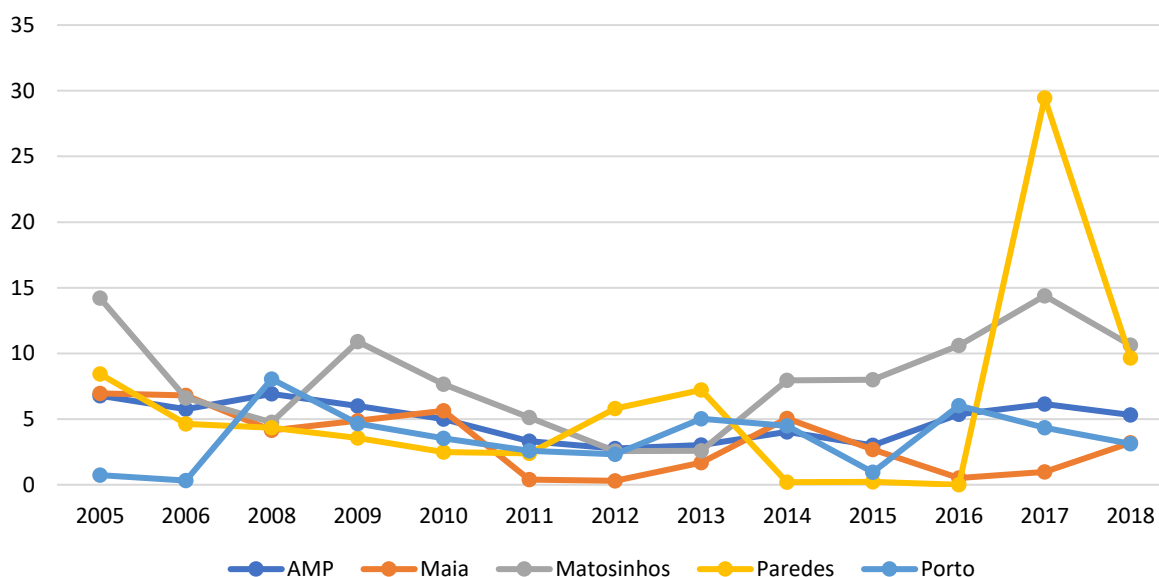
Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE.

Evolução das despesas municipais correntes em música (unidade: euros), na AMP



Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas.

Evolução da % das despesas municipais em música no total das despesas municipais em atividades culturais e criativas (despesas correntes), na AMP



Fonte: Elaboração própria, com base nos anuários estatísticos regionais do INE. Nota: As despesas em música excluem as despesas com espetáculos e atividades multidisciplinares e interdisciplinares, bem como o apoio a entidades culturais e criativas.

Apêndices

Apêndice A. Proposta de linhas de ação para a definição de políticas públicas com um enfoque na música independente e nas cenas locais

Tendo em consideração os princípios que identificámos no ponto 8.6, apresentamos aqui um conjunto de propostas de ação que, no nosso entender, podem contribuir para responder a três objetivos centrais: i) promover a criação, produção e apresentação dos agentes culturais; ii) promover a articulação entre a esfera política e os agentes culturais; e iii) impulsionar o conhecimento e o estudo sobre os agentes, as infraestruturas e as atividades culturais da cidade. Para cada um dos objetivos, apresentamos, igualmente, um conjunto de exemplos nacionais e internacionais que podem ser entendidos como boas práticas, apoiando o desenho e implementação destas propostas.

Objetivo 1: Promover a criação, produção e apresentação dos agentes culturais

Proposta 1.1: Programação regular dos espaços municipais, com a preocupação de garantir a presença de artistas e bandas emergentes e não apenas dos nomes mais conhecidos do panorama musical, bem como dos variados géneros musicais, incluindo-se também aqui propostas que se movem numa esfera mais alternativa ou *underground*. Esta programação deve, igualmente, ter subjacente preços acessíveis que permitam uma fruição da mesma tão alargada quanto possível.

Proposta 1.2: Desenvolvimento da programação dos espaços municipais em articulação e colaboração com os agentes culturais da cidade, por exemplo convidando-os a fazer curadoria de equipamentos culturais, de modo a que a programação municipal não entre em competição com aquela que é desenvolvida pelos programadores e promotores privados.

Proposta 1.3: Disponibilização de espaços para criação, ensaio e produção a agentes culturais da cidade. Tal pode passar pelo reaproveitamento de espaços públicos abandonados, devolutos ou simplesmente não utilizados para que possam servir de salas de ensaio, espaço para residências artísticas, salas de trabalho ou salas de concertos, cedidos a custo zero ou arrendados por valores simbólicos. Alternativa ou complementarmente, esta proposta pode passar pela criação de centros culturais, abertos a diferentes áreas artísticas e compostos por salas de ensaio, salas de gravação e produção e espaços de apresentação, com uma estrutura flexível que permita conjugar lugares em pé e lugares sentados, de forma a acolher diferentes tipos de espetáculos.

Proposta 1.4: Promoção de residências artísticas em espaços municipais, espaços culturais de entidades parceiras, espaços da comunidade, como por exemplo escolas públicas, ou ainda em bairros sociais e/ou territórios desfavorecidos. Este tipo de ação, para além de potenciar condições de criação e produção artística e de envolvimento dos artistas na comunidade local, se desenvolvida em escolas e territórios desfavorecidos permite igualmente promover a formação de públicos e a literacia cultural e, ao mesmo tempo, atuar no sentido da articulação da cultura com objetivos de inclusão social.

Proposta 1.5: Promoção da internacionalização de artistas, autores e agentes culturais locais, nomeadamente através da concessão de apoios à realização de digressões ou à participação em encontros/mostras internacionais de música.

Alguns exemplos inspiradores

Salas de trabalho do Polo Cultural Gaivotas | Boavista, Lisboa, Portugal (<http://www.cm-lisboa.pt/polo-cultural-gaivotas-boavista/sede-antiga-escola-das-gaivotas>)

O Polo Cultural Gaivotas | Boavista é um centro para a criação artística, disponibilizado pela CML ao setor cultural na cidade. No edifício sede são disponibilizadas quatro salas de ensaio e uma sala de formação, assim como cinco salas sede para entidades de produção cultural. Estes espaços podem ser utilizados por estruturas de produção cultural, preferencialmente dedicadas às artes performativas, sediadas em Lisboa ou com atividade relevante na cidade, que não tenham espaço próprio.

Estúdios Adegá, Lousada, Portugal (<http://adegarecords.com/studios.html>)

Estúdios que prestam serviços na área do audiovisual e que partiram de um projeto de requalificação de uma antiga escola primária. Os estúdios integram um projeto mais amplo da associação editora e promotora independente Adegá Records.

Pogon – Zagreb Center for Independent Culture and Youth, Zagreb, Croácia (<https://www.pogon.hr/en/>)

Instituição cultural baseada num modelo de parceria entre o município e a sociedade civil. Em 2008 foi fundado em conjunto e é gerido pela Alliance Operation City (uma plataforma de colaboração de organizações não governamentais, organizações artísticas, grupos informais e indivíduos) e pelo município de Zagreb. A principal função do Pogon é proporcionar a utilização gratuita das suas instalações para organizações culturais e juvenis (formais e informais) sediadas em Zagreb. O seu funcionamento e gestão está em parte nas mãos da cidade e em parte nas mãos dos atores culturais e juvenis. Não se define por qualquer critério estético ou por um conceito de programa/curatorial articulado, mas funciona como uma plataforma aberta, onde são organizados mais de 200 eventos diferentes por ano (exposições, espetáculos teatrais e de dança, circo, concertos, palestras, *workshops* e seminários). O Pogon é também utilizado para atividades de produção, ensaios e residências artísticas.

Alguns exemplos inspiradores (cont.)

Projeto OUPA!, Porto, Portugal (<https://www.facebook.com/oupacerco/>)

Projeto de intervenção social, cultural e artística do pelouro da Cultura da CMP, integrado no programa *Cultura em Expansão*. O projeto, criado em 2015, teve três edições: a primeira no bairro do Cerco, na freguesia da Campanhã, a segunda nos bairros da freguesia de Ramalde, e a terceira em bairros da freguesia de Lordelo. Em todas as edições o projeto concretizou-se através da realização de residências artísticas de longa duração com oficinas de escrita, produção musical, vídeo, performance, promoção de música na Internet e conceção de espetáculos, culminando num concerto anual no Teatro Municipal Rivoli para apresentação do trabalho realizado, permitindo ao mesmo tempo reforçar a autoestima e o sentimento de pertença dos jovens envolvidos no projeto e dos residentes nos bairros, desta forma percecionados como territórios de criação e não de estigma. No final da primeira edição foi ainda possível montar um estúdio comunitário no bairro do Cerco e multiplicar as apresentações em muitos outros concertos pontuais. Em 2018 o projeto traduziu-se na criação, gravação e edição de um disco comum que cruza contributos dos três territórios e onde figuram temas originais, desenvolvidos ao longo dos três anos, e temas inéditos.

Objetivo 2: Promover a articulação entre a esfera política e os agentes culturais

Proposta 2.1: Criação de canais de comunicação (um órgão/espaco/interlocutor) que facilitem o diálogo entre os atores políticos e os agentes culturais e promovam sinergias entre as duas esferas. Estes canais poderão, no fundo, funcionar como mediadores, por um lado, apoiando os agentes culturais na sua relação com os serviços municipais, suas estruturas, lógicas e modos de funcionamento e, por outro, apoiando os demais funcionários e departamentos municipais na construção de conhecimento sobre o setor cultural, os seus modos e condições de trabalho.

Proposta 2.2: Disponibilização de apoio técnico e de informação direcionada aos agentes culturais, nomeadamente no que diz respeito aos aspetos legais, fiscais, informação sobre segurança social, possibilidades de financiamento, formulação de candidaturas, questões relacionadas com direitos de autor, entre outros.

Proposta 2.3: Realização de encontros regulares (semestrais ou anuais) entre atores políticos da esfera cultural e agentes culturais locais, que possam funcionar como momentos de discussão e reflexão conjunta sobre as atividades desenvolvidas por ambas as partes (modos de implementação, dificuldades, desafios, necessidades, oportunidades, formas de colaboração) e também de definição de objetivos e estratégias a adotar.

Alguns exemplos inspiradores

Loja Lisboa Cultura, Lisboa, Portugal (<http://www.cm-lisboa.pt/polo-cultural-gaivotas-boavista/loja-lisboa-cultura>)

Serviço municipal de atendimento especializado que presta formação e informação, gratuitamente, e ajuda a esclarecer questões específicas relacionadas com a atividade dos profissionais e organizações do setor cultural.

London Music Office, Londres, província de Ontário, Canadá (<https://www.londonmusicoffice.com/>)

O London Music Office é uma divisão municipal e existe para prestar assistência ao crescimento e desenvolvimento da indústria musical na cidade. Funciona como principal canal de comunicação entre a câmara municipal e a comunidade musical, fornecendo orientação e informação sobre a realização de eventos musicais ao vivo, obtenção de licenças adequadas para empresas musicais e empresas relacionadas com a atividade musical, entre outros, gerindo igualmente a implementação da estratégia para a música da cidade e a programação de eventos. Os artistas podem também registar-se na base de dados do London Music Office no sentido de virem a ser considerados para atuações ao vivo e outras oportunidades profissionais.

Objetivo 3: Impulsionar o conhecimento e o estudo sobre os agentes, as infraestruturas e as atividades culturais da cidade

Proposta 3.1: Mapeamento, monitorização e disponibilização de informação relativa aos agentes, equipamentos, recursos e atividades culturais da cidade (ex.: salas de ensaio, lojas de música, estúdios de gravação, espaços de música ao vivo e de fruição musical, escolas de música, espaços para residências artísticas, centros culturais, arquivos, bibliotecas, cinemas, teatros, museus, associações culturais). Para além da identificação e caracterização dos agentes e espaços existentes, este mapeamento pode ser alojado numa plataforma que funcione de modo colaborativo, sendo alimentada pelas diferentes entidades/espaços que a compõem e permitindo aos agentes culturais apresentar candidaturas para a utilização dos espaços por determinados períodos temporais. Este exercício permitirá disponibilizar informação útil a todos os fruidores de serviços culturais, como também poderá funcionar para as autarquias como base de dados de agentes culturais a envolver na definição e implementação de políticas culturais.

Proposta 3.2: Realização de estudos estratégicos sobre a oferta e a fruição cultural da cidade, a fim de identificar linhas de ação por parte da autarquia e tendo subjacente um exercício de acompanhamento das principais tendências nacionais e internacionais.

Proposta 3.3: Formação técnica das equipas das estruturas municipais que atuam no setor da cultura, ao nível da aquisição de competências específicas nas diversas áreas do trabalho técnico, artístico e de gestão cultural mobilizado pela oferta cultural municipal, com o objetivo de promover a acessibilidade e a literacia cultural.

Alguns exemplos inspiradores

London's Cultural Infrastructure Plan, Londres, Inglaterra (<https://www.london.gov.uk/what-we-do/arts-and-culture/culture-and-good-growth/cultural-infrastructure-plan>)

O Plano de Infraestruturas Culturais foi lançado em 2019, em acesso aberto, pela Câmara Municipal de Londres. Inclui um conjunto de ferramentas (<https://www.london.gov.uk/what-we-do/arts-and-culture/cultural-infrastructure-toolbox>); um mapa de infraestruturas culturais (<https://maps.london.gov.uk/cim/index.html>) com uma série de conjuntos de dados, incluindo informação sobre transportes, planeamento e demografia; novos programas de financiamento; investigação original; e novas políticas. No seu todo permite identificar, mapear e conhecer os recursos culturais disponíveis e, ao mesmo tempo, torna possível identificar medidas necessárias à sua salvaguarda, bem como avaliar necessidades futuras. Trata-se, no fundo, de um plano de ação com sete dimensões: 1) mapeamento das infraestruturas culturais de Londres; 2) planeamento e criação de novas infraestruturas culturais; 3) proporcionar grandes infraestruturas para uma cidade de classe mundial; 4) apoiar infraestruturas culturais em risco; 5) aumentar o investimento na cultura; 6) criar uma política que permita à cultura e às indústrias criativas consolidar-se; 6) fomentar a formação, o trabalho em rede e fornecer orientações aos agentes culturais e a todos os cidadãos.

