

# INDÚSTRIAS DA MÚSICA E ARQUIVOS SONOROS EM PORTUGAL NO SÉCULO XX:

práticas, contextos, patrimónios



Coordenação: Manuel Deniz Silva e Maria do Rosário Pestana



#### **Ficha técnica**

Indústrias da Música e Arquivos Sonoros  
em Portugal no Século XX:  
práticas, contextos, patrimónios

#### **Coordenação Científica**

Manuel Deniz Silva  
e Maria do Rosário Pestana

#### **Conceção gráfica**

Fátima Freitas Lisboa

#### **Edição**

Câmara Municipal de Cascais

Instituto de Etnomusicologia  
- Centro de Estudos em Música  
e Dança (INET-md)

Colaboração  
Museu da Música Portuguesa

Esta publicação foi parcialmente financiada  
por Fundos Nacionais através da FCT  
- Fundação para a Ciência e a Tecnologia,  
no âmbito do projeto UID/EAT/00472/2013.

#### **Edição eletrónica 1.ª edição, 2014**

ISBN n.º: 978-972-637-269-1

# Índice

Introdução **5**  
Manuel Deniz Silva e Maria do Rosário Pestana

Abertura **15**  
**A música na era da sua reprodutibilidade digital**  
Mário Vieira de Carvalho

## Parte I

**A música nas indústrias culturais em Portugal  
no século XX: práticas e contextos** **33**

**A emergência de uma economia de mercado de música gravada  
em Portugal: o papel dos lojistas** **35**  
Leonor Losa

**As primeiras expedições de gravação da “The Gramophone  
Company” em Portugal** **45**  
Susana Belchior

**O cinema sonoro, a fonografia e a “economia nova”  
das indústrias da música: Frederico de Freitas e a gravação pela His  
Master’s Voice das canções do filme *A Severa* (1931)** **55**  
Manuel Deniz Silva

**As melodias de matriz rural e o “aportuguesamento” da música  
ligeira na Emissora Nacional de Radiodifusão (1941-1949)** **73**  
Pedro Russo Moreira

**A rádio em Portugal entre 1950 e 1970 – elementos  
para a sua história** **83**  
Rogério Santos

**Para além do espetáculo: sinergias entre indústrias da música sob  
o escopo do Teatro de Revista** **95**  
Gonçalo Antunes

**Música ao vivo e música gravada: alguns apontamentos sobre  
dinâmicas, agentes e públicos** **105**  
José Soares Neves

## Parte II

**Património sonoro: protagonistas,  
fundos e instituições** **105**

**O arquivo musical do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral:  
música, conhecimento e memória no desenhar de uma utopia** **121**  
Maria do Rosário Pestana

**76 Anos de gravação sonora na rádio pública: o desafio  
da permanência** **139**  
Eduardo Leite

**O Património Sonoro dos Açores: para um Inventário Regional** **145**  
Andreia Mendes

**Fundação INATEL: cuidar do passado para projetar  
o futuro 76 anos depois** **151**  
Carla Raposeira

**Canção de Coimbra, colecionadores de fontes sonoras,  
universidade(s) e investigadores** **155**  
Manuel Nunes

## **José Soares Neves**

[CIES, ISCTE-IUL]

José Soares Neves é investigador de pós-doutoramento no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL) e Professor Auxiliar Convidado no Departamento de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Tem publicado diversos trabalhos (como autor ou co-autor) nos campos da sociologia da cultura e das políticas culturais e nos domínios das indústrias culturais (música e livro), da leitura e dos museus. Foi investigador do Observatório das Actividades Culturais (OAC) durante a sua existência (1996 a 2013) e presidente do Grupo de Trabalho sobre Estatísticas da Cultura do Conselho Superior de Estatística (2006 a 2010). Atualmente as suas principais áreas de investigação são a leitura na era digital e os públicos dos museus nacionais.

Publicações mais recentes: *O Panorama Museológico em Portugal. Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI* (coord., com Jorge Alves dos Santos e Maria João Lima, 2013, Lisboa, DGPC), “Edición y comercio del libro en Portugal”, *Texturas*, 25, pp. 89-104 (2014, com Rui Beja), “Cultura de Leitura e Classe Leitora em Portugal”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, pp. 67-86 (2015), “Práticas de leitura em Portugal” e “O Sector do Livro em Portugal” (2015, em Cardoso, coord., *O Livro, o Leitor e a Leitura Digital*, Lisboa, FCG), “Práticas Culturais e Desigualdades na Europa” (2015, em Carmo e Costa, orgs., *Desigualdades em Questão: Análises e Problemáticas*, Lisboa, Mundos Sociais).

# Música ao vivo e música gravada: alguns apontamentos sobre dinâmicas, agentes e públicos\*

**José Soares Neves**

## **Introdução**

Neste texto proponho-me revisitar as minhas pesquisas sobre espetáculo musical e música gravada que incidiram no último terço do século XX, de modo a ilustrar algumas das principais transformações ocorridas nas indústrias da música nesse período em Portugal. Começarei por abordar o campo do espetáculo musical, a sua génese e desenvolvimento, e seguidamente os públicos de espetáculos de artistas conotados com a designada Música Popular Portuguesa. Num terceiro momento abordo o processo de internacionalização das carreiras artísticas, ainda do ponto de vista do espetáculo ao vivo. No quarto e último momento o ponto de vista desloca-se para a indústria da música gravada.

## **Sobre o campo do espetáculo musical em Portugal**

*Divulgou-se uma ideia viciada entre as pessoas que nos procuravam. A ideia de que nós não éramos pagos pelo nosso trabalho. Uma espécie de elogio da pobreza; [...] as condições difíceis em que cantávamos: salas inadequadas, público ruidoso, maus transportes [...] necessitávamos de nos defender [...] criar a estrutura de que estávamos carenciados,*

\* Agradeço os contributos de Maria João Lima nas fases de construção da apresentação e do texto, bem como as críticas e sugestões formuladas pelos organizadores deste livro. Naturalmente, o conteúdo é da minha responsabilidade.



*a qual, não sendo uma agência de espetáculos, actuasse como suporte ou garante de qualidade daquilo que nós produzíssemos, impedindo de cair na esparrela do “o que é preciso é aparecer”.*

José Afonso, *Portugal Hoje*, 11/01/1980.

A pesquisa sobre a *Génese e desenvolvimento do campo do espetáculo musical em Portugal* (Neves 1993) incidiu nas décadas de 60 a 90 do século passado. O quadro teórico teve por base Pierre Bourdieu e os conceitos de *campo social* e *constituição de um campo relativamente autónomo* (Bourdieu 1974, 101). Um *campo social* define-se como *uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições*. Neste quadro teórico são centrais as noções de *estrutura* e *agente, campo* (ou a história feita coisas) e *habitus* (ou a história feita corpos) (Accardo e Corcuff 1986), a *história objetivada* e a *história incorporada*, dinâmica e indissociavelmente relacionados numa *arte social da improvisação* (Bourdieu e Wacquant 1992, 26). Na operacionalização da noção de campo importa ter presente a ideia de que ela “funciona como um sinal que lembra o que há a fazer, a saber, verificar que o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades” (Bourdieu 1989, 27). De facto, o processo de constituição de um campo intelectual e artístico relativamente autónomo implica a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações, como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio, a multiplicação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como as academias e os salões, e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural (Bourdieu 1974, 99-103).

Ainda de acordo com Bourdieu, o campo de produção de bens simbólicos – “realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção económica reafirma a consagração cultural” (Bourdieu 1974, 102) – estrutura-se na oposição entre o *campo de produção erudita* e o *campo da indústria cultural* (Bourdieu 1974, 105). O *campo de produção erudita* é um sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados – pelo menos a curto prazo – a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais (o *público cultivado*). O *campo da indústria cultural* organiza-se especificamente com vista à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (o *grande público*). De acordo com Maria de Lourdes Lima dos Santos fala-se de indústrias culturais (i. c.) “quando os bens ou serviços culturais são produzidos, reproduzidos e difundidos segundo critérios comerciais e industriais, ou seja, quando se trata de uma produção em série, destinada ao mercado e orientada por estratégias de natureza

prioritariamente económica”, nelas incluindo “o cinema, o disco, a rádio, a tv, o vídeo, mas também a informática, a publicidade e o turismo, ou ainda a organização de espetáculos e o comércio de arte” (Santos 1990, 164).

A pesquisa incidiu no campo da indústria cultural. Tomei como ponto fulcral da análise uma categoria que ficou conhecida como Música Popular Portuguesa (MPP)<sup>66</sup> (Correia 1984), uma forma mais restrita de música popular, a canção política urbana (Castelo-Branco e Toscano 1988, 159), na vertente de *espetáculo*, não de *feira*, sendo que aquele se caracteriza pela distinção clara entre emissor e recetor, embora em relação *face a face* (Carvalho 1991).

O método utilizado, qualitativo, incluiu análise documental (de revistas e jornais culturais, especializados e profissionais) e 14 entrevistas<sup>67</sup> a diversos agentes do campo do espetáculo musical (incluindo músicos, produtores, agentes artísticos, técnicos de som e diretores de festas partidárias com vertente de espetáculo musical). O guião de entrevista e a grelha de análise incluíram dimensões que se revelaram particularmente significativas, nomeadamente eventos (como o *Cascais Jazz* e a *Festa do Avante!*, esta última, naturalmente, na vertente dos espetáculos musicais), organizações (cooperativas) de artistas e revistas profissionais então emergentes (*Artistas & Espectáculos* e *MI&T*<sup>68</sup>). Estas dimensões foram objeto de tratamento mais aprofundado de modo a evidenciar os contextos em que surgiram e os contributos mais relevantes para a configuração do campo do espetáculo musical em Portugal.

Uma das linhas de abordagem consistiu na identificação das características distintivas de cada década. Assim, os anos 60 foram marcados pela rádio (com destaque para o programa *Companheiros da Alegria*) e pela televisão, entretanto a dar os primeiros passos, na difusão de música e na construção de imagens de artistas (em particular o *Zip Zip* e o *Festival RTP da Canção*), ou seja, pelo *espetáculo mediado* (noção a que voltarei adiante). Entre as correntes musicais ganharam expressão os “baladeiros”, os “cantores de protesto”, afirmando-se por oposição aos “artistas de variedades”, então os artistas (e agentes artísticos) profissionais. Do ponto de vista do espetáculo ao vivo ou, mais precisamente, do *espetáculo direto*, haverá que referir os “espetáculos de variedades” (com intervenções de diversos artistas) e os bailes animados pelos justamente designados grupos de baile.

<sup>66</sup> A opção pela centralidade analítica da categoria MPP deve-se a que ela ficou associada na sociedade portuguesa – muito por via dos media – a várias expressões musicais com uma vincada vertente de espetáculo ao vivo na segunda metade da década de setenta, mais concretamente após Abril de 1974. A hipótese que então coloquei era a de que a indústria da música conheceu nesse período um forte impulso, impulso que em muito se deveu ao que aqui designo, agora de um ponto de vista teoricamente informado, como o subcampo da MPP. Adicionalmente, o fato de tal categoria ser conotada com correntes político-partidárias de esquerda permitia salientar, na análise do contexto pós-revolucionário português, as contradições internas que percorreram tais correntes a propósito, justamente, da indústria da música e, em particular, do espetáculo musical quanto às representações e às práticas no tocante ao papel social da música e dos músicos, aos agentes sociais envolvidos, aos dispositivos técnicos, aos locais e condições de atuação e de receção, aos públicos, etc. Devo notar que na sua operacionalização não tive particularmente em conta características propriamente musicais nem a maior ou menor proximidade eventualmente assumida pelos artistas e demais agentes sociais com ela conotados, problemas que considerarei não serem fundamentais na minha abordagem da MPP (tal como da MMP, ou de qualquer outra das categorias empíricas utilizadas) como *campo social*, via teórica que me pareceu ser, do ponto de vista sociológico, a mais adequada para dar conta das transformações ocorridas no período estudado. Será talvez oportuno acrescentar que esta e várias outras categorias aqui mencionadas foram objeto de referências aprofundadas em Castelo-Branco (2010), cuja consulta se recomenda.

<sup>67</sup> As entrevistas foram realizadas entre novembro de 1993 e junho de 1994.

<sup>68</sup> Ambas com origem em 1988. A *Artistas & Espectáculos*, anual, ainda se publica. A *MI&T*, mensal, interrompeu a publicação em 1991.

Os anos 70 destacaram-se pelos espetáculos ao vivo, desde logo pela primeira edição do *Cascais Jazz Festival* (1971), um dos primeiros eventos privados cujo forte impacto do lado dos públicos teve correspondência, do lado da produção, na formação de “uma primeira geração de gente que inicia, de certa forma, a estrutura profissional e comercial da música nesta terra” (Ruben Carvalho, organizador dos espetáculos de festa partidária). Ficaram marcados igualmente pela emergência, e afirmação no pós-25 de Abril de 1974, de expressões musicais da MPP designadas “canto livre” e “canto de intervenção”, por oposição à “música de variedades”, ao “nacional-cançonetismo”. Na então Emissora Nacional (EN) os programas de “cantos livres” substituíram os “serões para trabalhadores” (espetáculos “de variedades” difundidos pela EN e promovidos em colaboração com a FNAT, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho). Do ponto de vista do espetáculo musical os “cantos livres” generalizaram-se a todo o país bem como as animações culturais integradas nos comícios e outras iniciativas de cariz partidário, sindical e associativo, em todo o caso fortemente politizadas. As intervenções musicais públicas ganharam uma dimensão nunca vista. Generalizou-se também a ideia de que qualquer local é bom para um “canto livre” e que os espetáculos deviam ser gratuitos (para os espetadores, que não pagavam, e para os artistas e intérpretes, que não recebiam). Como refere outro dos meus entrevistados, a reação mais frequente às tentativas de introduzir algum tipo de pagamento por parte dos espetadores, e mesmo dos promotores, que retribuísse o trabalho artístico, era de recusa: “então a gente [vimos ao espetáculo e] ainda pagamos por cima?” (entr. a Paulo Pulido Valente, produtor de espetáculos). Neste contexto distinguem-se, em contracorrente, artistas entretanto regressados do estrangeiro, como Sérgio Godinho e Luís Cília, que assumiam os seus espetáculos como espetáculos de autor e a tensão entre o músico/militante/amador e o músico/artista profissional, propugnando por este último, posição de que José Afonso é também um dos principais porta-vozes.

Deve também ser mencionada a criação, nos fins dos anos 70, de organizações de artistas vocacionadas para a organização dos respetivos espetáculos ao vivo que adotaram o formato de cooperativa e que refletiam (ainda) as diversas correntes político-partidárias de esquerda, de que são referências centrais a EraNova (1978, a primeira), a Cantarabril e a Cantaraberto, para além do grupo Trovante, ele próprio também uma cooperativa. Irão desempenhar um importante papel na organização do mercado de espetáculos e sua contratualização, definindo e cobrando *cachets* artísticos, impondo meios técnicos adequados aos desempenhos artísticos, dando assim passos na afirmação da profissionalização do campo do espetáculo musical e da mediação cultural. Deste ponto de vista há que mencionar a *Festa do Avante!* (primeira edição em 1976), uma vez que assumiu desde sempre a distinção entre os aspetos de cariz político e os artísticos patente na contratação (e respetiva retribuição) dos artistas participantes, o respeito pelos aspetos técnicos e pelas condições colocadas pelos artistas para os seus espetáculos. A diversidade de propostas artísticas dos programas, que incluíram desde a primeira edição o *rock* e alguns dos nomes nacionais e internacionais com maior projeção na altura, é outra marca central da Festa.



Assiste-se portanto à procura da autonomização do campo artístico musical em que pontua a vertente do espetáculo, face ao campo político, da profissionalização e da criação do “público”, não já “o povo” (até aí o principal destinatário das intervenções musicais), “público” que conflui com a lógica da “indústria da cultura [...] que tinha vindo a ganhar força sobretudo a partir dos anos sessenta” (Ribeiro 1986, 19).

Se os anos 70 são os anos da MPP, a década seguinte é a da afirmação do rock português, ou cantado em português, da Música Moderna Portuguesa (MMP),<sup>69</sup> para a qual contribuíram os espetáculos realizados numa sala emblemática situada em Lisboa, o *Rock Rendez Vous*, associada a uma editora fonográfica, a Dança do Som, e aos concursos de Música Moderna Portuguesa nela organizados (concursos com espetáculos ao vivo que se viriam a generalizar a nível nacional). Proliferam as “rádios livres”, (ainda) não legalizadas, assiste-se à estruturação das indústrias da música nas várias componentes (fonogramas, espetáculos ao vivo – com o conseqüente apetrechamento de tecnologias de som, luz e palco – e outros media). Do ponto de vista do campo do espetáculo o poder local democrático afirma-se como (principal) promotor (a oferta de espetáculos gratuitos à população torna-se uma prática corrente), alteração que é concomitante com a afirmação dos serviços de animação cultural e do animador cultural. Por esta altura são grandes salas de referência o Coliseu dos Recreios e o Pavilhão dos Desportos de Lisboa, mas ficam igualmente patentes em todo o país as carências em recintos especialmente vocacionados para as artes do espetáculo. A utilização do espaço público, ao ar livre, sobretudo no verão, em recintos improvisados, frequentemente em situações precárias, é prática comum. Esgotado o formato de organização cooperativa (embora no início da década ainda tivesse sido criada a UPAV-União Portuguesa de Artistas de Variedades), assiste-se à (re)emergência das empresas e da figura do “empresário”, dos agentes artísticos e dos *managers*, e a uma mais nítida estruturação do espaço da mediação cultural.

Esta periodização permite revelar evoluções complexas, cruzadas, mais ou menos duradouras, em todo o caso não lineares, com conflitos e tensões, das principais dimensões presentes nas configurações do campo da indústria cultural. Avançando um pouco mais, uma das conclusões a que cheguei é que um campo de produção artística pode compreender vários campos relativamente autónomos, que preferi apelidar, por uma questão de clareza da exposição, *subcampos*. Assim, diferentes géneros musicais, se são a tradução de opções estéticas e padrões de gosto diferentes, traduzem igualmente redes de relações distintas, como refere DiMaggio discutindo o *ambíguo* termo *género* a propósito dos *artistic classification systems* (DiMaggio 1987). Deste ponto de vista, o que designo por *subcampos* são frequentemente chamados pelos profissionais como “circuitos” ou

<sup>69</sup> A opção pela utilização desta categoria MMP, que ficou ligada à afirmação no campo musical em Portugal nos anos oitenta do século passado de expressões de música popular urbana (também conhecidas como rock português ou rock em português, como referido), deve-se à relevância que adquiriu (também) do ponto de vista do espetáculo ao vivo, ao mesmo tempo beneficiando do impulso que a MPP a este tinha trazido e sendo ela própria impulsionadora do desenvolvimento do campo, como ficou patente ao longo da pesquisa de terreno. De resto, aplica-se genericamente aqui o que referi em nota anterior a propósito da MPP.

“meios” artísticos, paralelos. São sistemas de produção/difusão/receção de música cujas estruturas de posições e de relações sociais são homólogas mas em que os agentes podem não ser os mesmos.

De facto, identifiquei vários subcampos no campo do espetáculo – nomeadamente o da MPP, o da MMP, mas também o das “variedades” (ou “nacional-cançonetismo”), o do jazz e o dos grupos de baile. A cada subcampo correspondem combinações paradigmáticas dos componentes estruturais: de artistas, promotores e mediadores, públicos. A diferentes subcampos correspondem distintas configurações estruturais, mas em alguns deles verifica-se uma aproximação, quase sobreposição, das respetivas configurações. É o que se verificou com a MPP, a MMP (a que se poderá acrescentar o jazz) nos fins dos anos 80, princípios de 90, em que artistas e músicos executantes, promotores, mediadores e mesmo públicos se aproximam e se cruzam sem no entanto perderem a sua especificidade.

Se a distinção surge muito nítida entre o campo da produção erudita e o campo da indústria cultural, mesmo no interior deste último coexistem subcampos com redes de relações sociais diferenciadas, bem como diferentes graus de diferenciação funcional e de profissionalização.

Os subcampos têm origem em processos de desenvolvimento descontínuo. O da MPP explodiu no pós-25 de Abril de 1974, uma vez que encontrou nessa conjuntura condições favoráveis para se expandir, mas é fruto de um processo lento, por vezes mais acelerado, outros como que em letargia. O da “música de variedades” teve o seu apogeu e foi sustentado, ou pelo menos não combatido, pelo Estado Novo. Foi combatido, sim, após o termo deste, mas não desapareceu, tal como não desaparecera a “canção de protesto” antes de 25 de Abril, apesar de perseguida. Por outro lado, o jazz desempenhou um papel agregador e formador no início dos anos 70, com a realização dos festivais *Cascais Jazz*, perdendo-o depois de 1974 para a MPP. Um outro exemplo ainda, a explosão do “rock português”, depois MMP, na década de 80, não surge do nada. Nos anos 60 e 70, enquanto os artistas de variedades percorriam o país atuando nas festas das localidades ou animavam os “Serões para trabalhadores” e os cantores de protesto animavam sessões oposicionistas, os músicos *rock* executavam versões (*covers*) nos bailes ou atuavam para as comissões de finalistas de liceus e faculdades.

Ou seja, a cada subcampo correspondem os “seus” agentes sociais, artistas, promotores e demais mediadores, e públicos, que os distinguem sem os separar.

## **Públicos de espetáculos musicais de artistas portugueses em salas de Lisboa**

*[...] ficaram desse período as melhores recordações da minha vida, em termos humanos, até porque contactámos com uma população que é, de facto, o ouro desta terra, totalmente distinta dessa que vai aos espetáculos do Coliseu ou do S. Luis ou coisa que o valha. Andámos por essas aldeias fora e isso foi interessantíssimo.*

José Afonso *apud* Teles (s/data[1983], 12)

Uma das lacunas com que me defrontei na abordagem do campo do espetáculo musical em Portugal foi a inexistência de dados empíricos de caracterização dos seus públicos, limitação aliás de carácter mais geral, a que Paulo Monteiro daria eco quanto a um outro domínio, o do teatro, num artigo publicado alguns anos depois (Monteiro 1994). Identificada essa lacuna dediquei-me à realização de pesquisas sobre *públicos de espetáculos musicais de artistas portugueses em salas de Lisboa*, todos eles com raízes na MPP (Neves 1992; 1996b; 1996a). Numa área de pesquisa então ainda incipiente entre nós, no desenho desta linha de pesquisa, que pretendia comparativa, recorri a obras sobre públicos (AAVV, 1991) e práticas culturais, desde logo da sociologia (Bourdieu 1979), a reflexões sobre a receção cultural (Conde 1992) e, mais tarde, a estudos de públicos (Monteiro 1994) e de práticas culturais da população (Pais, Nunes, Duarte e Mendes 1994) realizados em Portugal. A partir de Ribeiro (1986), a motivação principal consistia em testar a alteração de destinatário – do “povo” para o “público” – dos artistas da MPP que, entretanto, teria ocorrido. A identificação dos perfis sociais dos públicos (incluindo a idade, escolaridade e atividade socioprofissional) é, deste ponto de vista, central, mas outras dimensões motivaram a realização dos inquéritos, designadamente as relações com os artistas e com as salas dos espetáculos. Secundariamente pretendia produzir informação de apoio à gestão de carreiras artísticas musicais uma vez que, a par do mestrado que então frequentava, desenvolvia também atividades ligadas ao espetáculo musical enquanto produtor. O método foi o inquérito por questionário e teve por objeto sete espetáculos de sete artistas realizados entre 1991 e 1995 em três salas de Lisboa.<sup>70</sup>

Entre as conclusões a que então cheguei destaque apenas a que se refere à identificação de uma elevada seletividade social associada a um perfil social predominante marcado pela juvenilidade e qualificação em termos dos níveis escolares (superiores) e das atividades socioprofissionais dos ativos. Ou seja, tratava-se (já) das *novas classes médias*, escolarizadas e qualificadas profissionalmente, não seguramente do “povo” omnipresente nos anos setenta,

<sup>70</sup> Espetáculos de Sérgio Godinho, Carlos Paredes, Eugénia Melo e Castro, António Brojo e António Portugal, Ronda dos Quatro Caminhos, Júlio Pereira e Amélia Muge. As salas foram o Teatro São Luiz, o Teatro D. Maria II e o Grande Auditório do CCB.

tempos da canção política urbana, da MPP, pelo menos não na sua componente operária e camponesa, que tinha então um peso significativo nos discursos de promotores e artistas, mas que, nos públicos dos espetáculos inquiridos, estava praticamente ausente. Características que, aliás, os estudos sobre públicos da cultura vêm confirmando (AAVV 2004).

Mas, traçado este perfil social genérico, era também evidente que haveria que falar não em *público* mas sim em *públicos* dos diferentes artistas dadas as especificidades quanto aos perfis sociais, à relação com os espetáculos e as obras dos artistas em causa, às práticas culturais. Deixo, para ilustrar este último ponto de vista, dois exemplos de perfis de públicos de espetáculos de Sérgio Godinho e de Eugénia Melo e Castro:

(Sérgio Godinho) *Fiel, capaz até de grandes deslocações para o ver e ouvir - sobretudo ouvir as suas letras - jovem, na casa dos 20 anos, solteiro, possivelmente estudante do superior. Tem gostos bastante bem definidos em termos de áreas musicais, em poucos géneros. Aliás como com as leituras. Gosta de música popular portuguesa, de música moderna portuguesa também, não do fado, da ópera ou da ligeira portuguesa. Frequenta espetáculos de dança, sim, muito mais do que outros públicos, o mesmo se passando em relação a espetáculos de outros artistas portugueses.* (Neves 1992, 3).

(Eugénia Melo e Castro) *De gostos divididos entre Portugal e o Brasil, de formação superior ou mesmo pós-superior, solteiro embora não certamente pelas mesmas razões do de S. Godinho (neste é a idade), uma vez que anda pelos 30 e poucos anos. Em termos de gostos por géneros de leituras, inclina-se para um ou dois, o romance, os livros técnicos ou científicos. Da música moderna portuguesa não gosta nem frequenta muito, mais o jazz.* (Neves 1992, 3).

## **Internacionalização de carreiras de artistas portugueses nos mundos da música**

No fim do século XX, princípio do século XXI, o tema da internacionalização da música portuguesa ganhou grande relevância com inúmeras referências nos media a atuações no estrangeiro de artistas portugueses. O terceiro momento desta digressão refere-se precisamente à *internacionalização de carreiras de artistas portugueses no sector da música* (Neves 2007) e visava contribuir para a discussão da noção de *artista internacionalizado* construída a partir de Raymond Moulin para quem “o artista emblemático do nosso tempo é o artista contemporâneo cuja carreira é internacional” (Moulin 1992, 354). Na referida noção estão implícitas as vertentes nacional e internacional das carreiras artísticas entendidas na sua dimensão objetiva (sucessão de posições e realizações na vida profissional e social) e subjetiva (forma como o individuo entende a sua existência e lhe atribui significados) (Moulin 1992; Menger 2005[2002]). O quadro teórico centra-se

nos mundos artísticos (Becker 1984[1982]), perspectiva que enfatiza a produção artística como rede de cooperação. O foco da pesquisa é o *espetáculo direto* (definido como interpretação musical ao vivo dirigida ao público, num dado espaço) por contraposição ao *espetáculo mediado* (que inclui o espetáculo difundido pela rádio, televisão, cinema, fonogramas, novas tecnologias da informação, etc.), conceitos cuja construção muito deve aos de *spectacle vivant* e de *spectacle enregistré* de Dominique Leroy (1995).

Uma das vias de discussão da noção de *artista internacionalizado* foi a identificação de tipos de carreiras. Neste sentido, o método adotado assenta na análise de cerca de duas dezenas de biografias de artistas nacionais e estrangeiros (estes para efeitos comparativos), levantamento de fontes com dados dos espetáculos *diretos* realizados<sup>71</sup> (por ano, por país, por localidade e por recinto), a sistematização da informação em base se dados e conseqüente construção de séries estatísticas.

Tendo em conta os contextos de internacionalização e de globalização (Canclini 1998) e a intensificação dos fluxos culturais globais (Appadurai 2003[1996]), importava considerar aspetos mais específicos dos mundos artísticos musicais, designadamente a internacionalização dos próprios géneros musicais, o modo de internacionalização (residência ou séries de espetáculos e digressão ou atuações pontuais), a notoriedade mediática (que ultrapassa frequentemente as fronteiras nacionais), as estratégias dos artistas (mais ou menos disponíveis para as exigências da internacionalização), a oferta em eventos e, sobretudo, em recintos artísticos para a realização de espetáculos ao vivo, a evolução das tecnologias de captação e difusão do som, a abertura dos palcos nacionais a projetos artísticos estrangeiros, o alargamento dos públicos e a relevância do *espetáculo mediado* em termos promocionais (no sentido de atribuir visibilidade e notoriedade) para os projetos de *espetáculo direto* e sua possível internacionalização.

Em termos de resultados identifiquei seis tipos de carreira definidos de acordo com a *dominância* da vertente nacional ou internacional dos espetáculos realizados. Dois referem-se a carreiras não internacionalizadas (*essencialmente nacional; nacional com presença regular no estrangeiro*), quatro a carreiras internacionalizadas (*com vertente nacional regular; com incidência nacional nas fases inicial e final; com vertente nacional continuada; com vertente nacional na fase inicial*). Pese embora o facto de as carreiras selecionadas para ilustrarem os tipos identificados terem diferentes durações e fases, corresponderem a diferentes géneros e se restringirem ao *espetáculo direto* nesta primeira etapa da construção dos modelos de internacionalização, a pesquisa sugere já que na noção de artista internacionalizado estão implícitas diferentes realidades. De facto, se nas carreiras musicais contemporâneas a regra é a presença da vertente internacional, sendo que a concretização desta vertente depende de múltiplos fatores – que se procurou identificar – o qualificativo *de artista internacionalizado* recobre, na verdade, diferentes níveis de relação entre a vertente nacional e a internacional, mesmo quando esta última é dominante.

<sup>71</sup> Não considerei os espetáculos explicitamente dirigidos a emigrantes, uma vez que, embora não localizados em Portugal, não visam públicos internacionais.



## A indústria fonográfica em Portugal

Ao longo das pesquisas anteriores a dimensão do disco, da cassete, do CD ou, mais genericamente, da música gravada em suportes de som, a indústria fonográfica, esteve sempre presente, mas não como objeto central de investigação. Neste quarto e último momento retomo uma outra pesquisa que intitulei *Os profissionais do disco. Um estudo da indústria fonográfica em Portugal* (Neves 1999), na qual privilegiei de novo, na configuração do quadro teórico, a sociologia do trabalho nos mundos artísticos (Becker 1984[1982]), da mediação musical, em particular do diretor artístico de “variedades” – conceptualizado como o representante do público no estúdio de gravação (Hennion 1983) –, da indústria da música popular, designadamente quanto à segmentação entre *majors* e independentes e suas implicações na diversidade musical produzida e difundida (Peterson e Berger, 1975; Lopes 1992) e da socio-economia da cultura (Grefe, Pflieger e Rouet 1990; Benhamou 1996). Considerei o sistema de produção, distribuição e consumo de música gravada (Melo 1994) ainda que tenha privilegiado os dois primeiros componentes. O método adotado voltou a ser qualitativo, incluindo análise documental, a construção de séries estatísticas e sobretudo a realização de 18 entrevistas a músicos, editores, produtores e jornalistas musicais.

O período focado vai de 1975 a 1997. De acordo com a pesquisa realizada, neste período deram-se importantes transformações na indústria fonográfica em vários planos: integração de Portugal no sistema mundial de distribuição de música gravada (por via das filiais das *majors*); substituição do vinil pelo CD como principal suporte de difusão; alteração do sistema *fechado* de produção e desenvolvimento de música gravada (no sentido de realizado integralmente no interior das casas editoras) para um outro *aberto* (as editoras passaram também a adquirir produções exteriores e privilegiaram a sua distribuição) (Lopes 1992), concomitantemente com a crescente relevância dos serviços de promoção das editoras na produção dos fonogramas. Conclui que era patente a dualidade indústria fonográfica nacional *versus* indústria fonográfica internacional, com um assinalável desenvolvimento da indústria nacional e um forte investimento da internacional no repertório nacional. Coexistia um mercado que se poderia designar por *desenvolvido* (suportado no CD e em grande diversidade de géneros, mas predominantemente no *rock*) com um outro *menos desenvolvido* (ainda em torno do suporte cassete e de um género vulgarizado sob a designação de música “pimba”). E ainda que se verificava uma crescente integração do sistema local/nacional no sistema global, primeiro por via da disponibilidade local do catálogo internacional, e depois pela crescente disseminação dos artistas nacionais no plano internacional. Ficou patente também a relevância (do ponto de vista do consumo) do fundo de repertório nacional, embora o internacional fosse maioritário, bem como do fundo clássico, ainda que minoritário, mesmo de um ponto de vista comparativo internacional (Neves 2002). Tratava-se de um setor de atividade predominantemente privado mas em que o Estado cumpria um importante papel na fiscalização da pirataria, por um lado, e ao assistir a produção e difusão do fundo clássico de criadores ou intérpretes portugueses, por outro.

## Conclusões

Embora realizadas em diferentes momentos e tendo por objeto diferentes vertentes artísticas musicais, o conjunto das pesquisas de que me socorri ilustra as dinâmicas das transformações operadas nas indústrias da música em Portugal no último terço do século XX – sem dúvida acompanhando as profundas transformações estruturais ocorridas na sociedade portuguesa, desde logo as propiciadas pela alteração do contexto histórico de regime autocrático para democrático – como reflexo das alterações no sistema de criação, mediação e receção musical, e sustentam a conclusão geral que na base dessas transformações estiveram, primeiro, agentes sociais privados a que se juntaram, posteriormente, agentes e instituições públicas

Mais especificamente, ilustram algumas outras conclusões sobre as transformações ocorridas em duas vertentes centrais da indústria, o espetáculo musical e a música gravada. Quanto à primeira, numa perspetiva temporal longa, conclui pela existência de diversos subcampos, nos quais alguns dos agentes sociais são coincidentes, que contribuíram, em diferentes períodos e de diferentes modos, para o desenvolvimento do campo em termos de criação e de mediação. Mas este desenvolvimento envolveu também a receção, aqui abordada com a identificação do perfil social genérico dos públicos de espetáculos de artistas conotados com o subcampo da MPP realizados em salas de Lisboa no início da década de noventa, identificação que me permitiu concluir que se tratava já de um perfil distinto do “povo”, o destinatário dos espetáculos na década de setenta, e que, consoante o artista em causa, apresentava características distintas. Ainda do ponto de vista do *espetáculo direto*, ao vivo, agora quanto à (crescente) internacionalização da música portuguesa no fim do século XX, a discussão empiricamente sustentada da noção de *artista internacionalizado* permitiu concluir pela existência não de um mas de vários tipos, de acordo com a maior ou menor incidência dos planos nacional e internacional nas carreiras. Quanto à vertente da indústria fonográfica, conclui que foram várias as transformações ocorridas no último quarto do século XX, entre as quais destaco aqui a existência de um duplo movimento: por um lado de internacionalização (Portugal passou a integrar o sistema internacional de difusão, primeiro por via da difusão no país dos artistas estrangeiros, depois na crescente difusão de artistas portugueses no estrangeiro) mas também de reforço da sua vertente nacional.

## Referências

- AAVV. 1991. *Les Publics des Grandes Salles Polyvalentes*. Paris: CNRS.
- AAVV. 2004. *Públicos da Cultura*. Lisboa: OAC.
- Accardo, Alain e Philippe Corcuff. 1986. *La Sociologie de Bourdieu*. Paris: Le Mascaret.
- Appadurai, Arjun. 2003[1996]. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minesota e Londres: University of Minnesota Press.
- Becker, Howard S. 1984[1982]. *Art Worlds*. Berkeley: UCP.
- Benhamou, Françoise. 1996. *L'Economie de la Culture*. Paris: La Decouverte.
- Bourdieu, Pierre. 1974. *A Economia das Trocas Simbólicas*. S. Paulo: Perspectivas.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction: Critique Social du Jugement*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, Pierre e Loïc J. D. Wacquant. 1992. *Réponses*. Paris: Seuil.
- Canclini, Néstor García. 1998. "Cultural policy options in the context of globalization". In *World Culture Report 1998*, AAVV, 157-182. Paris: UNESCO.
- Carvalho, Ruben de. 1991. "A festa, a música, o rock e a cidade". In *Festas de Lisboa. Comissão Consultiva das Festas de 1999*, AAVV. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castelo-Branco, Salwa. ed. 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- Castelo-Branco, Salwa El-Sawan e Maria Manuela Toscano. 1988. "'In search of a lost world': An overview of documentation and research on the traditional music of Portugal", *Yearbook of Traditional Music* 20:158-192.
- Conde, Idalina (coord.). 1992. *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE/FCG.
- Correia, Mário. 1984. *Música Popular Portuguesa: Um Ponto de Partida*. Coimbra: Centelha.
- DiMaggio, Paul. 1987. "Classification in art", *American Sociological Review* 52:440-455.
- Greffe, Xavier, Sylvie Pflieger e François Rouet. 1990. *Socio-économie de la Culture. Livre, Musique*. Paris: Anthropos.
- Hennion, Antoine. 1983. *Les Professionnels du Disque. Une Sociologie des Variétés*. Paris: Métailié.
- Leroy, Dominique. 1995. "Crise économique et rôle capital du maintien et du développement de la vie artistique par le spectacle vivant". In *Cultura & Economia. Actas do Colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, coordenado por Maria de Lourdes Lima dos Santos, 114-125. Lisboa: ICS/UL.
- Lopes, Paul D. 1992. "Innovation and diversity in the popular music industry, 1969-1990", *American Sociological Review* 57:57-71.
- Melo, Alexandre. 1994. *Arte*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Menger, Pierre-Michel. 2005[2002]. *Retrato do Artista Enquanto Trabalhador. Metamorfozes do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Monteiro, Paulo Filipe. 1994. "Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses", *Análise Social* XXIX 5:129, pp. 1229-1244.
- Moulin, Raymonde. 1992. *L'Artiste, L'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion.
- Neves, José Soares. 1992. *Públicos de espetáculos musicais de artistas portuguesas. Breve abordagem*. Trabalho de Sociologia da Cultura, 3º ano da licenciatura em Sociologia, Lisboa, FCSH/UNL, 32 pp. (policopiado).

Neves, José Soares. 1993. *Contributo ao estudo da Génese e desenvolvimento do campo do espectáculo musical em Portugal. Anos 60 a 90*. Seminário de Investigação em Sociologia, Lisboa, FCSH/UNL, 88 pp. (policopiado).

Neves, José Soares. 1996a. *Consumos culturais. O caso dos espectáculos musicais em salas de Lisboa*. Trabalho da optativa Públicos, Consumo e Lazer, Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, Lisboa, ISCTE, 25 pp. (policopiado).

Neves, José Soares. 1996b. "Consumos culturais: o caso dos espectáculos musicais em salas de Lisboa", *III Congresso Português de Sociologia*, Lisboa, FCG, 7 a 9 de fevereiro.

Neves, José Soares. 1999. *Os Profissionais do Disco. Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*. Lisboa: OAC.

Neves, José Soares. 2002. "Portugal no panorama internacional da indústria fonográfica", *Janus* 2003, 90-91.

Neves, José Soares. 2007. "Internacionalização de carreiras de artistas portugueses no sector da música - notas de uma pesquisa em curso", *OBS* 15:84-92.

Pais, José Machado (coord.), João Sedas Nunes, Maria Paula Duarte e Fernando Luís Mendes. 1994. *Práticas Culturais dos Lisboaetas*. Lisboa: ICS-UL.

Peterson, Richard A. e David Berger. 1975. "Cycles in symbolic production: The case of popular music", *American Sociological Review* 40:158-173.

Ribeiro, António Sousa. 1986. "O povo e o público. Reflexões sobre a cultura em Portugal no pós-25 de Abril", *Revista Crítica de Ciências Sociais* 18/19/20:11-26.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 1990. "Arte e média: indústria ou cultura?" *Sociologia, Problemas e Práticas*, 8:163-174.

Teles, Viriato. S/data[1983]. *Zeca Afonso. As Voltas de Um Andarilho*. Lisboa: Relógio d'Água.

## **Entrevistas**

Entrevista a Paulo Pulido Valente, produtor de espetáculos.