

Departamento de Sociologia

Fazer Música *Underground*
Estetização do Quotidiano, Circuitos Juvenis e Ritual

Rui Telmo Gomes

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Sociologia

Orientadora:

Professora Doutora Maria de Lourdes Lima dos Santos
Investigadora Coordenadora Jubilada do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Coorientador:

Professor Doutor António Firmino da Costa
Professor Auxiliar com Agregação do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2012

Provas públicas realizadas a 2 de abril de 2013,
tendo a tese obtido a classificação
"Aprovado por unanimidade, com distinção"

Júri

Doutor Nuno Almeida Alves
Investigador Auxiliar do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE-IUL
(Presidente, por delegação do Reitor do ISCTE-IUL)

Professor Doutor Augusto Santos Silva
Professor Catedrático da Faculdade de Economia da Universidade do Porto

Professor Doutor João Teixeira Lopes
Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professor Doutor José Machado Pais
Investigador Principal do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Professora Doutora Maria de Lourdes Lima dos Santos
Investigadora Coordenadora Jubilada do Instituto de Ciências Sociais
da Universidade de Lisboa
(Orientadora)

Professor Doutor António Firmino da Costa
Professor Auxiliar com Agregação do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa
(Coorientador)

A new century is coming, many expectation are created
by the men who promise significant changes and new
perspectives of life, but when I try to picture the
future in my head, clouds start to appear,
and I get the sense that my hopes will never be restored

Albert Fish, "Future"

Morro de amor por ti, mas antigamente eu não sabia
que mesmo sem anatomia és a minha melomania
Na escola, quando escrevia rimas da minha autoria
nem sonhava que um dia
minha palavra se iria espalhar em parceria
Eu e tu, vale tudo
Eu canto enquanto estudante durante o intervalo
Depois de conhecer o Igor, o Sheriff e o Paulo
vamos fazer um grupo e porque não oficiá-lo?
O local é num quarto, moral é espalhar-te,
vocal o combate para mais tarde divulgar-te
pelas ruas, à espera que contribuas
para ver dias melhores, em Lisboa e arredores
Rimas são tuas e eu detesto quando amuas
Tira a roupa, assim nua, insinuas pormenores
Maquetes em cassetes, falhas, repetes
Metes na rádio onde façam *repts*
Não vai, será que o som vai passar?
Não vai, passar por ter qualidade
não vai.
Mas espera, eu conheço esta batida, "Escola da vida"
Pela primeira vez, na Antena 3...

Sam the Kid, "Retrospectiva de um amor profundo"

Não deixes para amanhã aquilo
que já podias ter feito anteontem
Não deixes para a semana que vem aquilo
que já podias ter feito o mês passado
Não deixes para o ano que vem aquilo
que já podias ter feito no século passado
Não deixes para o próximo milénio aquilo
que já deverias ter feito há mais de dois mil anos

Presidente Drógado, "Procrastinação"

Fazer Música Underground: Estetização do quotidiano, Circuitos Juvenis e Ritual

Resumo: A estreita relação entre música popular e culturas juvenis é objeto de uma longa tradição de pesquisa. A prática musical juvenil *underground* é uma sua demonstração particularmente enérgica. Para lá de uma certa imagem espetacular e marginal, o *underground* é uma esfera social marcada simultaneamente pela densificação relacional e transitoriedade dos percursos musicais. Procuo neste estudo analisar a construção social do *underground*, através da elaboração dos seguintes planos teóricos: (i) socialização musical desde a formação do gosto em família e entre amigos até à aprendizagem autodidata; (ii) modos de organização do trabalho de auto-produção musical e formação de circuitos subterrâneos; (iii) dimensão fenomenológica, temporal e simbólica do processo ritual focado no concerto. Concluo que a experiência *underground* é não tanto um rito de passagem mas sobretudo um rito de procrastinação – um expediente proactivo de adiar simbolicamente a entrada na vida adulta e de preservar a prática criativa como parte central do quotidiano.

Palavras-chave: Práticas culturais; Culturas juvenis; Estetização do quotidiano; Música popular; Ritual; Performance; *Underground*.

Underground Music Making: Everyday aesthetics, Youth Cultures and Ritual

Abstract: The close relationship between popular music and youth cultures has a long research tradition. Underground music making is arguably one of the liveliest demonstrations of such relationship. Apart from its spectacular and marginal image, the underground is a social sphere simultaneously defined by dense social relations and transient musical pathways. My aim is to study underground's social construction, for which purpose I elaborate on three main theoretical issues: (i) musical socialization from early acquired taste among family and friends to later self-taught playing; (ii) self-production methods and do-it-yourself networks configuration; (iii) phenomenological, temporal and symbolic dimensions of the gig ritual process. Underground experience is to be seen not so much as a rite of passage, I conclude, but in fact as a procrastination rite – a proactive ploy for symbolically delaying adulthood and preserving creative practice as a significant everyday feature.

Keywords: Cultural participation; Youth cultures; Everyday aesthetics; Popular music; Ritual; Performance; Underground.

ÍNDICE

Resumo / Abstract	vii
Índice de extra-textos	xiii
INTRODUÇÃO	1
PARTE I – ENQUADRAMENTO	5
Capítulo 1	
CONTEXTOS SOCIAIS DO <i>UNDERGROUND</i>	5
<i>UNDERGROUND</i> – LABORATÓRIO DE ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL DA MÚSICA <i>POP</i>	5
SOCIALIZAÇÃO E MEDIAÇÃO NO <i>UNDERGROUND</i>	16
Capítulo 2	
MÚSICAS E CULTURAS JUVENIS	23
COSMOGONIAS <i>UNDERGROUND</i> PELO PRISMA (PÓS-)SUBCULTURAL	23
TIPOLOGIA 1 – MODOS DE RELAÇÃO COM A MÚSICA <i>UNDERGROUND</i>	32
Adeptos	32
Músicos descontraídos	33
Músicos empenhados	33
Dinamizadores	34
TRANSIÇÕES E TRÂNSITOS	38
Capítulo 3	
EM BUSCA DOS MÚSICOS SUBTERRÂNEOS	51
ITINERÁRIO DE UM OBJETO DE ESTUDO	51
PULSÃO MUSICAL E INTERAÇÃO NO <i>UNDERGROUND</i>	55

TIPOLOGIA 2 – PATRIMÓNIOS DISPOSICIONAIS DA PULSÃO MUSICAL	60
Pulsão musical principiante	60
Pulsão musical ponderada.....	62
Pulsão musical persistente	64
Pulsão musical retrospectiva	67
ESTRATÉGIA DE INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA E METODOLOGIA	70
Delimitação do objeto de estudo.....	70
Fases de trabalho empírico	72
Argumento e estilo de escrita.....	82
PARTE II – MUSICAR	85
Capítulo 4	
PROCESSOS SOCIAIS DA VOCAÇÃO MUSICAL	85
SOCIALIZAÇÃO INTERACIONAL: FAMÍLIA, ESCOLA, AMIGOS, BAIRRO	86
Família	86
Escola, amigos, bairro.....	93
SOCIALIZAÇÃO PRÁTICA: APRENDIZAGEM, EXPERIMENTAÇÃO, ACASO	102
Aprendizagem formal	103
Experimentação autodidata.....	106
Percurso musical e “estórias” e juventude.....	108
Capítulo 5	
A BANDA – PEQUENA SOCIEDADE DE TRABALHO LÚDICO	113
TREINO INDIVIDUAL	116
EQUIPAMENTO	117
COMPOSIÇÃO	119
Pulsão principiante.....	120
Pulsão ponderada	121
Pulsão persistente.....	122
Pulsão retrospectiva.....	125
ENSAIO	126

BANDA	128
Pulsão principiante.....	131
Pulsão ponderada	133
Pulsão persistente.....	134
Pulsão retrospectiva.....	138
GRAVAÇÃO	139
MODELO ITERATIVO	144
PARTE III – RITUAL	147
Capítulo 6	
ENTRADA NO RITUAL: PREPARAÇÃO DO CONCERTO	147
MONTAGEM	149
Montagem negociada.....	150
Montagem adaptativa.....	155
ESPERA	159
Capítulo 7	
SUSPENSÃO RITUAL: NO PALCO	167
DISPOSITIVO CÊNICO: LUGAR E PÚBLICOS	169
DISPOSITIVO CÊNICO: ESPAÇO	176
DISPOSITIVO CÊNICO: MÁSCARA	181
Pulsão principiante.....	183
Pulsão ponderada	184
Pulsão persistente.....	185
Pulsão retrospectiva.....	187

Capítulo 7

SAÍDA RITUAL: DE VOLTA AO QUOTIDIANO	193
O CONCERTO CHEGA AO FIM	193
PROCRASTINAÇÃO	206
TIPOLOGIA 3 – PERCURSOS DA AUTO-PRODUÇÃO MUSICAL	213
CONCLUSÃO	223
EXPERIÊNCIA UNDERGROUND E ESTETIZAÇÃO DO QUOTIDIANO	223
SOCIALIZAÇÃO MUSICAL	228
MODOS DE TRABALHO SUBTERRÂNEO	230
PROCESSO RITUAL DE AUTO-PRODUÇÃO MUSICAL	233
Bibliografia.....	239
Anexos	I
Curriculum vitae	XXI

ÍNDICE DE EXTRA-TEXTOS

Retrato 1 – DIY	26
Retrato 2 – Inglaterra, Espanha, Alfoz, um concerto <i>anarco-punk</i>	37
Retrato 3 – Pequenos e grandes movimentos de transição	39
Retrato 4 – Um percurso de transições tribais para a vida adulta	42
Retrato 5 – Jovens artistas e artífices na associação de bairro	48
Retrato 6 – Mudança de pele (1)	62
Retrato 7 – Mapa biográfico	65
Retrato 8 – “É bué de maneiras de ver a cena, 'tás a ver a cena? Então, tipo, é uma cena diferente” ...	66
Quadro 1.1 – Sociografia dos músicos do <i>Palco Municipal</i>	75
Retrato 9 – “Contenção e garra”	129
Retrato 10 – “Prioridades”	131
Retrato 11 – Mudança de pele (2)	133
Retrato 12 – Uns contra os outros ou todos contra o mundo	135
Retrato 13 – Finalmente a maquete	140
Retrato 14 – Memórias do presente	142
Retrato 15 – Técnica e ética da performance numa folha de papel	150
Retrato 16 – Quadros de interação do abeiramento ao mercado <i>mainstream</i>	154
Retrato 17 – O padrão da garagem	156
Retrato 18 – Uma agenda <i>underground</i>	157
Retrato 19 – “O pessoal está interessado é numa Tour” (etapa 1)	161
Retrato 20 – Relógio e tempos de espera	163
Retrato 21 – Identidades e públicos (1): <i>Headbanging</i>	171
Retrato 22 – Identidades e públicos (2): <i>engineered & ganchinhos</i>	172
Retrato 23 – Identidades e públicos (3): semana multicultural	172
Retrato 24 – Identidades e públicos (4): uma espécie de parada	173

Retrato 25 – Identidades e públicos (5): três noites na fronteira do <i>underground</i>	173
Retrato 26 – Um concerto <i>hardcore</i> (1)	177
Retrato 27 – Um concerto <i>rap</i>	179
Retrato 28 – Um concerto híbrido	180
Retrato 29 – Chegar ou não chegar à frente, eis a questão	182
Retrato 30 – Não, não dá, são os nervos	184
Retrato 31 – Reencenação da <i>pop</i> glamorosa	184
Retrato 32 – A máscara de cabeça de cartaz	185
Retrato 33 – “Esta banda é uma merda!”	186
Retrato 34 – “O pessoal está interessado é numa <i>Tour</i> ” (etapa 2)	189
Retrato 35 – “O pessoal está interessado é numa <i>Tour</i> ” (etapa 3)	194
Retrato 36 – Um concerto <i>hardcore</i> (2)	198
Retrato 37 – Um comunicado <i>underground</i>	199
Retrato 38 – Houve assim uma confusão	206
Retrato 39 – Quase lá	207
Retrato 40 – Sete vidas	209
Retrato 41 – <i>In memoriam</i>	211
Figura 1 – Fases do percurso musical dos circuitos subterrâneos (esquema)	214
Retrato 42 – Punknique	218

INTRODUÇÃO

A tese que agora proponho tem por tema uma modalidade particular da prática cultural amadora, a atividade das chamadas bandas de garagem e de jovens músicos aspirantes a profissionais no universo da música *pop*¹. A exploração deste tema percorre o trabalho musical dos músicos amadores; as atividades e situações em torno da música que formam uma esfera de prática social (cf. esfera comunicacional em Bakhtin 1999 [1986]: passim), difusa mas característica formada por contextos de sociabilidade juvenil quotidiana em que o gosto musical é fator de afinidade; os contextos ritualizados de densificação relacional associados à experiência musical, em especial ensaios e concertos; as redes de cooperação (e competição) em que se gera a multiplicação de projetos musicais amadores – individuais e coletivos –, através dos quais se vão engendrando aspirações profissionais e projetos de vida identificados com a música; as estratégias de desenvolvimento da atividade musical, que vão desde a angariação de espaços e outros recursos de ensaio, gravação e concerto, passando pela criação informal de micro-editoras e promotoras de concertos, até à constituição de pequenos nichos de mercado de consumidores/produtores. Em suma, o tema é uma esfera social centrada na prática musical amadora de géneros *pop* que os próprios protagonistas designam por *underground*.

Dada a ambiguidade da expressão, constitutiva desta prática musical amadora, é talvez oportuno ensaiar logo à partida uma definição minimal da terminologia que empregarei na definição do objeto de estudo, elaborada nos três primeiros capítulos e depois revisitada ao longo do tese.

Retenho a expressão émica *underground* com o significado difuso que lhe é dado pelos participantes da *cena* musical amadora. Utilizo-a apenas como operador descritivo da prática propriamente musical, dos contextos e redes sociais que a enquadram e dos rituais que a caracterizam. É importante notar que para além do campo semântico de atividade musical,

¹ *Pop* tem neste texto o significado genérico de música popular consumida e praticada maioritariamente por jovens, abrangendo múltiplos géneros musicais, quase sempre de origem anglo-saxónica, embora apropriados e reconstruídos localmente (Bennett, Andy e Peterson 2004; Hesmondhalgh e Negus 2002a; Longhurst 1995; Mitchell 1996, 2001; Negus 2001 [1996]).

com as alianças e conflitos gerados em torno dela e a sua componente festiva, a noção nativa de *underground* tem uma forte ressonância de criatividade e contestação juvenil, que é muitas vezes explicitada espontaneamente – mais ainda, embora tal não seja necessário, quando o investigador dirige a conversa nesse sentido. O significado de afirmação de autonomia juvenil em termos de criatividade simbólica (Willis 1996 [1990]) conjuga-se facilmente com um segundo significado relativo à expressão de formas de contestação juvenil, dirigidas a inúmeros referentes (sistema de valores dominante na sociedade envolvente, constrangimentos sociais que acompanham a transição para a vida adulta, diversas representações da autoridade, afirmação de estilos de vida alternativos, entre muitos outros que não cabe detalhar nesta tese). Este significado de contestação faz aliás parte do presente trabalho imaginário de sucessivos géneros musicais a partir do pós-guerra e confere um sentido histórico à noção de *underground*, no sentido de forma de expressão contracultural ou alternativa (Coulangeon 2003: 16; Duncombe 1997; Longhurst 1995: 115ss; Seca 2001: 100-111).

Por oposição ao uso nativo do termo *underground*, refiro, num plano analítico, o labor criativo (Willis 1996 [1990]) como *prática de auto-produção musical amadora*, que inclui o treino musical individual, o ensaio em grupo, a organização de concertos e auto-edições por uma banda. Esta prática tem um enquadramento social variável mas reconhecível (Bennett, Andy 2000; Cohen 1991; Finnegan 1989; Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995; Perrenoud 2007: 22-25), é organizada segundo convenções artísticas amadoras específicas (Becker 1982) e segundo padrões de interação, modos de apresentação de si e de encenação ritualizada da realidade característicos (Goffman 1993 [1959]).

Na literatura sobre o tema, principalmente em inglês, é utilizada com frequência a noção de “prática musical local” (“local music-making” no original, cf. Bennett, H. Stith 1980; Berkaak 1999; Cohen 1991; Finnegan 1989; Shank 1994), abrangendo tanto a prática musical, como os contextos de interação local onde ela ocorre. Eu proponho-me distinguir estes dois planos entre a referida *prática de auto-produção* e *circuitos de auto-produção*, significando estes a formação de redes sociais de cooperação e competição nas franjas de campos artísticos profissionalizados – na linha de noções como auto-produção cultural ou relações informais de produção cultural (Peterson e Anand 2004). Estes circuitos são tipicamente definidos por género musical. Agregam círculos interacionais mais pequenos, identificados normalmente pelo (sub-)género musical, por um ponto de referência no espaço urbano (bairro ou zona da área metropolitana), e nalgumas ocasiões pela coorte geracional (a que correspondem categorias nativas como “old school”, mais raramente, “velha guarda”, vs. “miúdos”).

Designo estes círculos por *cliques musicais*. As cliques tendem a ser efémeras, mas têm uma duração variável entre meses e anos – em alguns dos casos observados estendendo-se por mais de uma década.

Se a prática de auto-produção pode referir-se ao modo de organização de um músico ou uma banda singular, os circuitos de auto-produção implicam um trabalho coletivo de maior densidade relacional, envolvendo diferentes músicos, bandas e projetos, pessoal de suporte (colaboradores, que podem nem ser músicos, que participam na angariação e montagem de concertos, na produção de registos gravados, ou na mediação de contactos) e um público adepto, incluindo um núcleo de fiéis. As cliques que formam estes circuitos caracterizam-se por “artes de fazer” (Certeau 1990 [1980]), de fazer música no caso, a partir de recursos improvisados, de materiais reciclados e de formas de entreajuda que constituem um processo de troca simbólica – uma forma de cultura material estética (Miller 2009). Muitas vezes esta troca é feita em géneros (por exemplo, cedência de instrumentos, de espaço de ensaio, e mesmo de peças musicais), ou pela prestação de favores recíprocos (por exemplo, participação cruzada, por vezes designada como *featuring*, em discos auto-editados e concertos, coedições ditas *splits*, e a transmissão de contatos e oportunidades). Isto não quer dizer que este tipo de troca não seja monetarizada (Gaines 1994; Sassatelli, Santoro e Willis 2009); pelo contrário, tende a sê-lo à medida que os circuitos de auto-produção atingem alguma regularidade e consistência – a possibilidade de obtenção de um rendimento comercial e o espectro de mercadorização de uma prática coletiva é um ponto de tensão fulcral na manutenção das redes de cooperação e no delinear de aspirações profissionais.

Ainda quanto aos circuitos de auto-produção, uma outra dimensão de análise fundamental é a sua espacialização, momento da criação de itinerários urbanos disfarçados na malha urbana entre zonas suburbanas e o centro da cidade (cf. Magnani 2005). As expressões émicas *cena* e *movimento* – esta última utilizada com maior frequência nos géneros *rap* e *hardcore*, que são os dois circuitos predominantes nos observáveis estudados – recobrem parcialmente estes significados de circuito e itinerância. Utilizo-as como operadores descritivos e no seu significado nativo difuso tal como sucede com a expressão *underground*.

Aponho aos conceitos de prática de auto-produção, circuitos e cliques o qualificativo *subterrâneo*, para me reportar a dimensões de análise como: modo amador de produção musical assente em relações de cooperação voluntária: invisibilidade e anonimato dos agentes sociais; rituais e estilos de sociabilidade específicos, simbolizados através da prática musical.

Com o intuito de definir o objeto e apresentar a problemática de estudo, começo pela identificação de dois pontos de partida analíticos, a desenvolver nos Capítulos 1 e 2: a prática

musical como fenômeno social e a auto-produção de música *pop* como símbolo juvenil. O capítulo 3 conclui o enquadramento teórico-metodológico do trabalho (Parte I), com a formulação das hipóteses de pesquisa e a explicitação tanto do itinerário do objeto de estudo como da estratégia de investigação empírica.

Após o enquadramento teórico do objeto de estudo, seguem-se duas partes com a descrição e análise dos observáveis, respeitantes sucessivamente à prática musical e aos rituais juvenis de efervescência coletiva em torno da música, reconstituindo analiticamente a composição e dinâmica social do mundo subterrâneo onde se forma, mantêm e desfazem circuitos de auto-produção musical.

PARTE I – ENQUADRAMENTO

Capítulo 1

CONTEXTOS SOCIAIS DO *UNDERGROUND*

UNDERGROUND – LABORATÓRIO DE ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL DA MÚSICA *POP*

A prática dos músicos subterrâneos, de acordo com os seus próprios relatos, tem quase sempre origem no consumo intenso e significativo de música ao longo da adolescência e juventude. O entusiasmo pela música vai sendo alimentado nesse período de vida e, a determinado ponto, há o ensejo de passar do hábito de escutar à experiência de fazer. O deambular entre consumo implicado e produção espontânea é antes de mais um modo de aprofundar a importância da música na construção identitária pessoal e na formação de redes de sociabilidade.

Nas suas primeiras etapas, a experimentação amadora é uma modalidade de recepção cultural ativa, que tem sido variadamente descrita como consumo criativo (Willis 1996 [1990]), audiência criativa (Negus 2001 [1996]), ou audiência entusiasta (Abercrombie e Longhurst 1998). Trata-se de uma forma de consumo cultural relativamente definida e reconhecível, que não apenas está associada a uma “comunidade interpretativa” (Fish 1994 [1980]), mas mais importante, em que é levada a cabo uma atividade coletivamente organizada de produção de práticas e objetos característicos. No caso presente, o consumo ativo de música leva, passo a passo, *a experimentar fazer*, (ensaios, concertos, produção de registos musicais em diferentes suportes e ainda produtos como vestuário ou outros identificadores de grupo). Em determinadas circunstâncias, os circuitos e cliques subterrâneos podem mesmo constituir-se como pequenos nichos de mercado de consumidores transformados em produtores.

Enquanto modalidade peculiar do consumo de música – ou melhor, da paixão musical – a experiência *underground* afigura-se assim como objeto de estudo privilegiado para revisitar a

especial relevância do gosto musical na investigação sociológica das práticas culturais, objeto esse que julgo também ter um carácter inovador neste domínio de investigação².

Diversos fatores apontam o consumo de música como laboratório de fronteiras simbólicas estabelecidas entre grupos sociais (Coulangeon 2008; Frith 2002), entre os mais importantes: o crescimento generalizado do consumo de música nas últimas décadas; a omnipresença da escuta musical no quotidiano, em diferentes contextos e suportes; a hipersegmentação de géneros musicais característica da indústria discográfica, que por sua vez se plasma na pulverização das preferências dos consumidores e nas suas infinitas combinatórias.

Não é de estranhar por isso que os dois modelos mais influentes no estudo extensivo das práticas culturais – o modelo da legitimidade cultural (Bourdieu 1979) e a hipótese do gosto omnívoro/unívoro (Peterson 2005; Peterson e Kern 1996) – atribuam um significado fundamental ao consumo de música, tanto em termos metodológicos como analíticos (Coulangeon 2003, 2010). Para Pierre Bourdieu, o gosto musical é o paradigma da subjetividade estética – sendo a forma artística mais próxima de um suposto puro gosto intuitivo, é precisamente por isso exemplar da diferenciação social das práticas culturais, mais até, da hierarquia social do gosto cultural. Por outro lado, o argumento proposto por Richard Peterson identifica a emergência do consumo cumulativo de diferentes géneros como valor cultural predominante, baseado não na hierarquia e distinção dos géneros eruditos, mas na combinação seletiva de referências heterogéneas – nesta perspetiva a diferenciação social das preferências por género musical é o ponto focal da análise.

Sem procurar uma leitura exaustiva das duas propostas (Coulangeon 2004a), a construção do *underground* como objeto de estudo sugere a revisitação de alguns dos seus pontos.

De facto, o modelo teórico proposto por Bourdieu em *La Distinction* (1979) tem exercido uma influência duradoura e longamente debatida, pese embora ser empiricamente datado pela sua circunscrição à sociedade francesa das décadas de 60 e 70 do século passado³. O seu interesse para o estudo do *underground* reside em dois fatores: o processo de socialização do gosto estético em geral, e do gosto musical em particular, a partir do conceito de *habitus*; a

² Existem outras investigações realizadas em Portugal sobre objetos de estudo próximos, mas não na perspetiva que proponho sobre o *underground* (Campos 2010; Fradique 2003; Pais 2004; Simões, José Alberto 2011; Vairinhos 2006).

³ A referência ao modelo de legitimidade cultural de Bourdieu é ainda hoje corrente no domínio da sociologia da música, seja numa perspetiva de recuperação crítica, seja numa lógica de distanciação contrargumentativa, ou seja ainda no sentido de rejeição (cf., entre muitos, Atkinson 2011; Bennett, Tony 2011; Born 2010; Bottero e Crossley 2011; Chan e Goldthorpe 2007; Coulangeon e Lemel 2007; Hesmondhalgh 2006; Peterson e Bennett 2004; Prior 2011; Rimmer 2010).

articulação estrutural entre estratificação social, estilos de vida e formas culturais, isto é, o efeito de homologia entre posição social e práticas culturais.

O especial significado que Bourdieu (1979: 17) atribui à música no conjunto das práticas culturais e na formação do *habitus* parte de duas características específicas. Por um lado, o carácter inefável que é denotado no gosto musical: a música apresenta-se, mais que qualquer outra, segundo este autor, como a arte do sublime ou do espiritual, cuja fruição não depende da sua dimensão material ou de códigos de apreciação intelectuais. Pelo contrário, esses são comumente tidos por fatores externos ao objeto estético, que desvirtuam a relação sensitiva e imediata com a música. Por outro lado, não sendo redutível a uma questão de competência formal, o gosto musical é naturalizado como manifestação por excelência da sensibilidade estética de cada um – no limite, não tem nem carece de outra explicação que não o gosto pessoal.

A idealização estética da música enquanto experiência subjetiva torna-a um objeto de estudo irresistível para o trabalho de desocultação das razões de construção social do gosto, característico do modelo teórico de Bourdieu. Segundo este autor, o gosto musical é talvez o que melhor evidencia a produção do *habitus*, na medida em que não resulta da aquisição formal de capital cultural, designadamente através da escola, mas da relação precoce com a coisa musical, induzida mais que explicada, como hábito próprio da vida familiar, “muito lá de casa”. O *habitus* resulta portanto do processo de socialização precoce do objeto estético em contexto familiar e do trabalho de interiorização – tanto mais eficiente quanto inconsciente – da música e dos géneros e classificações que lhe são subjacentes.

Esta análise refere-se à música erudita, interpretada como corolário dos dispositivos simbólicos de identificação e classificação hierárquica dos gostos musicais. Não obstante, muitos outros autores reelaboraram a proposta de Bourdieu, equacionando socialização e classificação dos géneros musicais no domínio da música *pop*. Simon Frith defende que não é apenas a arte erudita que é utilizada como marcador estético de distinção social por parte da burguesia; também a “essência da prática de cultura popular é fazer juízos de valor e estabelecer diferenças” (Frith 1998 [1996]: 16). O consumo de música constitui-se como relação social na medida em que as formas de discriminação do gosto contribuem para o sentido de identidade e diferença. Em suma, ao contrário do adágio “os gostos não se discutem”, é precisamente na e da discussão que emerge o gosto.

Neste aspeto, a música popular é um terreno fértil para a discussão incessante do valor estético, através da discussão quotidiana e ritualizada das suas múltiplas classificações (por géneros, por períodos, por artistas, etc.). O questionamento do valor da música é uma parte

crucial da sua fruição, porque corresponde a modos de receção cultural mais ou menos sofisticados e porque se presta a uma sociabilidade intensa. O jogo interminável de classificação ritual da prática musical é uma das características mais marcantes das formas de sociabilidade do *underground*.

Entre os músicos subterrâneos é recorrente a referência à socialização familiar precoce do gosto musical. Como veremos adiante – a propósito da construção da vocação musical (Capítulo 4) – a narrativa autobiográfica da relação especial com a música popular reponta normalmente à influência de um ou mais familiares que incutem o “bichinho”. Essa influência é reconhecida não tanto como familiaridade com determinado género – à semelhança da construção do gosto erudito tal como descrita por Bourdieu –, mas pelo contrário como um despertar para o universo musical, que mais tarde vai sendo revisto nos contextos de sociabilidade adolescente e juvenil, isto é, ao longo de um processo de socialização musical que é feito em diferentes fases de vida e diversos contextos social.

Outros autores têm retomado o quadro conceptual de Bourdieu para desenvolver a ideia de prática de música popular como processo de socializações sucessivas. Thornton (1995) propõe uma versão peculiar de capital subcultural para descrever o consumo de um género musical como forma de socialização específica (no caso, a *cena acid house* e a cultura *rave*). Trata-se de uma modalidade de capital simbólico com aplicação num campo social delimitado, que assenta no domínio das regras e práticas próprias do género musical e corresponde ao prestígio individual adquirido e reconhecido nesse meio social. A autora reporta-se ao processo de massificação de um género musical *underground*, pelo que tem um particular interesse para a pesquisa sobre circuitos subterrâneos. O conceito de capital subcultural permite identificar o jogo de classificação do novo género musical pelos seus participantes: oposição face a outros géneros da música popular, mas também a oposição entre diferentes correntes dentro do mesmo género, numa lógica de fragmentação de subgéneros musicais típica da classificação institucional da produção e consumo de música *pop* exacerbada na prática de auto-produção musical subterrânea⁴.

De facto, a hipercompartimentação e adjectivação das preferências musicais em contexto juvenil é um mecanismo fundamental de socialização *underground*, por corresponder a uma forma de estabelecer as convenções de um género emergente num dado momento, sendo por isso operativa na distinção entre os que estão dentro e os que estão fora. O conceito de capital

⁴ Seria interessante pensar, em contraponto, possíveis aplicações do conceito de capital subcultural a práticas musicais *eruditas*, mas fica fora do âmbito desta análise (cf. Born 2005, 2010; Boynton e Kok 2006; Cope 2002; Ferreira, Vítor Sérgio 2001; Finnegan 1989; Warren 2001).

subcultural contribui assim para salientar o processo de classificação simbólica próprio da música *pop*, quer para géneros musicais massificados, quer em contextos marginais como o *underground*.

É útil também reter o conceito de *habitus musical*, proposto por Rimmer (2010), relativo, quer ao esquema de disposições e classificações musicais incorporado pelo consumidor de música, quer ao carácter coletivo e socialmente situado dessa incorporação. Para este autor, o *habitus* musical não é apenas gerado pela relação familiar precoce com a música, ou apenas reportado às convenções do consumo de um determinado género musical, é também e de forma mais significativa ativado coletivamente em contextos de proximidade física e densidade social como o bairro. O *habitus* musical traduz um modo de relação com o mundo que vai sendo atualizado e adaptado em contextos de interação em que a música é relevante – especialmente em contextos quotidianos juvenis de privação social, onde a prática musical surge como recurso simbólico agregador da vivência comum.

A valorização do sentido comunitário da prática musical amadora vai de par com a conotação de marginalidade. Por um lado, marginalidade musical, no sentido de reivindicação pelos jovens músicos de uma expressão artística singular, experiência autêntica contraposta – não sem contradições e ambiguidades – ao mercado e às convenções musicais dominantes. Por outro lado, a conotação de marginalidade relativa à condição social dos jovens músicos, quer a um nível de contestação simbólica da autoridade e de rebeldia juvenil veiculada através da música, quer a um nível de utilização da música como instrumento de mobilização política de grupos sociais identificáveis (o que é mais visível em géneros musicais mais politizados e socialmente recortados do *punk* ou do *rap*).

Esta articulação tensa entre comunidade e marginalidade – entre identidade e diferença social – é uma dimensão fundamental da prática de auto-produção musical amadora e, do ponto de vista analítico, faz do *underground* um fenómeno privilegiado para o estudo da articulação entre estrutura social e prática cultural. Os contextos de interação social dos circuitos subterrâneos – concertos, ensaios e também outros espaços de encontro – favorecem a copresença e cooperação de músicos e adeptos com origens e trajetórias sociais diversificadas, isto é, o cruzamento de grupos diferenciados em termos de estratificação social. Existem também, claro está, contextos da prática de auto-produção subterrânea sejam marcados no sentido contrário, de fechamento social. Mas precisamente o que torna interessante o objeto de estudo é a relativa banalidade dos músicos subterrâneos deambularem por contextos de interação marcados ora pela abertura ora pelo fechamento social. O processo de emergência da música *rap* em Portugal na primeira metade dos anos 1990 é ilustrativo dos

horizontes de abertura/fechamento social dos circuitos subterrâneos de auto-produção musical⁵.

Nesta investigação tomo o *underground* como um microcosmos da articulação entre estrutura social e prática cultural, com a particularidade de se manifestar através de um processo ritual de transição juvenil. Sendo a juventude a fase de vida em que as práticas culturais são em geral mais regulares, a vivência *underground* tem ainda o significado acrescido de um especial empenho na capacidade criativa. Além disso, é marcada por momentos de efervescência coletiva e de exacerbação das faculdades expressivas (Durkheim 1998 [1912]; Fonarow 2006; Seca 1988). Decorre daqui uma forte componente de experimentação e descoberta, ancorada em contextos onde muito frequentemente se cruzam indivíduos e grupos com origens e trajetórias sociais desiguais e que têm em comum aspirações de um projeto de vida baseado, pelo menos até certo ponto, na prática musical.

Coloca-se assim uma das dimensões centrais da problemática do estudo⁶: os contextos de densificação relacional definidos pela paixão musical, experienciados numa fase da vida formativa, possibilitam o acesso a redes sociais diversificadas, uma possível reconversão de

⁵ Veja-se a caso da edição do disco *Rapública*, normalmente assinalado como um dos marcos da entrada do género rap no *mainstream* da música *pop* em Portugal (Contador e Ferreira 1997; Fradique 2003). Seguindo a tendência de sucesso do género a nível internacional, a filial portuguesa da *major* Sony editou um disco de rap que reunia um conjunto de jovens músicos até aí desconhecidos do grande público, muitos deles sem experiência profissional e até sem contacto com estúdios de gravação. O disco veio a ser um êxito comercial e colocou instantaneamente músicos *underground* no mercado da música *pop*. O impacto comercial do disco e o facto de se tratar do resultado de uma estratégia comercial da indústria fonográfica obteve reações contraditórias nos circuitos subterrâneos, opondo-se a percepção das oportunidades assim abertas à rejeição de um desvirtuamento do rap originário na experiência urbana de exclusão social. Os músicos de *rap* com trajetórias de carreira mais regulares procuraram lidar, na ocasião e nos anos seguintes, com esses dois pólos da sua atividade, conciliando estratégias simultâneas de investimento no mercado e de manutenção de esquemas de cooperação nos circuitos subterrâneos. Ao mesmo tempo, o sucesso do disco foi um epifenómeno que trouxe grande visibilidade pública à cultura juvenil negra em Portugal (cf. Contador 2001), a ponto de a repercussão do disco ser tematizada nos média como exemplar da integração multicultural da sociedade portuguesa (Fradique 2003). Na realidade, a apropriação da música *underground* pela indústria fonográfica e a representação do hip-hop como exemplo de multiculturalidade foram intensamente disputadas nos circuitos subterrâneos pelos próprios músicos nesse momento e nos anos subsequentes, mas todo o processo é paradigmático do horizonte de possíveis – real ou imaginado – associado à prática de auto-produção de música *pop*.

⁶ Esta problemática é retomada adiante, no Capítulo 3, na formulação das hipóteses teóricas de pesquisa.

capitais sociais que, pelo menos até certo limite, é da família de origem e a aspiração a projetos de vida relacionados com a música e com outras atividades criativas.

A oportunidade de construir tais projetos, e o grau de investimento subjetivo nos mesmos, é bastante desigual – designadamente, como procurarei demonstrar, em função da origem familiar, da qualificação escolar e profissional, e do capital social. Nesse sentido há um forte condicionamento social da prática musical. Porém, esse condicionamento da prática musical não é inteiramente descrito pelo que Bourdieu denomina efeito de homologia estrutural entre as relações de dominação no espaço das classes sociais e as relações de dominação simbólica no plano das disposições estética e dos estilos de vida, ou, numa abordagem diferente, o que os autores da escola de Birmingham (Hall e Jefferson 2000 [1975]: 15) designam como dupla articulação das subculturas juvenis, por um lado com a cultura de classe (trabalhadora) dos pais e, por outro, com a cultura dominante (burguesa).

A autoavaliação das aspirações, isto é, a tomada de consciência dos limites sociais da prática de auto-produção musical é objeto de reflexão por parte dos músicos e é inclusive tema frequente das letras, dos modos de apresentação de si e da própria motivação da experiência *underground*. O questionamento dos circuitos subterrâneos como lugar social e do significado simbólico da prática de auto-produção musical é uma dimensão reflexiva crucial da própria experiência *underground*. Como aponta Kahn-Harris (2004) a propósito da *cena black-metal* norueguesa, a ritualização de *cenas* musicais juvenis, com a sua encenação mais ou menos espetacularizada de rebeldia juvenil e dissidência política, é teoricamente relevante pela articulação entre classe e expressão simbólica, pela resistência das culturas juvenis a diferentes formas de dominação social, mas igualmente relevante como instrumento para a gestão simbólica da experiência quotidiana, o que designa por “micropolítica do quotidiano”. A experiência *underground* é feita da experimentação de possíveis projetos de vida e ao mesmo tempo da reflexão sobre os limites desses projetos e dos modos de lidar com eles.

O fator de experimentação e a formação de projetos de vida baseados na música tem que ver com o efeito específico das modalidades de aquisição da competência musical (Coulangeon 2003). É evidente que existem fortes desigualdades sociais nesta matéria, mas não são redutíveis exclusivamente à origem social ou à aprendizagem formal. Importa ter em conta as formas de transmissão do conhecimento musical e respetiva ancoragem social.

Convém portanto evitar um entendimento determinista do efeito de homologia. Conforme a crítica de Grignon e Passeron (1989) ao modelo de cultura legítima de Bourdieu, as formas de cultura popular não se definem como ausência dos atributos da cultura erudita, mas por

códigos simbólicos próprios (Silva, Augusto Santos 1994 [1992]). No caso do *underground* há toda uma mitologia de rebeldia juvenil que é expressa nas letras das músicas, no imaginário visual e no ideário característicos associados aos diferentes géneros musicais. Acentuando ora um desejo de participação comunitária ora uma vontade de contestação, a mitologia *underground* é uma elaboração simbólica com códigos próprios resultantes da combinação entre os recursos estilísticos da música *pop* consumida e a representação expressiva e aspiracional do quotidiano através da prática de auto-produção.

Um campo social como o *underground* é evidentemente constituído por desigualdades sociais, tanto internas – classe e outros fatores de estratificação que diferenciam músicos subterrâneos e também os circuitos de auto-produção – como externas – diferentes enquadramentos sociais da experiência *underground* e diferentes articulações entre a prática musical e outras formas de participação cultural. Mas se é desigual, não pode ser definido como pura forma de dominação simbólica ou, alternativamente, como mero espaço de evasão juvenil, mas como contexto de negociação da experiência social – em contextos ritualizados de socialização – de jovens músicos amadores.

A abordagem de Peterson sobre a diferenciação social das preferências musicais é uma alternativa relevante no enquadramento teórico do *underground* por duas razões. Em primeiro lugar e em sentido geral, porque descentra a questão da estratificação social do consumo cultural da noção de gosto legítimo, identificado com o padrão de consumo erudito característico da burguesia cultivada, em relação ao qual as modalidades de gosto dos diferentes grupos sociais seriam analiticamente referenciadas. Tal deslocação não invalida a existência de hierarquias sociais do gosto cultural; pelo contrário, estas confirmam-se, mas a correlação entre estatuto social e consumo cultural não resulta de uma articulação linear, e sim do alargamento das preferências culturais das classes cultivadas de modo a conjugar formas culturais eruditas e populares segundo combinatórias variáveis. O prestígio simbólico do consumo cultural está, nesta perspetiva, associado menos ao carácter distintivo do gosto que a um sentido eclético e cosmopolita da acumulação de práticas diversas. Este argumento contribui para considerar a experiência *underground* como um campo de possível cruzamento de códigos culturais.

Em segundo lugar e num sentido mais particular, a tónica posta na cumulatividade de práticas e especificamente na oposição entre gosto musical abrangente (omnívoros) e monotemático (unívoro) tem uma correspondência na oposição, muito sensível nos circuitos de auto-produção, entre cliques “subculturais”, dedicadas a um género musical determinado, e

cliques que procuram ou pelo menos valorizam o cruzamento e intercâmbio entre gêneros musicais.

Reencontra-se aqui a tensão permanente e constitutiva do *underground* entre fechamento e abertura social da experiência musical: fechamento em torno de um subgênero musical por exemplo, identificado com um determinado perfil social e com a semelhança da origem social dos seus praticantes; abertura no sentido de aquisição de novas referências musicais e contatos sociais que correspondem a um alargamento dos quadros de interação juvenil. A inserção em contextos sociais diversificados ao longo da vida – decorrentes por exemplo de trajetórias familiares de mobilidade social e geográfica ou de práticas como a participação associativa – alargam a paleta de códigos simbólicos mobilizados no consumo e produção de música (Relish 1997) e esse pode ser um efeito possível dos circuitos subterrâneos.

Bryson (1996) aprofunda a hipótese do consumo cultural unívoro/omnívoro, correlacionando ecletismo musical e tolerância política. Ao contrário do que encontra no modelo de Bourdieu, esta autora assinala o decréscimo da exclusividade das preferências musicais com a generalização de níveis de educação elevados⁷, de modo que os grupos sociais mais educados são os mais recetivos às preferências características de outros grupos, designadamente em termos de classe e etnia no contexto da sociedade americana. Apesar disso, esta abrangência de um novo padrão de consumo musical eclético exclui alguns gêneros musicais, em especial os que são identificados com os grupos sociais menos escolarizados⁸.

A ênfase colocada na importância do capital cultural, em particular na sua variante objetivada de capital escolar, é mais próxima de Bourdieu do que a autora parece reconhecer. Por outro lado, não apenas se verifica a associação entre capital escolar e abrangência de preferências musicais, mas também – e é esse o argumento central – a correspondência entre gosto eclético e valores de pluralismo político e tolerância social. A autora defende que esta combinatória é uma forma particular de capital simbólico, que designa como capital multicultural.

Outros autores, porém, rejeitam a oposição entre as duas abordagens teóricas.

⁷ Olivier Donnat (1994) já antes assinalara a emergência do paradigma do “ecletismo cultural”, a respeito não só do consumo de música e sim das práticas culturais em geral.

⁸ Os gêneros musicais excluídos do novo gosto eclético são o *heavy-metal* e o *rap*. Não é apenas uma curiosidade, pese embora a diferença entre as sociedades americana e portuguesa, que sejam dos gêneros mais presentes no *underground*.

Numa primeira linha de argumentação, a predisposição ao multiculturalismo e à combinação de formas culturais heterogêneas baseia-se nos mesmos princípios analíticos de diferenciação social identificados por Bourdieu, em particular quanto à importância da socialização familiar precoce de géneros musicais diversos (Atkinson 2011).

Numa segunda perspetiva, é estabelecida uma complementaridade teórica entre os dois modelos, procedendo-se a uma atualização do modelo legitimista da cultura como distinção social para o modelo eclético de consumo omnívoro (Coulangeon 2003). Tal atualização assenta em dois pontos. A transversalidade dos consumos está ligada à transformação dos modos de produção artística e cultural no último quartel do século XX e à sua disseminação mais alargada, sendo o seu impacto mais sensível entre gerações mais novas. A lógica de demarcação simbólica do consumo cultural não desaparece, antes muda de forma; as classes dominantes adotam um “ecletismo esclarecido”, em lugar de um consumo erudito tradicional, incluindo as modalidades de cultura recentemente nobilitadas, como por exemplo, o jazz. Segundo este autor, o *rock* estará a iniciar um processo semelhante (Coulangeon 2003: 16).

No processo de generalização do ecletismo enquanto padrão cultural, há que reter um duplo efeito do afrouxamento da correlação entre posição social e prática cultural: à diversificação das práticas e ecletismo do gosto entre diplomados e classes superiores tende a opor-se a segmentação de hábitos e particularismo das preferências entre as classes populares e os não diplomados (Coulangeon 2004a: 77-8). Ou seja, o padrão eclético tem um sentido de qualificação, relativo a um domínio mais abrangente das formas culturais, mas também comporta um sentido desqualificador, relativo à insularidade dos grupos sociais que não possuem os capitais, designadamente escolares, para aceder e dominar essas combinatórias de formas culturais abrangentes.

Os circuitos de auto-produção musical são um ponto na fronteira imaginária entre ecletismo e particularismo, ou entre abrangência e insularidade.

No plano sociológico, são contextos de cruzamento entre jovens com diferentes perfis sociais, designadamente em termos de origem familiar e de qualificação escolar. Coincidem aí, entre outras, duas figuras características à maneira de tipo-ideais weberianos: o estudante universitário, para quem a prática musical amadora se combina com outras referências culturais, com um estilo de vida boémio e eventualmente com a formação numa área criativa; o jovem subempregado, com um percurso escolar interrompido e com uma inserção precária e

desqualificada no mercado de trabalho, para quem a música – ou até um determinado género musical – é uma referência cultural monopolizadora⁹.

Claro que na realidade a tipificação não é tão esquemática; nem a formação escolar superior garante uma inserção estável no mercado de trabalho, nem a falta de capital escolar formal inviabiliza que músicos subterrâneos construam extensos e detalhados repertórios de conhecimento e competências culturais baseados em referências musicais. Em todo o caso, a diferenciação induzida pela desigual formação escolar é observável e é um eixo fundamental da composição social do *underground* e da dinâmica interacional da auto-produção musical amadora¹⁰. Entre esquemas de cooperação que atravessam essa diferenciação (bandas cujos membros têm origens sociais distintas, públicos de concerto socialmente diversos, ou mesmo a promoção de concertos que visam explicitamente atrair públicos socialmente diferenciados) e situações que a acentuam (a demarcação de géneros como encenação ritual da diferença através de dramaturgias de violência simbólica, porventura física), o *underground* converte-se numa verdadeira feira de diferenças.

Num plano musical, esta diferença é dobrada do contraponto entre mono-gosto (fidelidade a um género musical) e abertura a gostos diversos (vocação musical mais abrangente). Neste aspeto, as discussões juvenis sobre preferências musicais contêm um elemento reflexivo sobre a conotação social dos subgéneros *pop* (Frith 2002; Hesmondhalgh 2007a) que ecoa curiosamente os debates sociológicos a respeito da distinção e ecletismo cultural. Questões como a desigualdade social, o conflito ou a multiculturalidade na sociedade portuguesa são expressas através do gosto musical. Também no *underground* o paradigma do ecletismo e da diversidade cultural faz o seu caminho.

Em suma, entre diferenciação e identificação social, proponho-me estudar o *underground* como espaço de socialização múltipla, uma esfera social em que fatores de estratificação, como classe ou capital escolar, são jogados num contexto de experimentação simbólica, abrindo a possibilidade de novas práticas e trajetórias culturais (Velho 1994). Os circuitos de auto-produção musical formam uma pluralidade de espaços de socialização, caracterizados por códigos simbólicos diversificados – de acordo com diferentes géneros musicais, culturas juvenis, enquadramento social, contexto urbano, grau de aproximação a meios profissionais, entre outros fatores. Os participantes nos circuitos subterrâneos (os músicos e adeptos)

⁹ Ver indicadores ilustrativos destes perfis sociais adiante (Capítulo 3, páginas 75-77).

¹⁰ Aliás, a incongruência simbólica entre a formação escolar superior comum entre músicos *pop* e a sua identificação projetiva com classes sociais excluídas é um terreno fértil nos estudos de música popular (Longhurst 1995; Negus 2001 [1996]).

perambulam com relativa facilidade essa diversidade de contextos entrelaçados por uma paixão musical comum – é mesmo uma das características definidoras da prática subterrânea.

SOCIALIZAÇÃO E MEDIAÇÃO NO UNDERGROUND

A itinerância por diferentes códigos simbólicos favorece um efeito de dissonância criativa (Lahire 2004), o que torna o *underground* um objeto de estudo exemplar para testar o desafio que este autor coloca à sociologia construtivista de Bourdieu e a sua própria proposta de uma sociologia da singularidade. Em primeiro lugar, trata-se de ultrapassar os limites teóricos e epistemológicos de uma abordagem focada sobre a estratificação social das práticas culturais e em grandes regularidades estatísticas apuradas através de inquérito extensivo, que tende a ficar acantonada a duas conclusões alternativas: ou constatar a manutenção de uma ordem cultural legítima e a coerência de *habitus* culturais como efeito da reprodução social; ou reconhecer alguma transformação apenas como resultante de grande incongruência estatutária (tipicamente associada a trajetórias de mobilidade social interclassista).

Pelo contrário e sem pôr em causa a existência daquelas regularidades estruturais, a análise sociológica ganha, seguindo ainda Lahire, em focar pequenos e grandes fatores sociais da formação de perfis culturais dissonantes, só possíveis de serem devidamente descortinados por intermédio de uma análise mais detalhada e baseada em escalas de observação que permitam reconstituir o processo de socialização dos agentes individuais.

Uma parte dos perfis culturais dissonantes explica-se por situações de mobilidade social (o indivíduo não tem a mesma posição social que os pais), escolar (o indivíduo não tem o mesmo nível escolar que os pais ou aumentou o seu próprio capital escolar depois de voltar a estudar) ou profissional (o indivíduo mudou de posição na hierarquia profissional). Se tais mobilidades, pequenas ou grandes, se traduzem muitas vezes numa heterogeneidade das práticas e referências culturais do ponto de vista do seu grau de legitimidade, é porque os indivíduos que as experimentaram ocuparam posições diferentes nas hierarquias sociais, culturais e profissionais, tendo, por isso mesmo, frequentado quadros socializadores ou agentes socializadores variados. Puderam contactar ou confrontar-se com registos culturais diferentes daqueles com que tinham de lidar anteriormente e, por essa razão, conservam em si mesmos, sob a forma de disposições mais ou menos fortemente constituídas, as marcas do conjunto destas experiências socializadoras heterogêneas e por vezes muito claramente contraditórias.

A estes deslocamentos individuais podem desde logo juntar-se os afastamentos culturais possíveis entre os cônjuges, visto que os casais nunca são totalmente homogênicos (raramente têm as mesmas posições sociais e as mesmas origens sociais, os mesmos níveis ou tipos de

formação acadêmica, etc.), não tendo necessariamente assimilado, portanto, os mesmos hábitos e as mesmas preferências culturais. Da mesma maneira, podemos evocar as distâncias culturais entre os membros de uma mesma rede de sociabilidade entre amigos; ou ainda as múltiplas mudanças significativas de contexto relacional e cultural (mudança de casa seguida de uma recomposição da rede de sociabilidade, mudança de contexto profissional, novo casamento, etc.).

(Lahire 2008: 17)

A sociologia deve então focar-se sobre a plasticidade disposicional dos indivíduos, isto é, sobre o património de disposições diversificadas que caracteriza o indivíduo e sobre as modalidades de ativação dessas disposições, eventualmente dissonantes entre si, nos diferentes contextos sociais por ele atravessados. O argumento tem por corolário centrar a análise no indivíduo, cuja singularidade pode definir-se como a peculiar mistura de géneros de que é portador. Numa fase de vida particular e muito favorável à experimentação, os músicos subterrâneos têm no *underground* um campo social de escala reduzida de ensaio de géneros musicais – e regimes culturais – diversos, experiência que terá ou não sequência em fases posteriores de vida.

Isto torna-se patente, por exemplo, no discurso da entrevistada Isabel, para quem as experiências e contatos iniciais nos circuitos subterrâneos vieram mais tarde a resultar num percurso profissional¹¹.

Isabel – Tive assim muitas influências, sempre fui muito eclética em relação à música, gosto de tudo. É óbvio que hoje não oiço tanto *hip hop*, fui deixando aos poucos, se calhar tem a ver com a idade, oiço mais *r&b* e *soul*. Mas sempre fui ouvindo coisas com as pessoas que fui conhecendo. Também gosto de conhecer gente nova, conheci também alguns DJ estrangeiros que me foram mostrando coisas novas, por exemplo quando o *trip hop* apareceu...

Isabel, Sexo feminino, 32 anos, 12º ano, Música

Considerando a atenção analítica dada a fatores de contexto e à mistura de géneros e ordens culturais, é interessante conjugar a sociologia da singularidade de Lahire com a etnografia

¹¹ Insiro algumas ilustrações empíricas (excertos de entrevistas e registos de campo, recolhidos através de observação no terreno) nos três capítulos de enquadramento teórico, cuja metodologia de recolha, tratamento e análise explicitarei em tópico específico no final do Capítulo 3. A razão de ser desta antecipação deve-se à necessidade de congregar elementos empíricos de densificação teórica de um quadro de hipóteses definido no ponto de partida da pesquisa e reelaborado já na fase de investigação no terreno, justamente em função de pistas analíticas sugeridas pela observação – explicitarei igualmente este processo adiante.

realizada por Ruth Finnegan (1989), teoricamente focada sobre a tensão entre comunidade e individualismo na prática musical amadora.

Na esteira do conceito de *art world* (Becker 1982), esta autora encara a prática musical amadora com a sua diversidade de géneros como um “mundo social” específico, que é regido por convenções e esquemas de cooperação largamente informais. É certo que a prática amadora tem um importante enquadramento formal em instituições culturais como associações locais, escolas de música, fundações e outros parceiros mecénáticos – de modo semelhante, mas numa escala mais reduzida, no caso particular dos circuitos de auto-produção há um enquadramento dado por organismos públicos vocacionados para a juventude, em especial das autarquias locais, e também por associações juvenis. O enquadramento é ainda definido pela diferença entre géneros musicais – que correspondem, aplicando a terminologia de Lahire, ao campo social específico da prática amadora, a ordens culturais diversas e que se caracterizam por contextos sociais diferenciados.

Em todo o caso, a característica marcante da organização social do mundo da música amadora é a imbricação da prática musical no quotidiano e nas relações sociais locais. Os diferentes géneros coexistem com convenções próprias, mas têm uma organização interna demasiado fluída para que se possa falar de um campo artístico. Para além da subalternização estatutária face aos campos de produção profissional (cf. Santos, Helena 2001), a prática amadora oscila entre uma dimensão comunitária (o envolvimento nas redes sociais de solidariedade local que suportam a prática musical coletiva em diferentes tipos de formação) e uma dimensão individual e subjetiva (o investimento numa prática idiossincrática que é fonte de realização pessoal ao longo da vida e que segue um percurso de aprendizagem e desempenho individualizado).

Perante o problema clássico da relação entre o social e o individual, a autora considera as práticas musicais amadoras como um leque de práticas simbólicas que permite ao músico amador negociar uma participação coletiva sem um determinismo da comunidade e uma prática pessoal não reduzida ao consumo passivo determinado pelo mercado. Propõe nesse sentido o conceito de percursos (“pathways” no original, Finnegan 1989: 291ss) como instrumento analítico adequado (i) a dar conta das possibilidades de escolha que se oferecem ao músico amador e (ii) como malha de experiências que resulta do conjunto das práticas individuais realizadas em diferentes momentos de vida. Estes percursos comportam alguma liberdade dentro de limites estabelecidos pelo conjunto de práticas padronizadas e coletivamente mobilizadas dentro de cada contexto musical, assim como modos de “saber fazer” reconhecíveis, transmitidos, mas também alterados, escolhidos e rejeitados. O conceito

de percursos permite por fim conceptualizar a experiência cultural como processo de socialização permanente, feito de continuidades e rupturas.

Para complementar esta ideia de socialização interessa explorar a elaboração da experiência estética como prática de mediação, na sequência do que têm proposto diversos autores dentro do que se tem vindo a designar por “viragem estética” da sociologia da cultura (Prior 2011), ou “nova sociologia da arte” (De La Fuente 2007, 2010).

Numa abordagem com grande influência no domínio dos estudos culturais, Tia DeNora (1999) descreve o consumo de música como ferramenta simbólica de construção da subjetividade. Segundo esta autora, a receção musical não se esgota na interpretação e reconstrução de significados, tem também a ver a gestão de estados de espírito e emoções sugeridos pela escolha de certa música em determinada situação do quotidiano ou em determinada fase da vida. O consumo de música é entendido como material simbólico moldável por um “trabalho emocional” de autoidentificação: o repertório de músicas significativas, cada qual representativa de um momento marcante da experiência subjetiva, possibilita a expressão de um sentido de si e a construção de uma memória pessoal.

A utilização da música como expressão material da subjetividade na adolescência e juventude é um objeto de estudo largamente explorado (Bennett, Andy 2000; Gomes 2003; Pais 2004; Willis 1996 [1990]). No caso dos músicos subterrâneos, mesmo antes de iniciarem a prática de auto-produção, o consumo de música é manuseado como ferramenta simbólica – não apenas pelo que significa, mas pelo que faz, pelas emoções que sugere e pelo valor que lhe é dado na construção da imagem de si. Com mais ou menos hipérboles – em especial quando perguntados em entrevista sobre o valor da música –, os músicos subterrâneos exaltam o consumo de música como ferramenta expressiva que pontua decisivamente o seu quotidiano e trajetória de vida.

Diogo – Eu só oiço música, não faço mais nada na vida. Até nas aulas oiço música, mas principalmente nas socioculturais, português, inglês, matemática, meto os fones. Vou no comboio meto os fones, vou no comboio para casa e estou com os fones, ando sempre com os fones, chego a casa, estou sempre... A minha casa não é nada sem música, a minha casa não é nada sem música. Eu tenho que estar em casa e tenho que estar sempre a ouvir música, quer seja no computador, quer seja lá na minha salinha lá em cima, tenho que estar sempre a ouvir música, não há hipótese.

Diogo, Sexo masculino, 19 anos, Estudante universitário

Choques – Eu sou um gajo que desde que me conheço como ser pensante, pá, sempre fui músico-dependente, meu. Epá, a cena que me faz mexer, andar e viver é música, é música! A

cena da vida mais importante, das cenas mais importantes da vida para mim, não vou-te dizer que é o mais importante porque tenho outros valores um bocadinho acima, mas... mas é das cenas mais importantes.

P. – Mas isso quer dizer o quê, que tens discos... ou é de participar aqui nas bandas em Alvalade?

Choques – Epá, é de acompanhar, de ir ver concertos daquilo que mexe comigo, não me preocupar com a distância das cenas, tal como esta cena [ir de propósito a Valência ver uma banda norte-americana em digressão que não inclui Portugal] que eu ainda agora estava a falar, pá, as cenas que mexem comigo meu, fazem-me mexer.

Choques, Sexo masculino, 30 anos, 11º ano incompleto, ajudante de armazém

João – E acho que a partir do momento em que a relação com a música se torna assim um bocado desleixada e deixa de ter significado... Eu acho que está-se a perder um lado importante na relação da música com as pessoas. Entretanto acho que há aí uma perda de afetividade em relação à música, que eu acho que é um veículo extraordinário de sentimentos e de emoções, e acho que é uma pena se isso acontecer. Quer dizer, desde as coisas mais extremas do *metal*, ou não sei o quê, até à música mais calma e não sei quê, há aí um leque de emoções que eu acho que é importante as pessoas de alguma maneira expulsarem de si, e acho que há um lado catártico na música, seja nas coisas mais calminhas e mais intimistas, desde as coisas mais violentas, há um lado catártico que eu acho que faz falta às pessoas.

João, Sexo masculino, 38 anos, Licenciatura, Sócio gerente de loja de discos

A música é então um recurso material de construção identitária, uma prática que DeNora designa como “reflexividade estética”, elaborando o conceito de reflexividade num sentido distinto do proposto por Anthony Giddens (1995 [1990]); onde este acentua a monitorização (racional) do *self*, DeNora aponta a expressividade (emocional) como instrumento material de “articulação do *self*”.

A perceção da música – consumida e auto-produzida – como matéria-prima que pode ser moldada de acordo com a imagem de si é uma das motivações centrais da prática de auto-produção, que é expressa performativamente, tanto no plano individual, como no coletivo. É disso ilustrativa a utilização, nas letras de canções, de metáforas comuns que sugerem uma reflexão individual a partir de experiências comuns e reconhecíveis, como por exemplo “abrir a mente”, no sentido de lançar um novo olhar sobre a realidade, ou “buracos na cabeça” em referência a erros de julgamento passados.

Seguindo uma abordagem teórico-metodológica diferente, Antoine Hennion (2004, 2005) desenvolve um argumento similar. Em oposição ao que critica como objetivismo social da teoria do gosto de Bourdieu, este autor propõe uma sociologia da mediação em que se consideram não apenas as determinantes sociais das práticas culturais, mas os rituais através

dos quais determinadas peças musicais adquirem um significado especial enquanto objetos de culto. O gosto musical é entendido não como uma propriedade, mas como uma prática, apoiada em dispositivos específicos: contextos e gestos da audição musical, utilização de sistemas de classificação idiossincráticos, esquemas de apreciação, construção de repertórios de conhecimento, colecionismo e catalogação de objetos e impressões. Em suma, técnicas que permitam a criação de um vínculo emocional, mas também reflexivo, com o objeto estético.

De facto, os amadores não *acreditam* que as coisas tenham um gosto. Pelo contrário, eles obrigam-se a si próprios a descobrir o gosto das coisas através de uma elaboração contínua de procedimentos que põem o gosto à prova. Ao experimentar gostos, os *amadores* acreditam tanto nas propriedades dos objetos – os quais, longe de serem dados por adquiridos, precisam de ser manipulados por forma a serem apreendidos –, como nas capacidades e sensibilidades que cada pessoa deve exercitar para apreendê-los; eles acreditam tanto nos determinismos individuais e coletivos do seu envolvimento, como nas técnicas e dispositivos necessários em cada situação para que as coisas possam ser sentidas. Entendido como trabalho reflexivo praticado sobre o seu próprio envolvimento, o gosto do *amador* deixa de ser considerado como escolha arbitrária a ser explicada (como na chamada sociologia “crítica”) por causas sociais escondidas. Em lugar disso, trata-se de uma técnica coletiva, cuja análise nos ajuda a perceber de que maneira nos deixamos sensibilizar por coisas, por nós próprios, por situações e momentos, ao mesmo tempo que delineamos como tais sentimentos poderão ser partilhados e discutidos com outros.

(Hennion 2007: 98)

Embora a análise de Hennion incida sobre o perfil do melómano erudito, o enfoque posto na pragmática do gosto, isto é, a atenção analítica conferida aos dispositivos materiais do consumo musical (objetos musicais, convenções, repertórios) é facilmente aplicável aos modos de consumir/fazer música e à elaboração de objetos de culto no *underground*. Também aí há um trabalho de invenção do gosto musical, mediado pelo cumprimento cúmplice das convenções do género, pela troca de objetos musicais, pelo colecionismo de discos e *memorabilia* diversa, pela simbolização de artefactos musicais (principalmente, instrumentos musicais e registos gravados).

O acento fenomenológico e estético destas abordagens corre um duplo risco de nostalgia romântica e de esvaziamento de questões de poder e desigualdade na formação do gosto. Mas, por outro lado, trata-se de abordagens que abrem novas perspectivas teóricas para a análise sociológica das práticas culturais, enfatizando fatores como a sua dimensão lúdica e a cultura material.

A conjugação analítica entre estes fatores de ordem estética e a dimensão estrutural das condições sociais da prática cultural é um desafio teórico para que esta tese procura contribuir, tomando por objeto de estudo o *underground*.

MÚSICAS E CULTURAS JUVENIS

COSMOGONIAS *UNDERGROUND* PELO PRISMA (PÓS-)SUBCULTURAL

Como afirmei no primeiro capítulo, o *underground* musical é em simultâneo uma narrativa de criatividade e rebeldia juvenis, tipicamente associada a géneros *pop* de matriz anglo-saxónica e uma prática cultural que envolve padrões de comportamento específicos relativos à atividade musical e rituais de exaltação coletiva em contextos precisos. Neste duplo sentido, pode falar-se de microcosmogonias *underground* como recurso simbólico que medeia entre condições sociais de existência, vivências hedonistas e transgressoras, e projetos de vida juvenis. Num sentido mais preciso é um recurso simbólico que tanto é mobilizado numa prática musical lúdica e festiva, como ocorre com a maior parte dos agentes sociais do *underground*, como é utilizado, por uma minoria empenhada, na definição de um eventual projeto aspiracional de ser músico, ou viver próximo da música, no presente e no futuro.

Não quer isto dizer que se trate de uma narrativa estruturada e coesa que atravesse de igual modo todos os circuitos de auto-produção musical amadora. Pelo contrário, coexistem diferentes cosmogonias consoante o género musical, que englobam a referência aos mais notáveis protagonistas de um género, um ideário ou sistema de valores próprios, padrões de conduta por vezes com carácter normativo, formas de apresentação de si, em termos de estilo visual e estilos de vida, que transcendem a prática musical propriamente dita embora lhe sejam referenciadas.

As microcosmogonias associadas à experiência *underground* são operatórias porque representam uma história do género, que é apropriado difusamente como património coletivo, e também porque estabelecem uma praxis sobre as artes e modos de “fazer música”. São constantemente encenadas como fonte de inspiração da prática musical e como ferramenta simbólica de negociação entre culturas juvenis, estilos de vida criativos e a fragmentação de contextos e papéis sociais no quotidiano (Chaney 1996: 71-87).

Delimitar o significado de *culturas juvenis* associadas à prática de auto-produção musical subterrânea é o fio argumentativo do presente capítulo. Em que termos pode a prática de auto-produção musical amadora constituir culturas juvenis específicas? Como designá-las? Que

materiais simbólicos são elaborados por essa prática contribuindo para um sentido de identidade?

A importância da música como expressão simbólica e a semântica de contestação na música *pop* são fatores centrais quer na vivência das culturas juvenis, quer na pesquisa sociológica das mesmas (Bennett, Andy 2000: 34-51; Gomes 2003; Pais 1993).

O campo de estudo das culturas juvenis, ou da relação entre prática cultural e identidade juvenil, é marcado por um longo legado da teoria subcultural da escola de Birmingham¹² (Gelder e Thornton 1997; Hall e Jefferson 2000 [1975]; Hebdige 1986 [1979]; Hodkinson 2007) e pelas sucessivas avaliações críticas dos chamados estudos pós-subculturais (Bennett, Andy 2008; Griffin 2011; Shildrick e MacDonald 2006). Simplificando, o debate opõe um eixo analítico que associa subcultura a classe e outros fatores de desigualdade social a um segundo eixo analítico fortemente crítico da definição essencialista de subcultura, enfatizando em alternativa a fragmentação e fluidez de referências culturais que contribuem diretamente para a plasticidade das identidades juvenis (Bennett, Andy 2000; Thornton 1995).

Numa linha teórica subcultural, o *underground* tenderia a ser interpretado como manifestação espetacularizada da resistência juvenil à sua própria condição social. A prática de auto-produção musical (juntamente com o estilo e modos de apresentação de si, bem como outras formas de apropriação e ressignificação da cultura mediática juvenil) seria então vista como forma de resolução simbólica de contradições estruturais do lugar social de determinados segmentos juvenis, em especial com origem social na classe trabalhadora. As microcosmogonias do *underground* teriam uma forte componente ideológica da prática musical, motivada por um princípio de contestação mais ou menos politizado.

Conforme procurarei demonstrar ao longo do texto, sem dúvida que a origem de classe e outros fatores de estratificação social têm grande influência na configuração das redes de convivialidade amical das cenas juvenis e dos circuitos de auto-produção – mais diretamente visíveis no percurso escolar em geral e na formação musical em particular, nos recursos materiais mobilizáveis para a prática musical e no suporte familiar do prolongamento da própria prática. A identificação de classe é também importante nos modos na definição de afinidades e modalidades de cooperação nos circuitos de auto-produção¹³.

¹² Linha de investigação desenvolvida no Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) sobre culturas juvenis das décadas 1960/1970 no Reino Unido.

¹³ Veja-se propostas recentes de reconsideração dos conceitos de classe e subcultura no estudo das culturas juvenis, na linha da escola de Birmingham (Griffin 2011; Shildrick e MacDonald 2006).

Todavia, a classe não determina simplesmente a composição social das cenas juvenis e dos circuitos de auto-produção. Como referi no capítulo anterior, o envolvimento socialmente diverso do *underground* é uma característica decisiva da maioria das situações de interação em torno da *performance* musical. Além disso, os organizadores de cliques e circuitos de auto-produção valorizam, pelo menos ao nível do discurso, a experiência de entrecruzamento de géneros – o qual é de facto regularmente concretizado. A deambulação individual, simultânea ou sucessiva, contribui para essa mesclagem.

O significado do *underground* como microcosmogonia mediadora da transição para a vida adulta e como recurso simbólico utilizado no quotidiano ganha outro sentido com a revisão crítica dos estudos pós-subculturais (Bennett, Andy e Kahn-Harris 2004; Hodgkinson e Deicke 2007; Muggleton e Weinzierl 2003). Nesta corrente teórica, a apropriação (do consumo) de música, nas suas diferentes modalidades, é um poderoso recurso de construção identitária, não porque reflita o posicionamento na estrutura social, mas porque fornece um meio de ressignificação do real, através da conjugação de múltiplos referentes culturais em estilos de sociabilidade juvenil diferenciados e mutáveis (Costa 2003; Pais 1993). O *underground* é um contexto por excelência de tal exercício, ou melhor, de uma encenação do real.

Um elemento a reter é que os músicos e adeptos subterrâneos questionam o seu lugar social e utilizam referentes como *movimento*, *tribo* ou *cena* – acrescentando-lhe a designação de género musical – enquanto recurso simbólico na negociação entre os seus vários lugares sociais e os projetos musicais (e afins) que vão elaborando. Essa negociação é também entre o plano coletivo de envolvimento nos circuitos de auto-produção e o plano individual de reconstrução pessoal das referências comuns. A filiação nessas formações coletivas é ela própria assumida como transitória e simultaneamente válida enquanto projeto investido, especialmente pelos protagonistas de cada circuito.

Pável – [O *movimento hardcore/straight-edge*] tem um público fiel, é, não sei, sei lá. Aqui dentro de Lisboa já estive muito mais forte. Nessa altura do [Clube] Ritz chegou a haver concertos regulares aí de, sei lá, trezentas, quatrocentas pessoas. E nessa altura estive mesmo o auge aí do movimento *hardcore*, foi, sei lá, 96, 97, 98, estava mesmo brutal o movimento. Depois foi caindo, foi caindo, porque sabes que há sempre pessoas mais velhas dentro das coisas que organizam. E nessa altura eram pessoas assim mais mediáticas que organizavam as coisas e conseguiam cativar mais as pessoas. Neste momento, está-se a sentir um bocado a falta disso, há um público fiel...

P. – Quem eram?

Pável – Havia uma banda mítica, não sei se chegaste a ouvir, que se chamavam os X, que faziam parte dum movimento dentro do *hardcore* que se chama o *straight-edge*, que é um movimento que fala acerca do não à droga, do não ao álcool...

P. – Sim, sim.

Pável – E pronto, eles foram assim um bocado os fundadores daquele movimento, e nessa altura eles conseguiam passar uma mensagem, aquilo não era só um concerto, era um bocado palestras, e depois eles também difundiam um bocado o movimento do vegetarianismo e do vegan...

Pável, Sexo masculino, 24 anos, Estudante universitário / Empregado de bar

Gadjó – O nosso [da clique *rap* em que participa] objetivo é de consciencialização e de divulgação cultural, ‘tás a ver? Nós temos uma cultura de origem [africana] que é diferente e depois temos uma cultura [juvenil negra] que contacta com a cultura de acolhimento [portuguesa] e temos uma cultura de influência [mediática e global], que vem de fora. Portanto a nossa cultura não é igual, cada indivíduo tem uma cultura e o coletivo tem outra cultura própria e a gente não quer ser assimilados à força toda. Então nós queremos divulgar a nossa cultura à nossa maneira, e na base dessa cultura está o *hip-hop*. O *hip-hop* é um forte instrumento de educação, de politização, e é um instrumento que redefiniu as culturas das minorias nas áreas urbanas, fossem elas quem fossem, então...

Gadjó, Sexo masculino, 27 anos, Licenciatura, Músico / Animador cultural

Retrato 1 – DIY

Mais uma vez comprovo uma coisa que João Pequeno me tinha dito acerca da escolha das bandas para os concertos que organiza, a de que privilegia bandas que para lá do estilo musical, tenham também pontos de contacto políticos e ideológicos com os seus ideais. GP, para além de serem claramente *hardcore*, situam-se numa posição política que funde referências ao operariado, anarquia, esquerda e onde, em termos de prática musical, o ideário *Do-It-Yourself* – DIY – é fundamental¹⁴. São os próprios que se situam nessa área ideológica: ao apresentarem-se, o espaço de pertença que dão é o ‘ABC’ de São Paulo, o maior subúrbio operário da megalópole brasileira. Mais tarde, tocam uma música que, explicam, foi feita em homenagem a dois operários fabris mortos pela Polícia Federal em 1986, música que foi recebida com palmas e berros sentidos.

Tocaram ainda uma versão *hardcore*, quase irreconhecível, da ‘Internacional’.

[Registo de campo 68]

Como se vê por estes excertos – todos eles testemunhos empenhados de dinamizadores de uma clique subterrânea – a microcosmogonia de cada género proporciona um sentido coletivo

¹⁴ Tanto o acrónimo DIY como a expressão em inglês “do it yourself” são de uso corrente, sendo também utilizada a expressão em português “faz por ti próprio”. Refere-se neste contexto, a um modo de produção musical simbolicamente apartado dos circuitos profissionais e da fonográfica e ideologicamente motivado.

para a prática musical que é apropriado individualmente. Por outro lado, proporciona um sentido de temporalidade e de transição. Assim temos: no primeiro caso, é sublinhada a *transitoriedade* da prática musical (*hardcore/straight-edge*), que ao mesmo tempo é associada à experimentação de um *estilo de vida alternativo* (abstinência de psicotrópicos e vegetarianismo); no segundo caso, a *elaboração reflexiva* do património simbólico de um universo cultural associado a um género musical (*hip-hop/rap*) constitui um instrumento de *negociação regimes culturais múltiplos* e um *roteiro projetado* de dinamização sociocultural; no terceiro caso, a filiação num género musical (*hardcore*, ainda que o entrevistado participasse de circuitos de auto-produção diferentes) é associada a *modos de fazer* específicos (dentro do ideário de contestação DIY vindo do *punk*) e à mobilização juvenil e informal para uma *expressão política* historicamente referenciada (anarquismo).

Numa outra vertente, a concatenação destas *microcosmogonias* permite evidenciar diferentes escalas do espaço social do *underground*: o plano do envolvimento individual, correspondente a uma “trajetória biográfica subterrânea”; o plano da sociabilidade próxima, que corresponde à participação numa determinada clique musical e/ou de bairro; o plano da participação em circuitos de auto-produção que se estendem reticularmente pela malha urbana, ou seja, o *underground* como um todo, onde coexistem diferentes formações coletivas juvenis, que ora se aproximam e entrecruzam, ora existem alheadas entre si, ora ainda desenvolvem formas de conflito simbólico e, por vezes, físico e um plano mais geral, o lugar da experiência *underground* no quadro da transição para a vida adulta. Procurarei demonstrar que estes planos – estruturais e internacionais – são articulados através do ritual subterrâneo (ver Parte III).

O elenco destas diferentes escalas não pretende categorizar modalidades rigorosamente definidas das relações sociais *underground*. Pelo contrário, serve para ilustrar e situar diferentes contextos de sociabilidade juvenil centrados na auto-produção musical, que os músicos (e adeptos) subterrâneos cruzam com rapidez e facilidade. A relevância dada a estes contextos articula as dimensões analíticas de classe e culturas juvenis com uma terceira relativa aos quadros de interação (Costa 1999: 290). É ao nível dos quadros de interação que a experiência *underground* – ou seja, em situações concretas de convivialidade em que decorre a prática de auto-produção musical – em certas ocasiões se presta à individualização dos trajetos juvenis e noutras à sua comunalização.

O célere trânsito dos [jovens] entre várias *ondas* observa-se ainda relacionado com a relativa estreiteza do universo *underground* em Portugal, onde muito frequentemente os jovens acabam

por partilhar e participar dos mesmos eventos e espaços de difusão e celebração, desde *shows*, estúdios de gravação e centros culturais até bares, discotecas, escolas ou outros pontos de encontro cotidianos. Essas condições materiais de existência não só favorecem a agilidade com que circula informação musical e de outro tipo, como proporcionam uma intensa e regular proximidade social e simbólica entre os frequentadores de várias *ondas* musicais, promovendo um fenómeno de comunicabilidade entre os vários ocupantes desses espaços marginais, potenciador de uma espécie de *fusionismo* pela partilha de uma mesma condição *underground*.

(Ferreira, Vítor Sérgio 2008b: 106-107)

Pairando sobre os debates subculturais e pós-subculturais persiste a questão de como definir o *espaço social e físico* das culturas juvenis. A abordagem subcultural delimita modalidades determinadas das culturas juvenis, claramente identificáveis tanto pelos seus membros, como do exterior – um objeto de estudo delimitado e analisável. As abordagens pós-subculturais são menos assertivas quanto à estrita delimitação do objeto de estudo. As culturas juvenis contemporâneas são de tal modo fluídas e fragmentadas que os seus espaços, transitórios e difíceis de localizar, tendem a ser descritos apenas por noções flexíveis, mas também ambíguas (até porque são utilizadas nos discurso nativo), como *neo-tribos* ou *cenais*. Talvez devido a esta ambiguidade, a noção de subcultura persiste apesar de tudo como ponto focal de crítica e ponto de partida *a contrario*. Sendo difícil identificar teoricamente um lugar social preciso das culturas juvenis, considerando a multiplicidade de abordagens possíveis, subcultura serve ainda de muleta para procurar novos instrumentos analíticos que visam dar conta da complexidade das culturas juvenis contemporâneas (Bennett, Andy e Kahn-Harris 2004: 14-15).

O debate teórico sobre a relação entre culturas juvenis e música popular – e a sua definição como áreas de estudo estreitamente ligadas, ou distintas ainda que próximas – tem sido especialmente elaborado através das propostas cruzadas de Bennett (2000, 2002, 2004a, 2005a, b, 2008) e Hesmondhalgh (2005, 2007a, b, 2008; Hesmondhalgh e Negus 2002b). Este debate é de óbvia relevância para a construção do objeto de estudo *underground*, procurando distinguir analiticamente o plano da *cultura juvenil* do plano da *prática musical*.

Bennett defende a utilização de expressões como “(neo-)tribo”, em oposição a “subcultura”, para dar conta da plasticidade dos processos de construção identitária juvenil baseados na apropriação rotativa de referentes simbólicos díspares mas combináveis e em contínua mutação, sendo o consumo de música um dos principais. O consumo simbólico – não apenas a aquisição material de bens culturais e outros elementos de estilo, mas a participação, ainda que efémera, em redes de sociabilidade específicas de um dado estilo de

vida – é assim entendido como um poderoso recurso identitário. Não obstante a tónica na plasticidade, Bennett interpreta a constituição das *neo-tribos* como forma de negociação simbólica interpretada do quotidiano decisivamente marcada pelo seu específico enquadramento local.

Se, porém, tais formas neo-tribais de expressão musical representam modos de identidade coletiva marcadamente fluídos e transitórios, ao mesmo tempo não são fluídos e transitórios a ponto de anular qualquer forma de interação significativa com o ambiente local de onde emergem. Pelo contrário, as neo-tribos representam modalidades de envolvimento e negociação de situações quotidianas como estas se apresentam em determinados contextos locais.

(Bennett, Andy 2000: 84)

A importância conferida à dimensão contextual das culturas juvenis leva este autor a retomar o conceito alternativo de *cena* (Bennett, Andy 2004a; Bennett, Andy e Peterson 2004), reforçando o carácter situado da prática musical e abrindo mais claramente espaço para a articular analítica entre as formas de produção e de consumo.

Cena, por seu turno, oferece a possibilidade de observar a vida musical numa miríade de formas, tanto focada sobre a produção como sobre o consumo, e os diversos modos, com frequência localmente específicos, como essas formas se entrecruzam.

(Bennett, Andy 2004a: 226)

Reconhecendo a polissemia do termo nas suas múltiplas utilizações (em meios artísticos, no discurso mediático, e, claro está, na investigação académica sobre as culturas juvenis), Bennett e Peterson (2004) operacionalizam o conceito de *cena* incorporando-lhe categorias de espacialidade diferenciadas. As *cenais* poderão então definir-se, em função do objeto de estudo, como: locais, translocais e virtuais. Nos termos desta categorização, *underground* corresponde na presente pesquisa a um tipo definido de *cena local*, formada por pequenos coletivos de adeptos transformados em produtores, que os autores designam por *indústria de auto-produção* ("Do-It-Yourself industry" no original, Peterson e Bennett 2004: 5)¹⁵.

Hesmondhalgh (2005), por seu turno, defende que os conceitos *subcultura*, *cena*, *tribo*, usualmente utilizados para designar a relação entre culturas juvenis e prática musical para o

¹⁵ O que não impede que sejam igualmente comuns *cenais underground* translocais (por exemplo, Harris 2000; Mitchell 2001; O'Connor 2004) e virtuais (por exemplo, Simões, José Alberto 2010; Strachan 2007), tipicamente definidas por um género musical co-participado à distância.

estudo de formações musicais coletivas (“musical collectivities” no original) são desadequados por demasiado abrangentes e vagos.

Segundo este autor, o surgimento e disseminação do conceito *subcultura* reportado à relação entre práticas musicais e culturas juvenis corresponde a um momento histórico preciso (a condição juvenil do pós guerra e práticas simbólicas a ela associadas, segundo a escola de Birmingham). Hoje só poderá aplicar-se a uma conjugação excecional de estilo de vida e género musical, claramente identificável, exemplificando com a subcultura gótica (cf. Hodkinson 2002). *Cena*, sendo um termo associado a propostas cruciais no desenvolvimento recente do campo disciplinar dos estudos de música popular (Hesmondhalgh 2007b; Hesmondhalgh e Negus 2002a), é vago em termos conceptuais e até contraditório na sua utilização por diferentes autores.

Num artigo influente na generalização do termo naquele campo disciplinar, Will Straw (1991) define dois significados distintos: *cena* como nó de redes de afinidade no domínio da produção musical que podem abranger diferentes contextos geográficos, referindo-se principalmente a *campos profissionais*, por oposição a uma noção de *comunidade* enraizada num dado lugar e numa tradição local reconhecível. Não se trata só da diferença entre *cena* transcola e local, remete também para os planos distintos de campo profissional e de participação comunitária. Para Hesmondhalgh a distinção destes planos e o foco sobre o campo profissional é pertinente, mas insuficiente para a utilização de *cena* como conceito, dado que outras abordagens, igualmente válidas, utilizam *cena* precisamente como articulação daqueles dois planos. Numa dessas propostas, também muito citada no âmbito dos estudos de música popular, Barry Shank (1994) define *cena* como produção simbólica associada a um determinado contexto espacial (uma cidade). A música é a principal forma expressiva e participativa do processo de construção identitária de uma quase-comunidade contracultural – conhecida no caso concreto como “cena de Austin” ou “som de Austin” –, que envolve *underground* e meios profissionais, e que está em permanente mutação.

Por fim, *(neo-)tribo* é, para Hesmondhalgh, um termo que privilegia a fluidez e plasticidade das filiações sociais e práticas simbólicas juvenis, em detrimento de fatores sociais estruturais (em especial, classe) correspondendo à gravitação teórica das culturas juvenis em torno de práticas de consumo simbólica de tal forma transitórias que dificilmente se podem definir como conceitos.

Uma conclusão a retirar da minha leitura de ‘tribo’ e ‘cena’ como alternativas a subcultura enquanto conceitos chave na análise sociológica da música popular é que a busca de um termo

globalizante será certamente frustrada. Em seu lugar, precisamos de um conjunto eclético de ferramentas teóricas para investigar as complexas questões para as quais os termos subculturas, cenas e tribos dirigem a nossa atenção.

(Hesmondhalgh 2005: 32)

A proposta é então prescindir dos conceitos metafóricos utilizados no estudo de culturas juvenis e recuperar os conceitos de *gênero* e *articulação* (Toynbee 2000) para dar conta do nexo entre formação social e prática musical em momentos históricos e contextos socio-espaciais determinados – e que corresponde, em função do objeto de estudo concreto, à análise das condições sociais de emergência, consolidação e eventual dissolução de um dado gênero musical num dado momento e lugar¹⁶. Hesmondhalgh reconhece a imprecisão do conceito de articulação, que significa genericamente complexidade e determinação de múltiplos fatores, mas, não obstante, defende a sua utilização como ponto de partida para o estudo da relação entre fatores sociais e expressão musical, que nuns casos corresponderá mais fortemente a atributos estruturais (gêneros musicais produzidos em contextos determinados pela pertença de classe ou de raça, por exemplo, o *rap*) ou a fenômenos de formação de gosto associados a estilos de vida em que a margem de escolha individual será maior.

Estes autores representam duas perspectivas disciplinares divergentes, acentuando ora as culturas juvenis, ora a prática musical. Partilham, porém, o reconhecimento quanto à dificuldade de formular conceitos abstratos rigorosos sobre a relação entre formação social e prática musical – o que remete necessariamente para a operacionalização, no quadro dos objetivos e metodologia de cada pesquisa, de um ou mais entre os vários conceitos aproximativos disponíveis¹⁷. Apresento já de seguida um modelo possível de articulação.

¹⁶ Este tipo de abordagem é comum nos estudos de música popular quando o objeto de estudo se refere ao que se pode designar como *profissionalização da cena local* (Crossley 2008, 2009; Hesmondhalgh 1999; Kruse 2003; Mall 2003; O'Connor 2002; Strachan 2003; Webb 2007). É muito sensível neste tipo de pesquisa a influência do modelo teórico de Bourdieu sobre a gênese e estruturação de campos restritos de produção simbólica (Bourdieu 1977, 1992), recorrendo a uma interpretação muito específica, em que uma particular *cena local* é conceptualizada como um campo de produção musical estritamente delimitado.

¹⁷ Estes conceitos podem ser redefinidos com o significado de encenação; a colaboração em atividades coletivas, especialmente se comportarem uma dimensão ritual, produz um sentido de si e dos outros, de pertença, que não tem a ver com necessariamente com a produção de uma identidade de grupo, mas com uma modalidade de participação ativa em “mundos sociais”, porventura transitórios e informais e que possibilitam modalidades de envolvimento da vida social para além do interesse imediato do grupo (Martin 2004: 33).

TIPOLOGIA 1 – MODOS DE RELAÇÃO COM A MÚSICA *UNDERGROUND*

A construção do *underground* como objeto de estudo passa por recompor as duas problemáticas de estudo – culturas juvenis e práticas – em eixos analíticos mais precisos sobre os modos de relação com a música nos circuitos subterrâneos.

Para efeitos de tornar o argumento mais claro, considero três eixos, cada qual sob a forma de polarização:

(i) *Individualização* da experiência estética (musical) ligada à fragmentação e plasticidade das culturas juvenis vs. *comunalização* dessa mesma experiência através da formação de circuitos de cooperação definidos por géneros musicais reconhecidos;

(ii) construção *identitária* vs. aspiração *profissional*;

(iii) *consumo* ativo vs. *produção* artística.

Evidentemente, este esquema não reflete a complexidade de objetos e abordagens dentro do que se poderia chamar o estudo de “culturas musicais” (Cohen 1991; Finnegan 1989; Frith 1981, 1998 [1996]; Slobin 2000 [1993]), onde estas e outras dimensões de análise se combinam de formas muito diversas. É por isso importante explicitar neste ponto uma primeira formulação tipológica dos *modos de relação* com a música nos circuitos subterrâneos¹⁸. Identifico, de uma forma muito simples por ora, formas de viver a música através de quatro perfis correspondentes a um envolvimento crescente no *underground*, a saber: *adeptos*, *músicos descontraídos*, *músicos empenhados* e *dinamizadores*.

Adeptos

A maior parte dos *participantes* são *adeptos de música*, mas *não músicos praticantes*. Percorrem os circuitos subterrâneos por razões de convivialidade amical, de performance transgressora e hedonista, de filiação encenada e transitória neste particular rito de transição juvenil. Vivem o *underground* tal como percorrem outros espaços sociais e redes de

¹⁸ A tipologia agora apresentada refere-se genericamente a modos de relação com a música nos circuitos subterrâneos, desde os mais superficiais aos mais implicados. No capítulo 3, desenvolvo uma segunda tipologia focada exclusivamente sobre os produtores musicais subterrâneos (os agentes que fazem ou ajudam a fazer música), privilegiando analiticamente as suas matrizes disposicionais e as formas de interação do processo de auto-produção musical subterrânea.

sociabilidade, num leque mais ou menos variado de práticas culturais. Este é o modo de relação mais fluido em cada um dos eixos analíticos: (i) fragmentação e plasticidade da prática cultural; (ii) associadas a uma construção identitária singularizante; (iii) através do consumo ativo de música.

Músicos descontraídos

Um segundo modo de relação é os dos *músicos descontraídos*, que, para além de serem adeptos, desenvolvem a prática amadora com certa regularidade e normalmente num período de vida delimitado. Veem na prática musical amadora fundamentalmente um pretexto para estar com os amigos, e uma forma de intensificação criativa e sensorial da paixão musical através da participação em bandas e da performance pública em concerto. É um modo de relação com a música ainda muito marcada pela fluidez: (i) fragmentação e plasticidade da prática cultural; (ii) associada a uma experimentação identitária simultaneamente singular e coletiva, de acordo o esquema de trabalho partilhado de banda; (iii) em que o consumo ativo de música é intensificado como prática de produção artística.

Músicos empenhados

Um outro modo de vivência é o dos músicos empenhados na prática de auto-produção musical amadora, organizada como uma atividade lúdica estruturada por tarefas – um “lazer sério” por oposição a “lazer ocasional” (Stebbins 1992) –, e que representa um lugar central no quotidiano e nas aspirações futuras. Sempre considerando como motivo central a convivialidade amical, a prática musical é entendida como projeto em progressão, que implica a organização explícita do trabalho da banda (ver Capítulo 5). O objetivo primeiro deste trabalho é assegurar a continuidade da banda; um segundo objetivo, mais ou menos velado e que nem todas as bandas perseguem, é conseguir um contrato de edição e distribuição alargada. Em termos de eixos analíticos, este modo de vivência corresponde: (i) em parte à fluidez dos referentes simbólicos das culturas juvenis – a transição de músicos e bandas entre diferentes géneros musicais e quadros de interação –, mas supõe uma implicação consistente em redes de sociabilidade e cooperação centradas na produção musical subterrânea; (ii) à conjugação entre práticas identitárias juvenis e formação de aspirações profissionais; (iii) a um investimento central, ainda que eventualmente efémero, na produção artística.

Dinamizadores

Um quarto modo de vivência é o dos *dinamizadores* de circuitos de auto-produção musical amadora, formados não apenas pela agregação de bandas, mas pela constituição de redes mais densas de afinidade musical orientadas para a auto-produção coletiva, que implicam músicos, editores, promotores de concerto, mediadores vários (facilitadores de contactos, agentes, técnicos socioculturais, músicos consagrados ou veteranos, etc.), voluntários para as funções de suporte e um público fiel. Estes circuitos são normalmente definidos por género musical e formam uma malha reticular de produção musical sobre a malha urbana. Os circuitos conectam habitualmente várias cliques dentro do mesmo género – pequenos coletivos formados correspondentes a um bairro, a uma sala de concerto, ou a uma variante de subgénero.

Estas cliques organizam-se predominantemente segundo dois princípios: sustentação da prática coletiva como fim em si mesmo; desenvolvimento de um “proto-mercado” subterrâneo. Estes dois princípios de organização representam uma ambiguidade constitutiva dos circuitos de auto-produção, que se pode precisar, nos termos dos eixos analíticos, da seguinte forma: (i) ambos correspondem à formação de circuitos e portanto a quadros de interação de tipo associativo mais que apenas conviviais; (ii) dentro do primeiro princípio, a atividade é orientada para a construção identitária de grupo, ao passo que o segundo se caracteriza pela possibilidade de comercialização da prática musical (a venda de discos, concertos e outros artefactos) para além dos quadros de interação que formam o próprio circuito, gerando assim a possibilidade de carreiras profissionais ou oportunidades de negócio; (iii) em ambos os princípios predomina a produção artística, mas no segundo há um sentido de obter rendimento de um consumo subterrâneo existente.

Em rigor, estes perfis são bem menos lineares do que as designações sugerem, por duas razões. Em primeiro lugar, porque não correspondem a uma sequência unívoca: um agente pode “avançar” e “retroceder” ao longo de uma carreira subterrânea, na medida em que o modo de relação com a música varia. Em segundo, porque os dinamizadores podem ser “recrutados” entre adeptos que nunca foram músicos. Trata-se portanto de perfis não lineares.

Esta tipologia serve, conforme propus no início deste capítulo, para especificar a relação entre os planos da prática musical e da cultura juvenil como uma das dimensões de definição do objeto de estudo¹⁹.

Para além disso, serve para sinalizar um princípio de hierarquização interna do *underground* (Thornton 1995: 92-105), distinguindo praticantes e participantes (os primeiros são músicos e dinamizadores, os segundos incluem, além destes, os adeptos). Isto não quer dizer que os modos de relação sejam estanques entre si, pelo contrário, há matizes entre eles – por exemplo, um *adepto* pode tornar-se um cooperante voluntário ou mesmo promotor dos circuitos de auto-produção, um *músico empenhado* pode passar à prática mais irregular do músico *desprendido* e vice-versa, um *dinamizador* está na maior parte dos casos sempre dividido entre a banda e o circuito.

A gradação dos perfis não é, pois, linear. Contudo, é balizada por uma *hierarquia suave de papéis padronizados* segundo as convenções da auto-produção subterrânea²⁰. Como referi antes, a maior parte dos agentes não tem por objetivo nenhum compromisso duradouro com a prática musical e, para os que têm maior envolvimento, esses papéis podem ser acumulados e revertidos. Em qualquer dos casos a diferenciação de papéis é constitutiva dos quadros de interação do *underground*.

Por último, a tipologia serve para precisar conceitos numa perspetiva analítico-metodológica. Para efeitos da análise sociológica do *underground*, designações metafóricas como *subcultura*, *cena*, *(neo-)tribo* são úteis, não como definição de grupos identificáveis, mas como representações simbólicas de conjuntos de relações sociais fluídas e por vezes mesmo informes e transitórias. Nesse sentido, não as utilizo como categorias conceptuais, sim como operadores descritivos – e tanto quanto possível no seu uso nativo.

Este tipo de conceitos é vantajoso para indiciar a complexidade das formas de produção simbólica das culturas juvenis contemporâneas, mas é analiticamente condicionado pela construção teórico-metodológica do objeto de estudo. Este trabalho é tanto mais importante quanto a pesquisa vise reconstituir a experiência juvenil em quadros de interação num tempo

¹⁹ Há outros eixos analíticos relevantes que não são retidos nesta tipologia. Um deles é a dimensão ritual das práticas subterrâneas, em concreto a importância fundamental do *concerto* nos modos de vivência do *underground*, considerando quer a efervescência coletiva, quer o trabalho de montagem material que a permite – esta análise será desenvolvida na Parte III. Uma nota, porém, deve ser sublinhada: os quatro modos de vivência apresentados convergem nesse momento repetidamente único que é o concerto.

²⁰ Sobre a organização informal dos mundos da arte amadora ver Becker (1982) e Finnegan (1989).

e espaço definidos – cotidiano e lugar –, recorrendo a uma metodologia com forte componente etnográfica (Bennett, Andy 2000, 2002; Willis 1996 [1990])²¹.

Em suma, a terminologia conceptual que avancei na Introdução sobre a noção de *underground*, juntamente com a tipologia ilustrativa de modos de vivência agora elencada servem como ferramentas analíticas de enquadramento do trabalho de campo *in situ*; as designações metafóricas são utilizadas nesse exato sentido, como metáforas, que os próprios atores do *underground* incluem no seu discurso corrente.

A tese de “cultura comum”, relativa ao trabalho simbólico das culturas juvenis no quotidiano, tal como formulada por Paul Willis (1996 [1990], 1998), é interessante pelo percurso teórico do autor, e por defender e protagonizar a passagem do conceito abstrato de *subcultura* a uma estratégia de tipo etnográfico, menos preocupada com a identificação de formações coletivas e mais focada na disseminação atual de formas sobrepostas de produção simbólica no quotidiano. O quotidiano – particularmente o dos jovens – é permeado pelo que o autor designa, num plano geral, por *criatividade simbólica* e, num plano concreto do momento e lugar em que ocorre, por *estéticas situadas*.

Até aqui temos utilizado a expressão ‘criatividade simbólica’ como conceito abstrato referente a uma capacidade humana quase universal. Porém, ela apenas existe quando vivida em contextos e, especialmente, situações sensoriais. Propomos a expressão ‘estéticas situadas’ [“grounded aesthetics” no original] para dar conta da particular dinâmica da atividade simbólica e sua transformação em situações concretamente identificadas. Este é o elemento criativo num processo através do qual são atribuídos significados a símbolos e práticas e onde símbolos e práticas são selecionados, resseleccionados, destacados e recompostos de forma a melhor transmitir a apropriação e individualização de novos significados. Tais dinâmicas são tanto emocionais como cognitivas. Há tantas estéticas quanto terrenos onde agir. As estéticas situadas são o fermento da cultura comum.

(Willis 1996 [1990]: 21)

²¹ Perfilho as preocupações metodológicas de Andy Bennett (Bennett, Andy 2002: 464) sobre a restituição analítica do material empírico resultante da abordagem etnográfica das culturas juvenis: “Existe de facto um vasto conjunto de temas que deverão ser levados em conta na pesquisa sobre juventude e música. Todavia, permanece a questão da atual ausência de um debate crítico sobre os procedimentos metodológicos nesta área de investigação sociológica contemporânea. Há pouco a ganhar se a pesquisa empírica for privilegiada em detrimento da teoria pelo simples argumento de que está mais ‘sintonizada’ com o objeto de estudo. Pelo contrário, a deslocação do campo de investigação sobre cultura juvenil e música popular para fora do domínio da abstração teórica em direção às discotecas, ruas e festivais onde interagem jovens e música, implica, para além do relato escrito dos resultados de pesquisa, um trabalho que reflita criticamente sobre o próprio processo de pesquisa”.

Para este autor, a cultura comum – formas vulgares de criatividade no quotidiano – é o plano fundamental dos estudos culturais, por oposição ao mundo da cultura oficial com a sua dimensão institucional e as suas categorias formais²².

A restituição das práticas culturais e formas de sociabilidade dos circuitos de auto-produção através de relatos de tipo etnográfico concretiza em momentos determinados esses aspetos sensorial, performativo e reflexivo – em suma, o relato etnográfico restitui a *prática estética situada* da auto-produção musical²³.

Retrato 2 – Inglaterra, Espanha, Alfoz, um concerto *anarco-punk*

A verdadeira *matinée old school* organizada pela clique *anarco-punk*, mais concretamente pelos Canibais, incluída na *tournee* por Portugal e Espanha que partilham com uma banda *punk* inglesa dos anos 80. A banda Caos Absoluto junta-se ao concerto com a formação de Hot Wheels (alguns dos elementos desta foram fundadores daquela). Caos Absoluto é uma banda *punk* portuguesa formada também nos anos 80, com discos editados comercialmente e ativa intermitentemente ao longo de duas décadas com diversas formações. Nesta altura preparam-se para lançar, através de uma das editoras da clique, um disco com material antigo e ainda inédito.

Apresenta-se na Coletividade Subcultural uma razoável multidão para assistir, fazendo uma casa cheia. Para além dos organizadores, estão representadas várias cliques do circuito *punk-hardcore*: a *trupe* local, que costuma organizar concertos no sítio e forneceu o equipamento de som; o *peçoal* do Cerco, incluindo veteranos e profissionais; os *miúdos straight-edge* que itineram pelas coletividades de Lisboa.

Dado o histórico das bandas, o concerto tem grande tónica política e anarquista – nos temas tocados, nas letras, nas máscaras de palco, nos motes políticos e na resposta entusiástica e sincronizada do público.

O cartaz de bandas antigas transporta um ambiente nostálgico e francamente celebratório, incluindo protagonistas da cena *punk* lisboeta dos anos 80 e 90, juntamente com as cenas mais juvenis dos anos 00. O alargamento em termos de idade não tem correspondência em termos de

²² Note-se o enorme contraste entre a utilização do termo “criatividade” por este autor, associado à disseminação e vulgarização de práticas estéticas no quotidiano, e o seu significado para os autores da chamada “viragem estética” na sociologia da cultura (cf. Capítulo 1), remetendo para uma crescente diversidade e sofisticação de formas culturais eruditas e de vanguarda. Tal contraste, não impede todavia que as duas orientações teóricas, tão diferentes noutras dimensões, tenham em comum a valorização do aspeto sensorial, performativo e reflexivo da prática cultural.

²³ Conforme referi no Capítulo 1 (nota 11, página 17), utilizo nestes capítulos da Parte I materiais empíricos recolhidos no trabalho de campo, no sentido de densificar as hipóteses de partida e linhas orientadoras da pesquisa. Ver no Capítulo 3 a explicitação da estratégia metodológica, em especial sobre a observação no terreno de tipo etnográfico e a recolha e análise de materiais empíricos através de registos de campo ao longo da investigação.

sexo, é um público mais masculinizado que o habitual. Em suma, um ambiente repleto, com alguma espetacularização ritual no padrão *punk* (danças do tipo *mosh-pit* e *oi*, pulseiras de picos, algumas cristas de sabão e o mais) em torno dos *slogans* musicais e políticos. Não obstante, é também sensível uma outra postura *punk*, mais serena, por parte dos músicos e conhecedores mais experimentados, que seguem o guião com certo distanciamento, mostrando menos o visual e a gestualidade, mais a sua própria presença e o reencontro de veteranos que olham sobre os mais novos (Bennett, Andy 2006).

Duas notas sobre o ambiente revivalista e simbologias *tribais*:

Um dos efeitos marcantes do concerto é o reconhecimento de uma história própria do circuito *punk*, representada por protagonistas originais – que tiveram momentos de sucesso comercial e nesse sentido um público alargado, mantendo posteriormente um culto *underground*. O concerto de Caos Absoluto tem aí o particular significado de reencenação de experiências vividas, assegurada por um percurso credível, até pela sua duração. Faz parte também da dramaturgia as referências explícitas à situação social do país no “momento original” e no tempo presente. Mesmo que os géneros musicais sejam próximos, esta forma de ritual difere dos concertos *straight-edge*, onde mais que o percurso é encenado o formato lendário do género (*matinés*, abstinência, auto-produção, etc.).

Outra nota é o cunho muito forte posto nos refrões e *slogans* políticos. Esta impressão é reforçada pelo facto de as letras parecerem ser conhecidas da audiência, ou pelo menos facilmente apanhadas e repetidas na ocasião. Aqui é de toda a relevância serem cantadas em português e com frequentes alusões a símbolos nacionais, na maior parte das vezes irónicas.

[Registo de campo 42]

Um aspeto relevante na situação relatada, para além do ritual típico do género, é copresença de diferentes coortes geracionais, tornando visível no momento os diferentes momentos de transição dos atores *underground*. Ainda que a festa seja juvenil, é-o de modos diversos.

TRANSIÇÕES E TRÂNSITOS

Para os músicos subterrâneos mais jovens, em especial até cerca dos 20 anos, a participação em bandas é um ensaio marcante de experimentação da autonomia pessoal, entre ordem e disrupção (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995), e de um “jogo paradoxal entre liberdade e regra”.

Ordem no sentido da relação entre as obrigações da família e da escola, instituições de enquadramento, e prática musical lúdica e evasiva – sendo que, de algum modo, a própria prática criativa é já uma manifestação de dissidência (Pais 2004). Mas ordem refere-se também à capacidade de participar no trabalho coletivo da banda, assumindo responsabilidades recíprocas – assegurar o empenho constante no projeto de grupo, desde

cumprir horários de ensaio, passando por integrar a prestação individual na do grupo, até investir na aquisição de competências técnicas (individuais e coletivas, o mais das vezes através de uma aprendizagem autodidata) que permitam a progressão do projeto.

Disrupção no sentido de rutura das afinidades musicais – divergências sobre a orientação mais lúdica ou mais séria do projeto, ou sobre a competência técnica dos diferentes elementos do grupo são as causas mais frequentes de dissolução do projeto comum, que, no plano emocional e afetivo, implicam muitas vezes o fim de amizades e a recomposição de redes de convivialidade. Disrupção também no sentido de extremar a componente hedonista e transgressiva da prática musical amadora, quer no menosprezo de outras atividades relevantes na trajetória, como a prestação escolar (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995: 163-7), quer na assunção de condutas de risco, por exemplo, o consumo excessivo de álcool e drogas (Ferreira, Pedro Moura 2003; Groce 1991; Gronnerod 2002).

Em suma, como se refere Odd Are Berkaak (1999) a adolescência é um período crítico de formação da personalidade e de adequação às convenções sociais, em que a música é simultaneamente um exercício prático de autonomia pessoal, a partir do qual pode começar a desenhar-se um projeto de vida com a consequente assunção de responsabilidades, e ao mesmo tempo uma prática de evasão à ordem social de consequências mais ou menos disruptivas. Para cada músico subterrâneo a experiência musical é um processo com elementos padronizados e reconhecíveis: uma espécie de *guião prático de transição juvenil*, ativado nos diferentes quadros de interação subterrânea, que sendo rotinizado é vivido ao longo do tempo como experiência pessoal e singular.

Retrato 3 – Pequenos e grandes movimentos de transição

Zé tem 22 anos. Aprendeu a tocar numa escola de música durante a adolescência e tem integrado algumas das bandas mais populares da clique *hardcore* da Cidadela. O leque de atividades que combina com a prática de músico é bem variado: o trabalho num estúdio de ensaio e gravação, onde desempenha funções de técnico e gerente, embora a tempo parcial; a conclusão de um curso superior na área de comunicação social e cultural; o recente envolvimento numa companhia de teatro e dança, primeiro como participante em *workshops* e depois num projeto artístico de intervenção social. Para além disto, teve uma primeira e breve experiência de coabitação conjugal. Encontra-se portanto numa encruzilhada quanto à definição presente (e futura) do seu projeto de vida.

Para além de estar assegurado do suporte familiar, tanto económico como afetivo, ao ser entrevistado, Zé relata este preciso momento de encruzilhada e os seus antecedentes recorrendo a uma dupla narrativa coletiva, a história da banda e do *movimento*.

Muito frequentemente, a remissão para narrativas coletivas reconstrói, através de um *efeito metonímico*, o que é afinal o percurso individual. Os signos linguísticos *banda* ou *movimento* ocupam discursivamente o lugar do *self*, na medida em que definem as rotinas e circunstâncias do papel social com que o músico se autoidentifica. A prática musical, não apenas como atividade criativa, mas também como fio condutor, quer da dinâmica relacional e das tarefas a realizar no seio da banda, quer dos esquemas de sociabilidade da clique local, presta-se a essa negociação da singularidade em quadros de interação sobrepostos.

O excerto seguinte dá conta da dissolução da sua antiga banda e da rutura das relações de afetividade (de namoro e amizade) durante o processo. Ao mesmo tempo, embora mantenha uma outra banda ativa – muito popular, tal como a anterior –, revela o seu progressivo distanciamento da clique local. O relato é típico do efeito metonímico da troca entre *self* e coletivo e vice-versa.

P. – A banda [Rage Day] acabou porquê?

Zé – O que pôs a banda em causa, o que matou a banda, foi um caso amoroso. A minha ex-namorada entrou. Há a rutura e banda entra num período mau. O período mau passa a período péssimo quando ela começa a namorar com o Néelson, outro elemento da banda. Foi aí que a banda devia ter morrido. Apesar de termos dado vários concertos a rebentar. [De facto, estes concertos, terminados antes do trabalho de campo, foram-me descritos como “lendários”, tal como tenho visto com a sua atual banda]. A aparência resultava e resultava muito bem, só que o *feeling* que fazia a cena andar, a química já se tinha perdido. (...)

A nível musical, cada vez resultava melhor. À medida que o tempo passava íamos tocando melhor. Cada vez as ideias resultavam melhor, cada vez era mais original, cada vez estávamos a trabalhar de uma forma mais esquisita, que é mesmo o termo. Nas últimas fases já não se parecia com nada, uma mistura de um *punk muita* marado. E resultava a nível musical. Só que uma pessoa que viesse ver os nossos ensaios, nós parecíamos *robots*. O som sai bem, a nível de executantes, já tocamos há dez anos, cada vez tocávamos melhor. Mas eu não conseguia olhar para o Néelson, o Néelson não olhava para mim, eu olhava para a Sofia.

Eu pessoalmente assumi aguentar o mal-estar, conviver com eles dentro da banda, mas para que a banda sobrevivesse. Esse foi o nosso erro, foi admitir isso. O que devia ter acontecido... – «Foi isto aconteceu, não vai ser possível continuar». A cena resulta quando há amizade, quando há aquela química, aquela vontade de querer fazer... Que já não havia. (...)

[Depois], a saída do David veio quebrar aquela união que já havia há 6 anos, dos três putos de início com aquele ideal. Isso [reunião de algumas bandas locais *hardcore* no coletivo La Famiglia] foi uma tentativa do Dados quando perdemos o David ... Porque o sonho do Dados – o “sonho” entre aspas do Dados para os Rage Day –, o sonho acabou com a saída do David. E o Dados tentou então criar uma nova cena, que seria a união de três bandas, quatro bandas. Na altura, Rage Day, Hattemachi*, Act of Anger e FP-Funeral Party. Desmoronou-se: Act of Anger acabou, Funeral Party continua e Hattemachi* continua e Rage Day acabou, claro.

P. – E La Famiglia continua?

Zé – Não, morreu agora.

P. – E então o movimento *hardcore*? Está ligado à Famiglia?

Zé – Não, não. Pelo contrário, La Famiglia foi um afastamento de Cidadela *hardcore*. Pois, o movimento da Cidadela *hardcore* continua, acho eu. Mas agora continua de uma maneira diferente.

P. – O que é que tem a ver com música, o movimento?

Zé – O problema é esse, é que só tem a ver com música. Agora. Não sei se percebes o que eu quero dizer?

P. – Sim, sim. Queres dizer noutra altura tinha a ver com mais qualquer coisa que não era só música...

Zé – Claro. Tinha a ver com amizade, tinha a ver com uma ideologia de descontentamento, uma ideologia de mudança, de revolução. Agora olho para a cara deles e já não vejo nada disso.

A gente queria arrastar massas, mas massas que entendessem a mensagem e que não estivessem lá só pela figura do Dados, que bastava a gente entrar em palco e fazer qualquer coisinha e começa logo tudo ao pontapé nos célebres concertos do Palco Municipal. Acho que havia... Acho que a gente conseguia transmitir, mas conseguíamos transmitir só um sentimento de raiva, não a mensagem em si, a mensagem construtiva que a raiva trazia. (...)

P. – Então devia passar muito pelas letras, por exemplo?

Zé – Sim, pelas letras, pela postura em palco, pela transmissão de informação nos concertos.

P. – Que informação?

Zé – Informação agressiva e revolucionária, muitas das vezes. Coisa que, se fores a um concerto agora... Por exemplo, experimenta ir este sábado, não, esta sexta, ao concerto e vais ver duas bandas da Cidadela *hardcore* – não sei hei-de chamar da nova Cidadela *hardcore*, porque para mim Cidadela *hardcore* morreu quando tinha que morrer – e vais ver a mensagem que eles tentam passar e não há aquele sumo, não há o conteúdo.

P. – Eles não estavam na primeira Cidadela *hardcore*?

Zé – Não, não estavam.

P. – São mais novos?

Zé – São mais novos. É uma questão de idade, é uma questão... de ajuntamento por moda. O que nos fez ver – «O que é isto?». Chegámos ao cúmulo de – «Assina-me a minha Hi-Stec, a mala da moda, porque és o vocalista de Rage Day e eu quero isto assinado por ti».

Zé, Sexo masculino, 22 anos, Estudante universitário, Técnico de som (tempo parcial)

O uso da metonímia vai de par com outros efeitos figurativos como a metaforização e a mimetização. A reapropriação de referentes simbólicos “primitivos” ou “tribais” é um recurso estético expressivo das bandas que corresponde a uma situação de bloqueio das aspirações juvenis, uma de recuperação de símbolos do passado de soluções para o presente e futuro. Por exemplo, a reciclagem de signos tribais como recurso expressivo, ligada a processos de constante hibridação cultural. A metaforização de identidades dissidentes é jogada em elementos estilísticos como o visual, a linguagem, emblemas e claro nome da banda (Pais 2004: 25-27). Mimetização tem um sentido próximo, mas refere-se aqui especificamente à apropriação de símbolos musicais através dos *media*, que são decisivos na identificação de

ídolos ou outras figuras de referência e na definição das regras de cada género, que são reconstruídas localmente²⁴. Em todo o caso as simbologias metonímicas, metafóricas e miméticas servem também narrativas singularizantes dentro de papéis sociais definidos.

Retrato 4 – Um percurso de transições tribais para a vida adulta

Mangas é um dinamizador subterrâneo de algum sucesso – é daí que retira os seus rendimentos. No momento em que é entrevistado, tem 34 anos e reivindica enfaticamente um percurso que começou na adolescência e passou por múltiplos círculos de sociabilidade juvenil, e depois adulta, e por diferentes filiações *subculturais*. De resto, esse percurso é ostensivamente corporalizado (Ferreira, Vítor Sérgio 2008a: 119ss) em extensas tatuagens no tronco e braços (representando labaredas infernais e figuras diabólicas), em *piercings* faciais duradouros e no visual, nas t-shirts estampadas com imagens e logotipos de bandas de culto no género *hardcore*.

Ao longo desse percurso, a prática *subcultural* foi criando oportunidades de fazer pela vida, desde biscates, a empregos, até negócios por conta própria, dentro dos estilos por que se foi movendo: uma loja de roupa, um bar e uma promotora de concertos, que está entre as mais duradouras e regulares da *cena hardcore underground*.

Em discurso direto:

P. – Tu és do *hardcore*? Define lá aí o teu [estilo]...

Mangas – Eu não me posso definir porque quando comecei a ouvir música não havia rótulos, entendes? Tudo era *hardcore*. Hoje em dia é que existe um universo de nomes que arranjam para rotular as músicas... Tu evoluis e vais-te adaptando às músicas, mas... O que é que é ser *punk*? Ser *punk* é ser um gajo irreverente, tu podes ser *punk* e não precisas de usar boné e crista e calças com correntes e tatuagens. E podes ser *punk*. Isso é muito complexo. Aliás, com a minha idade acho que isso já passou um bocado. É assim: eu gosto muito de *hardcore*, gosto muito de *punk*, gosto muito de *rock*.

P. – Aqui o bar funciona muito como [ponto de encontro do *hardcore*]...

Mangas – Mais ou menos. Já funcionou mais. Porque hoje em dia existe uma coisa que no nosso tempo não existia. Existia uma identidade, e hoje em dia os putos não têm identidade. Hoje são isto, amanhã são aquilo e depois deixam de ser, ‘tás a ver? Vês poucas pessoas com a minha idade a continuarem a acreditar e a continuarem a gostar, tanto que vais a um concerto e não vês ninguém com a minha idade a divertir-se lá no meio. Mas pronto, se me quiseres rotular podes-me rotular como *surfista*. *Hardcore* e *punk* são coisas que eu gosto muito, é a minha vida, mas rotular-me como tal... Porque não consigo compreender o que é isso, para mim é uma coisa tão vasta, e tu podes gostar e não precisas de andar com os cintos de picos e com a t-shirt, estás a perceber? O que é que me fez ouvir este estilo de música? Foi acreditar que poderia ser diferente, e que [eu] poderia ser diferente das outras pessoas. Se isso é *hardcore*, posso-me considerar *hardcore*, mas só assim.

²⁴ Para além deste sentido de mimetização simbólica, aprofundo adiante (Parte II) um outro sentido, de mimetização material relativo às aprendizagens de tipo autodidata e às práticas de imitação e experimentação dos músicos amadores (Bennett, H. Stith 1980; Cohen 1991).

É complexo, estás a ver? Para os putos é que se calhar “Iá, eu sou do *hardcore!*” Mas eu não vejo a coisa assim, eu já vejo numa dimensão diferente: é a minha vida. Agora se me quiseres chamar *hardcore*, podes chamar. (...)

Nessa altura a música era uma coisa diferente, era uma procura contínua, a cassete do amigo e tal, hoje em dia os putos não têm essa cena, e então não havia esses tais rótulos. Havia, mas era uma cena... Tu ias ao primeiro concerto de RP e estavam lá *metaleiros*, *punks*, *betos*, estava lá tudo. Hoje em dia é que existem os rótulos...

Pronto. E comecei-me a entranhar mais e a aprofundar e tive essa loja [de roupa] durante cinco anos e surgiu essa oportunidade de fazer os concertos. Ainda fiz alguns concertos com a loja, fiz até ao segundo *Deita Abaixo Tour*, mas depois acabei por largar a loja porque só me dava problemas e dediquei-me só ao bar. Foi esse o percurso. (...)

Epá, o J.R. sempre foi meu amigo, desde os tempos do bairro. Aquilo teve uma altura com uma grande força, no fim da década de oitenta, princípio de noventa, havia lá muito pessoal com que eu me identificava. Passámos muitos verões na Costa, pessoas que já morreram como o Verdinho, *n* pessoas, o Cordas, o Mike, que hoje é DJ de *trance*... Havia lá uma turma que era mesmo do *hardcore* mais *old school* e que de repente deixaram de ser. Parte deixou de acreditar e passaram a dedicar-se ao *trance* e às pastilhas, porque isso é que tinha gajas e o caralho e pronto. Eu continuei o meu caminho, e como o meu universo sempre foi maior, se calhar é isso que hoje em dia me faz continuar aqui. Por causa disso.

Mangas, Sexo masculino, 34 anos, 10º ano, Sócio gerente de bar

Ao rever a sua biografia a pedido, percorre os estilos a que foi aderindo, mas ao mesmo tempo ironiza e distancia-se deles. Desvaloriza a componente marginal dos rótulos como convenção subcultural (Becker 1991 [1963]), mas ao mesmo tempo evoca diferentes etiquetas como marcadores do seu percurso e atribuí mesmo ao *hardcore* uma identidade singular. Reduz a variedade de estilos a uma forma de consumo passageiro sem especial significado (Hesmondhalgh 2005), mas ao mesmo tempo atribui-lhes uma história e reconhece neles um forte elemento identitário e um património coletivo (Bennett, Andy 2005b).

Este tipo de discurso ambivalente é comum no *underground*. Independentemente do grau de encenação dessa ambivalência, dos segredos que esconde e das vaidades que revela, é uma forma de reflexividade performativa, em que o sentido dado à experiência de vida se apoia na prática musical, aqui sequenciada pela referência aos géneros musicais que foram e são contextos sociais biograficamente marcantes. A participação em círculos sociais transitórios é simbolicamente manipulada para dar conta de etapas de vida e de uma narrativa congruente, uma identidade feita de continuidades e ruturas. O feixe de filiações fluídas e ambíguas favorece a narrativa de singularidade (Ferreira, Vítor Sérgio 2008b: 114)

O caso de *Mangas* é particularmente ilustrativo porque representa um trajeto subterrâneo invulgarmente longo. Mas também porque, no seu caso, a constituição do *self* como

individualidade singular não é apenas feita de uma experiência multireferenciada a circuitos e géneros musicais diferentes; o processo de autoidentificação assenta no seu envolvimento material e no seu próprio contributo como dinamizador de circuitos subterrâneos – que se poderá designar como projeto de vida individual “ritualizado”. Foi passando de adepto a músico, a dinamizador de atividades até se tornar um “microempresário” *underground*, de que retira o seu rendimento, pelo menos no presente. Diz então que o *hardcore* não é como para os “miúdos”, é “a minha vida”.

O trajeto pessoal nos circuitos subterrâneos é reconstruído em múltiplas revisões, que decorrem de diferentes fases de transição para a vida adulta: na maior parte, o envolvimento em práticas de auto-produção musical ocorre num período delimitado no tempo, marcado simbolicamente pela performance – tocar com uma banda e perante um público –, diluindo-se depois com a assunção de outros compromissos e a deslocação para outros círculos de sociabilidade; uma forma minoritária de transição em que vão mudando as referências musicais e as redes de sociabilidade, mas mantendo-se a vinculação com a prática musical, especialmente se associada a um projeto de profissionalização ou, como no caso, a um projeto de negócio.

A idade, não no sentido biológico, mas como marcador social de formas de transição para vida adulta tem obviamente um impacto determinante na participação em circuitos subterrâneos, terminando-a ou alterando-a de modo significativo (Bennett, Andy 2006; Hodkinson 2011). Mesmo para os participantes mais empenhados e duradouros, o dilema de sair ou manter-se no circuito coloca-se normalmente com a conjugalidade e, muito em especial, com a parentalidade (ver Capítulo 8). A assunção de responsabilidades deste tipo e outras relativas à carreira profissional tornam muito rara a manutenção da prática para além dos 30-35 anos. Mas os modos como o dilema é gerido iluminam a constituição do *underground* e a transformação da relação com a música.

Gonçalo – A malta do metal parava lá praticamente toda. A malta dos cabelos compridos, das t-shirts e das tatuagens... Era onde eu ia, também parava lá muito. E depois a malta saía dali e ia para o Castelo – porque na altura o Castelo era aberto, agora está fechado –, íamos para ali com litrosas e ganzas... era aquela onda. Parava ali muita gente. Era onde eu parava na altura das bandas e quando era mais ativo nesse meio. Depois, pá, depois fui deixando aos poucos, aos poucos. Depois as namoradas também levam a gente para outros lados, conhecidos delas e amigos e não sei quê. Olha, aos poucos fui deixando. Nunca mais fui para aí, é raríssimo vir agora p'raí para esses sítios onde eu parava. E depois também noto: eu às vezes venho a Almada à noite e noto que a camada etária já não é a mesma que a minha, pá, já noto aquela chavalada muito mais nova pá, de 18, 19 anos.

Gonçalo, Sexo masculino, 26 anos, 12º ano, marinheiro

Max – Já tinha ouvido quando surgiu o *break-dance* e as bandas sonoras, já tinha ouvido aquilo, mas acho que Public Enemy... acho que foi aquele que mais me influenciou na altura. Era miúdo, via aqueles *blacks* todos, não estava habituado, um gajo aqui não via *blacks* na televisão e nós ‘que raio, aparecem *blacks* na televisão!’. Pois um gajo vivia com muitos *blacks* e mestiços assim das ex-colónias, e depois na televisão nunca vias nada disso e ali tu vias mesmo os *blacks* numa atitude assim – «Que é isso, meu? Esses gajos estão mesmo zangados, querem tomar o mundo pelas mãos». Aquela porcaria fascinava um gajo, aquela coisa dos óculos, faziam umas danças estranhas, a cena para- militar dos gajos, é uma cena que levou que muitos *blacks* se interessassem pelo *hip-hop*, que é muito forte, uma atitude assim muito arrogante mesmo. (...)

Eu acho que quase todas as bandas que estão aí de *hip-hop* são assim, desde o discurso, a forma de dizer as coisas, toda a gente se parece da mesma forma, parece que há um caminho assim longo para o mundo *hip-hop*. Quer dizer, eu sou bocado contra aquela ideia de que se fazes *hip-hop* ou fazes rap tens de andar todo *ehhh*, todo feio ou *yôôô*, não precisas de estar sempre a dizer *yô* para fazer *hip-hop*, mas essas são as palavras que as pessoas ainda ligam ao *hip-hop* e é natural que quando vais deixando essas pequenas coisas americanas, queres desenvolver qualquer coisa tu, também estejas numa espécie de *outcast*, respeitado, mas sempre um *outcast*.

Max, Sexo masculino, 31 anos, 11º incompleto, Músico

Para além da dimensão temporal das transições juvenis, são determinantes os trânsitos espaciais que os circuitos de auto-produção possibilitam – e que são parte integral da experimentação da autonomia pessoal associada à prática musical. O local é portanto um plano privilegiado de investigação sobre as formas de produção identitária juvenil, que desafia também a pesquisa a deslocar-se para o terreno (Bennett, Andy 2000).

No estudo dos circuitos de auto-produção as unidades espaciais básicas são o estúdio e o local de concerto. Mas o primeiro patamar analiticamente relevante na constituição desses circuitos é o bairro; não no sentido corrente de zona de residência, mas como quadro de interação que articula diferentes determinantes sociais – a composição social, a inserção geográfica central ou periférica no espaço urbano e outras modalidades de segregação espacial, as formas de sociabilidade predominantes, a existência de símbolos e práticas que permitam identificar uma “cultura de bairro” (Costa 1999). Na esfera do *underground*, o bairro é fundamental na formação de quadros de interação juvenil num duplo sentido: por um lado, é um primeiro contexto de socialização coletiva da paixão musical, definido por afinidades de vizinhança e escolar; por outro, é o ponto de referência simbólica dos roteiros urbanos interpolados que constituem os circuitos de auto-produção musical (ver Capítulo 4).

Original – Tocámos, tipo, em concertos que a gente fazíamos nos bairros, que organizavam os outros bairros, tipo Fontainhas ou Buraca ou uma cena assim. Atuávamos lá mas iam os dois grupos [musicais, um grupo de dança tradicional, outro de *rap*], estás a ver, íamos em cenas que eram, tipo... O meu bairro tinha um, como é que eu vou dizer, tinha, tipo, este centro [comunitário] que há aqui, mas não era o centro, havia outra cena que era como se fosse o centro, estás a ver, em que ia lá pessoal...

P. – Mas tipo uma associação?

Original – ... psicólogos, *people*, meter os *peoples* no curso e cenas assim, cenas da tanga, mas prontos, ia lá no bairro apoiar o *people*. E eram esses *peoples* que tinham contacto com outros *peoples* doutros bairros, estás a ver? Então, sempre que vinham diziam – «Olha, vai haver uma festa no bairro X, vocês querem lá ir cantar?» Então iá, a gente íamos, íamos nós, iam os outros, estás a ver, íamos os dois, estás a ver?

Original, Sexo masculino, 26 anos,
11º ano (curso profissional), Ajudante de electricista (e outros biscates)

Pável – Havia um concerto marcado para o Campo Grande, já estava marcado e houve confusão [intervenção policial] tipo uma semana antes, e nós íamos tocar nesse concerto uma semana depois... Portanto, como a sala ficou com esse problema, o promotor, um rapaz amigo meu que também já falaste com ele. (...) Ele estava a organizar o concerto de uma banda francesa e ficou sem sala, e pronto, descobrimos a sala de Campolide. Epá e depois a sala de Campolide fez logo um sucesso porque... Pronto, houve esse concerto da banda francesa e a sala fez logo um sucesso porque se espalhou logo aqui no *movimento* todo que a sala era [barata]: quinze euros para a sala e vinte e cinco para a limpeza. E nós chegámos lá e a sala, como tu já tiveste a oportunidade de ver, está mesmo toda pipizinha, vê-se que as pessoas têm gosto por aquilo. E pronto, começou a ser uma sala... Todas as semanas e não sei quê, o *movimento* passou para ali, estás a ver? Nós parecemos assim uns nómadas.

Pável, Sexo masculino, 24 anos, Estudante universitário / empregado de bar

Ramone – Entretanto Caos começa a evoluir para Caos Absoluto. E evolui porquê? Como não tínhamos vocalista, um dia vamos ali à Feira da Ladra, lá aos *punkinhos* e o caralho. Aparece-nos um puto todo *teddy boy*:

– Foda-se, eu vou ver Caos esta tarde.

– Não, não, Caos somos nós. Não vai haver concerto. Não temos vocalista.

– Então, eu vou cantar e o caralho.

Pronto, assim aquelas cenas de puto, *punkinhos*, todos fodidos, todos bêbados e o caralho.

– Ah, vem lá cantar connosco e o caralho e não sei quê...

– Pois vou.

Então aparece esse tal de Rebelo, que mais tarde vem a ser o vocalista da formação original de Caos Absoluto e apareceu o J.R., [personagem carismática do circuito *punk*], curiosamente, para assistir ao ensaio de Caos. Esse *Rebelo* começou a cantar e não sei quê e fizemos Caos Absoluto.

Ramone, Sexo masculino, 39 anos, 9º ano, Operário

A prática musical é então, além de um guião prático de transição juvenil, como acima referi, um *guião prático do trânsito urbano juvenil*. A vivência *underground* passa por uma aprendizagem e experimentação da cartografia do espaço urbano: primeiro, na mudança do bairro das primeiras experiências musicais para os itinerários que vão dos subúrbios até ao centro, ou que unem diversos lugares na malha urbana, através da conexão dos pontos de encontro informais dos circuitos subterrâneos (cf. Caiafa 1989; Magnani 2005).

José Guilherme Magnani aborda vivências juvenis similares no conceito de *circuitos de jovens*:

Proponho outra denominação, ‘circuitos de jovens’ e outro ponto de partida para a abordagem do tema do comportamento dos jovens nos grandes centros urbanos. Em vez da ênfase na condição de ‘jovens’, que supostamente remete a diversidade de manifestações a um denominador comum, a ideia é privilegiar sua inserção na paisagem urbana por meio da etnografia dos espaços por onde circulam, onde estão seus pontos de encontro e ocasiões de conflito, e os parceiros com quem estabelecem relações de troca. (...) O que se pretende com esse termo, por conseguinte, é chamar a atenção (1) para a sociabilidade, e não tanto para pautas de consumo e estilos de expressão ligados à questão geracional, tónica das ‘culturas juvenis’; e (2) para permanências e regularidades, em vez da fragmentação e do nomadismo, mais enfatizados na perspectiva das ditas ‘tribos urbanas’.

(Magnani 2005: 177)

Esta aproximação às práticas juvenis que contrapõe a ancoragem contextual à fluidez simbólica – e também um foco sobre a permanência em detrimento da transitoriedade – é especialmente adequada ao objeto de estudo *underground*, na medida em que a observação dos modos de “inserção na paisagem urbana” contribui para a análise da constituição material dos circuitos de auto-produção.

Sem negar a plasticidade dos modos de vivência do *underground*, na tipologia apresentada na primeira parte do capítulo, a busca de elementos de constância nos quadros de interação subterrâneos, reportando-os ao espaço urbano, é um meio de objetivar esses quadros como contextos de “estéticas situadas”. Além disso, a mesma busca de elementos de constância remete para a existência de convenções duradouras e, eventualmente, alguma formalização das relações sociais dos circuitos subterrâneos, por exemplo, através do associativismo juvenil (formal ou semiformal).

Retrato 5 – Jovens artistas e artífices na associação de bairro

A existência de um grupo de jovens dentro da associação *Coletividade Operária*, em Lisboa, resulta da vontade dos próprios se organizarem e promoverem atividades como concertos e festas, bem como da possibilidade de utilizarem o espaço em questão. A oportunidade deu-se com um convite da direção, cujos elementos, tal como alguns dos jovens, são militantes do Partido Comunista, para se juntarem enquanto grupo e dinamizarem o espaço. O grupo é composto principalmente por residentes no bairro e antigos estudantes na respetiva Escola Secundária. É o “pessoal do bairro”. Além disso, têm em comum a área de estudos de artes, em que alguns vieram a trabalhar (nas áreas de joalheria, *design* e artes gráficas). Reconheceram aí a ocasião dum espaço onde pudessem fazer exposições, concertos e outras atividades. Assim aconteceu, e ao longo dos anos foram habitando a *Coletividade*, até se tornarem parte dela e integrarem os corpos dirigentes. Como os próprios afirmam, o espaço foi-se tornando lugar de convívio dum determinado grupo de jovens, quase que uma segunda casa para muitos deles.

Mais tarde, uns foram desistindo, outros aparecendo menos, outros até deixaram de aparecer quando saíram de casa dos pais e se mudaram para outros lados. Para os que ficaram, a identificação com o bairro é bem patente quando comentam, em entrevista, a propósito desses casos: “Houve malta que casou, foi viver não sei para onde, para os Massamás e para os Cacém...”; ou especialmente quando referem o pequeno triunfo de um dos amigos ter depois voltado a comprar casa no bairro, quer dizer, “ter conseguido regressar”. Em todo o caso, a memória construída é dum espaço com uma marca muito forte para todos eles, um espaço que se confunde em grande parte com o fim das suas adolescências.

As atividades que desenvolveram nesse período, meados dos anos 1990 e que retomam à data do trabalho de campo, uma década mais tarde, visam ser diferentes dos bailes populares e festas tradicionais mais característicos de uma coletividade de bairro. Essas atividades são principalmente concertos *rock* organizados pelo grupo. Os concertos *rock* correspondem frequentemente a um imaginário de classe trabalhadora, o que neste caso também se verifica, ainda que os organizadores visem, com razoável sucesso, cruzar outros tipos de público. Embora o bairro não seja exatamente um “bairro operário”, até porque atravessa um processo de gentrificação, é próximo de uma zona historicamente marcada por atividades do setor secundário e por formas expressivas de cultura popular e operária. A determinado momento do trabalho de campo parecia que a sala da *Coletividade Operária* poderia tornar-se um polo importante de auto-produção. Não veio a suceder rigorosamente assim, mas manteve, como em outros casos similares, uma atividade esporádica e algum reconhecimento como estação dos circuitos subterrâneos.

[Registo de campo 70]

Ao longo deste capítulo propus-me ler criticamente as várias abordagens teóricas que permitem relacionar práticas musicais e culturas juvenis, centradas ora na classe e na dimensão analítica de poder, ora nos estilos de vida e na dimensão analítica de identidade – isto é, modeladas na oposição “resistência vs. existência” (Ferreira, Vítor Sérgio 2010: 117-119). Procurei em seguida analisar os modos – “artes de fazer” e “estéticas situadas” – através

dos quais as redes de sociabilidade em torno da auto-produção musical amadora se constituem materialmente – e constituem-se com base na troca de objetos e tarefas musicais (o que aprofundarei na Parte II), bem como através da sua inserção concreta no espaço urbano. Este foco na *espacialização* da prática de auto-produção permite estabelecer um contraponto frutífero com um eixo de análise, também desenvolvido neste capítulo, a *transitoriedade* das práticas musicais juvenis, a respeito da qual elaborei uma primeira tipologia analítica (referente aos modos de relação com a música *underground*). Aprofundarei de seguida, no Capítulo 3, que encerra o enquadramento teórico desta tese, esta e outras dimensões do objeto de estudo.

EM BUSCA DOS MÚSICOS SUBTERRÂNEOS

ITINERÁRIO DE UM OBJETO DE ESTUDO

Considerando o duplo ponto de partida analítico desenvolvido nos capítulos anteriores – a prática musical como fenômeno social e a auto-produção de música *pop* como símbolo juvenil –, o desenho de pesquisa começou por definir-se em torno de uma primeira premissa teórica: *a prática musical amadora em contextos de convivialidade juvenil é um investimento deliberado de estetização do quotidiano através de um trabalho simbólico específico, que corresponde a uma forma de negociação identitária do processo de transição para a vida adulta.*

A partir daqui impuseram-se questões como: o que leva os jovens músicos amadores a investir na música enquanto prática simbólica central no quotidiano? Em que contextos sociais pode essa prática ser vivida como projeto criativo dominante de transição para a vida adulta?

A formulação de tal hipótese articulava-se, no plano empírico, com uma fase exploratória de observação da atividade de bandas juvenis em duas salas de concerto em subúrbios de Lisboa: um equipamento do departamento municipal de juventude e uma coletividade local dinamizada informalmente por um grupo de jovens músicos²⁵.

Perante estes observáveis, elaborei um conjunto de dimensões de análise a desenvolver no quadro daquela hipótese:

a) As bandas juvenis constituem uma modalidade de expressão e organização produtiva dos tempos livres (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995), investindo na estetização do quotidiano (Santos, Maria de Lourdes Lima dos 1995);

b) A prática musical coletiva começa por ser ancorada localmente à escala do bairro, nos quadros de interação de convivialidade de vizinhança e de prolongamento do ambiente escolar, de que as bandas (ou projetos musicais) são uma configuração expressiva (Bennett, Andy 2000: 56ss; Costa 1999: 296ss);

²⁵ Conforme verei adiante neste capítulo, no primeiro caso foi realizado um inquérito por questionário a músicos e bandas, cujos resultados têm interesse do ponto de vista de uma sociografia da prática musical subterrânea, e o segundo veio a corresponder ao lugar de trabalho de campo mais alongado durante a investigação.

c) A prática amadora e o ritual festivo do concerto são ocasiões de afirmação de estilos de vida estetizados, centrais no processo de construção identitária destes agentes sociais, ora num sentido de individualização, ora num sentido de comunalização (ver Capítulo 2).

Estas dimensões de análise permaneceram como diretrizes da pesquisa, mas a hipótese foi-se revelando só por si insuficiente à medida que o trabalho de campo foi iniciado e os dados foram sendo recolhidos.

À partida, as bandas que correspondem à primeira formulação da hipótese são tipicamente adolescentes, mais que juvenis. Isto é, caracterizam-se por estar numa fase inicial da prática musical coletiva. O mais comum é praticarem em casa ou na rua (mais frequente no caso do *rap*) e fazerem as primeiras apresentações públicas num quadro de proximidade, por exemplo, numa escola, numa associação local do bairro, ou num equipamento juvenil da freguesia ou do município (cf. Berkaak 1999; Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995; Rimmer 2010). Continuando a prática, as bandas saturam rapidamente estes lugares de proximidade e começam a itinerar pela cidade, pela área metropolitana e além dela.

Após essas experiências iniciais, as bandas subterrâneas só podem obter algum reconhecimento enquanto configuração simbólica através de uma atividade minimamente regular. Em termos práticos, é necessário – mesmo na roda de amigos mais solidários – que haja uma expectativa verosímil de realizar concertos com alguma regularidade. A angariação de concertos leva a banda a percorrer circuitos diversos, em sítios como bares, discotecas, associações, equipamentos e festas municipais, mais ou menos distantes (Gomes 2004), e a estabelecer uma espécie de agenda de ensaios e concertos – isto é, a racionalizar e organizar o trabalho criativo conjunto (Bennett, H. Stith 1980; Berkaak 1999; Cohen 1991; Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995).

A organização interna da banda está ligada a um dilema mais profundo dos músicos subterrâneos quanto à natureza do seu envolvimento musical. Antes de mais, eles exprimem sempre como sua motivação primordial a convivialidade em si mesma e, por extensão, definem a banda como um grupo de amigos – o que constitui o primeiro polo do dilema. Para além disso, o projeto comum, enquanto durar, tende a solicitar um compromisso comum, de todos os elementos com os esquemas de trabalho e tarefas que mantêm a banda. De forma mais explícita ou (normalmente) mais implícita, a possibilidade de profissionalização, por reconhecidamente remota que seja, é o segundo polo do dilema.

A tensão entre um e outro polo é um dos pretextos mais comuns do exercício de autorreflexão dos músicos, a nível individual e coletivo. Só uma minoria assume uma intenção de profissionalizar-se. Para essa minoria, a gestão dos dois objetivos é explícita entre

os membros do grupo – e pode determinar o fim da banda. Mas também os músicos e bandas que rejeitam expressamente a ambição profissional enfrentam aquele dilema no decorrer da sua atividade, nos ensaios e na preparação de concertos, nem que seja para resolvê-lo e estabelecendo os limites do envolvimento participantes no âmbito de uma diversão não comprometedora.

Considerando este dilema como aspeto fundamental do objeto de estudo, acrescentei uma nova dimensão de análise na elaboração da hipótese inicial:

d) A prática amadora dos músicos no plano individual e a atividade das bandas enquanto grupo são decisivamente influenciadas pelas formas de negociar a ideia de eventual (embora improvável) profissionalização num domínio de algum modo ligado à música.

Este eixo de análise poderia levar a repensar o objeto de estudo a partir da hipótese de o *underground*, enquanto contexto ritualizado de convivialidade juvenil e estetização do quotidiano, ser apesar de tudo uma via de acesso à profissionalização artística. A raridade deste percurso não seria impedimento a tal hipótese; pelo contrário, poderia precisamente servir para identificar as características distintivas que tornam este tipo de sucesso mais provável – questão que, aliás, tem sido explorada em diferentes estudos sobre músicos amadores²⁶. Além disso, a origem *underground* de bandas *pop* de sucesso é frequentemente recuperada como atributo relevante em termos comerciais²⁷ e sob a forma de narrativa mitificada com um valor exemplar, precisamente porque se refere a casos de exceção²⁸.

²⁶ Para além de referências já citadas de tipo etnográfico (Bennett, H. Stith 1980; Berkaak 1999; Cohen 1991; Perrenoud 2007), é interessante neste aspeto a abordagem quantitativa das “chances de sucesso” profissional de jovens músicos amadores (Zwaan, ter Bogt e Raaijmakers 2009).

²⁷ A apropriação comercial do *underground* liga-se ao tema da autenticidade na produção e consumo da música *pop*. Este tema é profusamente elaborado em abordagens muito diversas (ver, por exemplo, Baulch 2002; Fonarow 2006; Groce 1989; Mall 2003; Moore 2007; Shank 1994; Solomon 2005), mas não é em si mesmo um eixo analítico privilegiado neste estudo.

²⁸ A este propósito e pensando no caso português, é muito ilustrativo o razoável conjunto existente de biografias de bandas da chamada “música moderna” dos anos 1980/90 (Alexandre 2011; Faria 2003; Ferrão 1991; Figueira e Conteiro 2006; Gonzaga 2006; Junqueira 2004; Maio 1989; Mesquita 2006; Pires 1995, 1999; Reis 2007; Silva, António Murteira da e Costa 2009; Simões, José Manuel 1998). De maneiras diferentes conforme o caso particular, a motivação original da prática musical e explicação primordial da carreira subsequente remete para o profundo significado das primeiras experiências musicais amadoras e para a inserção em circuitos subterrâneos anteriores à entrada no mercado. Numa perspetiva analítica, a relação entre experiência *underground* e formação da carreira profissional é retratada em diferentes pesquisas sobre vários géneros musicais em Portugal (Alcaire 2005; Fradique 2003; Guerra 2010; Simões, José Alberto 2010, 2011).

Contudo, a mera inclusão de um eixo analítico referente a eventuais vias de profissionalização era ainda insuficiente para a definição do objeto. As entrevistas e um trabalho exploratório de observação no terreno sugeriam um quadro analítico mais geral, focado sobre a produção social do *underground* como esfera de relações sociais com um significado próprio. A partir deste ângulo, importa-me considerar não apenas as redes de sociabilidade, práticas e trajetos das bandas amadoras, mas também os modos de organização informal – subterrânea – das práticas de auto-produção musical como esfera de ação social específica; não apenas as condições de exercício da prática musical, mas as condições de formação dos quadros de interação onde acontece esse exercício.

Às questões de partida formuladas com a primeira hipótese impunha-se acrescentar outras: Como se mantem, ou se faz durar, o projeto musical durante a transição para a vida adulta? Quais os recursos simbólicos e materiais necessários e como se articulam nos planos individual e coletivo? Como se estabelecem, a partir desses recursos, redes de cooperação e competição? Quais as condições e estratégias de prolongamento da prática musical?

Elaborei então uma segunda hipótese teórica, partindo de premissas adicionais:

a) O *underground* é uma nebulosa de quadros de interação de efervescência coletiva e exacerbação simbólica em torno da produção musical subterrânea e dos rituais juvenis a ela associados;

b) Estes quadros de interação favorecem o reforço identitário de formações coletivas – cliques – à volta de uma prática musical comum, em que o gênero musical e o lugar são determinantes;

c) Para além desse reforço identitário, o percurso entre diferentes quadros de interação possibilita, entre outros aspetos, o cruzamento, fugaz que seja, de indivíduos e grupos socialmente diversos, e de outro modo distantes entre si, por efeito da articulação de três princípios de ação – festa (desejo hedonista), cooperação (vontade de fazer coisas em conjunto) e competição (anseio de singularidade e prova de concorrência).

Através do confronto com os dados empíricos (já ilustrados), chego assim à formulação da segunda hipótese que precisa a primeira: *a prática de auto-produção musical amadora é constituída através da densificação de redes sociais de cooperação e competição – circuitos subterrâneos –, onde se entrecruzam convivialidades (quadros de interação e estilos de sociabilidade), experiências estéticas (práticas musicais) e recursos coletivos (económicos, técnicos, simbólicos); a formação de circuitos é contingente e precária, ou seja, é situada num dado lugar e tempo; não obstante a sua transitoriedade, tais circuitos permitem a*

constituição de um espaço social ritualizado de experimentação estética como fim em si mesma.

A participação duradoura nos circuitos de auto-produção musical e a viabilidade de percursos profissionais ou de oportunidades de negócio associados à música são reconhecidamente improváveis pelos atores subterrâneos. Tal reconhecimento é um exercício reflexivo que julgo definidor do *underground*: a maioria dos agentes subterrâneos reconhece o desenvolvimento da prática de auto-produção, em especial no sentido de profissionalização, como aspiração inviável a longo prazo; não obstante, essa mesma aspiração é negociada e preservada enquanto impulso reflexivamente orientado, isto é, como desejo de fazer música, simultaneamente acalentado e confrontado com a realidade. Designo por *pulsão musical* as disposições e instrumentos reflexivos através dos quais se formula a aposta na prática musical e se negocia os fatores que a tornam (im)provável, bem como o conjunto de estratégias (táticas) de investimento simbólico, relacional e material que os agentes sociais mobilizam para levar a cabo o projeto.

PULSÃO MUSICAL E INTERAÇÃO NO UNDERGROUND

O *underground* é uma esfera de relações sociais centrada numa prática cultural que combina rituais juvenis e aspiração projetivas, com um carácter fortemente fluído e transitório. Com o intuito de categorizar elementos fundamentais da transitoriedade inscrita no objeto de estudo, é necessário definir o conceito de pulsão musical, primeiro através do cruzamento de diferentes perspetivas analíticas, e depois através de uma tipologia dos patrimónios disposicionais e modalidades de interação dos agentes participantes nos circuitos de auto-produção musical subterrânea.

Reportando-se ao estudo da prática *rock* amadora, Jean-Marie Seca identifica duas motivações fundamentais para a formação de uma matriz disposicional que designa por “estado ácido”: o desejo de romper com uma condição social de anonimato, quer face aos *pares*, quer como meio de afirmação individual noutras esferas da vida social; o estímulo hedonista e gratificante da prática musical em si mesma, enquanto experiência de exaltação coletiva.

Estado ácido designa um sentimento difuso de comunicação social. [...] No fundamental, defino-o como *uma experiência de reconhecimento social de uma minoria anómica*. Estado

ácido tem então duas implicações. Em primeiro lugar, remete para um estado de ambivalência social, onde se verifica apenas uma vaga definição dos objetivos e do código da minoria. Em segundo lugar, refere-se a uma experiência moderna de efervescência social ou de transe, isto é, de socialização de uma sensação (e também de um código e de um ritual) que só ganha sentido ao tornar-se pública.

(Seca 1988: 53)

A expressão é muito equívoca por parecer identificar a experiência de exaltação musical com o consumo de substâncias psicoativas, quando nem sequer é esse o foco analítico do autor. Pelo contrário, o foco são as propriedades emocionais e sensoriais de certas práticas simbólicas, como a música, que permitem a sugestão e manipulação de estados de consciência excepcionais em determinados momentos e lugares.

O argumento neste ponto é muito semelhante ao de Norbert Elias e Eric Dunning (1992) a respeito de atividades de “busca da excitação”, através das quais se realiza um exercício controlado do descontrole – quando práticas físicas potencialmente agressivas são codificadas dentro das regras do jogo.

A procura de estados de consciência excepcionais sensorialmente induzidos e a exaltação coletiva de acordo com rituais específicos são elementos primordiais da pulsão musical – como dizia um entrevistado já citado²⁹, numa hipérbole recorrente, “a cena que me faz mexer, andar e viver é música, é música!”

Além da *exaltação coletiva*, um segundo plano analítico do conceito de pulsão musical tem a ver com a convicção e empenho postos na própria *prática de fazer música*. Neste sentido, parece-me útil revisitar o conceito de *illusio* proposto por Bourdieu (1977; 1992: 453-458; 1997 [1994]: 106ss), fazendo realçar a dimensão de jogo e a predisposição para correr os riscos de um envolvimento apaixonado na auto-produção musical.

Por outras palavras, os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer enquanto jogos e a *illusio* é essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social. (...) A *illusio* é, portanto, o contrário de ataraxia, é o facto de alguém estar investido, investir os objetos em jogo existentes num certo jogo, pelo efeito da concorrência, e que só são existentes para as pessoas que, implicadas nesse jogo e possuidoras das disposições que permitem reconhecer os objetos que nele se jogam, estão prontas para morrer por motivos que, pelo contrário, parecem desprovidos de interesse do ponto de vista daquele que não está envolvido no mesmo jogo, e o deixam indiferente.

(Bourdieu 1997 [1994]: 107)

²⁹ Ver excerto da entrevista a Choques, páginas 19-20.

Nesta definição, como nas de outros conceitos utilizados por Bourdieu, parece ser papel restrito do sociólogo decifrar as razões últimas e ocultas da ação social, que os próprios agentes desconhecem – e neste caso, *illusio*, isto é, a convicção e entrega ao jogo, parece ter necessariamente por preço ser afinal um logro de que o jogador ainda não se apercebeu. Embora não perfilhe deste determinismo sociologista, o conceito de *illusio* tem um valor operacional no estudo do *underground*.

De facto a prática de auto-produção musical é marcada simultaneamente pela ideia de jogo, pelo equilíbrio entre o sério e o lúdico – expresso por uma retórica verbal e gestual, onde estão presentes elementos de prazer, ponderação, devaneio, ironia e provocação –, e por uma aferição permanente do seu significado simbólico, seja pelo reiterado investimento pessoal, seja pelos desafios recíprocos lançados entre músicos que participam das mesmas cliques e circuitos subterrâneos.

Esse jogo, crença desconfiada ou “suspensão da descrença”, é um fio condutor da prática de auto-produção – e nessa medida é uma linha de análise privilegiada. Em momentos determinados, como durante a performance musical (ensaios e muito especialmente concertos) e noutras ocasiões de densificação convivial, a noção de jogo é suplantada pela sensorialidade do próprio jogo. Porém, a pulsão musical não é necessariamente inconsciente ou irrefletida; pelo contrário, a sua validade e a capacidade de concretizá-la são objetos privilegiados de reflexividade e autoquestionamento nos quadros de interação subterrâneos (Gosling 2004; Kahn-Harris 2004; Solomon 2005).

Um terceiro plano analítico da pulsão musical é a sua importância enquanto forma de *estetização do quotidiano*: é um dispositivo de “reflexividade estética” dos músicos amadores (DeNora 1999), ou, numa outra abordagem, a disposição primária que, num determinado período de vida e em determinadas situações, magnetiza a plasticidade disposicional dos atores subterrâneos (Lahire 2004, 2008). Podemos aí distinguir duas questões contrastantes mas na prática imbrincadas.

A prática de auto-produção musical tem uma clara dimensão utópica, favorecida pelas transformações ocorridas nos campos de produção cultural e nas práticas culturais ao longo das últimas décadas (Santos, Maria de Lourdes Lima dos 1995: 164-166): por exemplo, o “alargamento das minorias consumidoras de bens e serviços culturais diversificados”, a “flexibilização das demarcações entre diferentes formas de cultura”, a que podemos juntar um aumento da porosidade das fronteiras entre produtores e consumidores. Como alerta a autora, é de conter uma leitura demasiado otimista destas transformações, mas é também de ter em

atenção os seus possíveis efeitos numa redefinição contemporânea da dita “cultura dos ócios”, numa ótica em que o consumo cultural ativo se transmuta em práticas de produção estética no quotidiano – sendo a auto-produção musical um bom exemplo de tais práticas.

Existe também uma dimensão material – e por vezes mesmo fetichista – nos modos como a *illusio* é atribuída aos próprios objetos (e à relação entre atores e objetos). Nesse caso, utilizando a terminologia de Hennion (2004), a prática musical é um encantamento expresso nos objetos, nos gestos, nos reportórios coletivos dos amadores, em suma, um *envolvimento* em situações precisas com a materialidade das coisas (Straw 1999) ou com a elaboração individual de uma ordem estética do quotidiano (Miller 2009).

Mais que medir as relações entre elementos considerados fixos e determinados – por um lado as práticas culturais, por outro os seus praticantes, ambos caracterizados por variáveis diversas –, é necessário inquirir de forma reflexiva, a partir da experiência dos amadores, o modo como se formam essas relações e aquilo que transformam nas pessoas: é por isso que preferimos falar em envolvimentos [*attachements* no original]. Essa bela palavra capta a oposição entre uma série de causas externas e o *hic et nunc* [aqui e agora] da situação e da interação.

(Hennion 2004: 11)

O conceito de *pulsão musical* tem múltiplas implicações – aspiração de reconhecimento e exaltação coletiva, a dimensão fantasista e o sentido prático do jogo, a significação utópica e a reificação da prática –, pelo que é uma das ferramentas analíticas fundamentais no enquadramento teórico da prática musical amadora e da constituição de circuitos subterrâneos de auto-produção musical como esfera específica de relações.

O outro conceito fundamental e complementar no enquadramento teórico do objeto é o de *interação*. Num plano abstrato, Goffman (1999 [1983]) define a “ordem da interação” como patamar de análise específico, que articula fatores contextuais e estruturais, privilegiando a ótica da “microanálise”.

É assim que, em geral (e abstraindo das qualificações), o que encontramos, pelo menos nas sociedades modernas, é um elo não exclusivo, uma 'ligação solta' [*loose-coupling*] entre práticas interacionais e estruturas sociais, uma dissolução de estratos e estruturas em categorias mais vastas, não correspondendo as próprias categorias termo a termo a nenhum elemento do mundo estrutural, uma espécie de engrenagem de diversas estruturas nos mecanismos interacionais. Ou, se quisermos, um conjunto de regras de transformação, uma membrana que seleciona o modo como diversas distinções sociais, exteriormente pertinentes, serão tomadas em conta ao longo da interação. (...)

A formulação geral da relação entre a ordem da interação e as ordens estruturais, tal como sugeri, deveria permitir, espero, avançar de maneira construtiva. Em primeiro lugar, como foi dito, somos encorajados a tratar como objeto de investigação o seguinte facto: quem faz o quê a quem, sendo a hipótese que, praticamente em cada caso, as categorias que daí resultarão não coincidirão muito com nenhuma divisão estrutural. (...)

Em segundo lugar, uma aproximação através de ligações vagas permite determinar a situação exata que confere às fantasias e aos modos o aparente poder de operar uma mudança de práticas rituais.

(Goffman 1999 [1983]: 220-223)

Neste plano abstrato, a importância dada às situações concretas em que se articulam estrutura e interação através de ligações vagas e a relevância conferida às fantasias e comportamentos como elementos de mudança das relações de interação – “práticas rituais” – são especialmente adequadas ao estudo do *underground*, na medida em que este é uma esfera social composta de situações de copresença em que fatores estruturais são negociados segundo formas de sociabilidade fortemente ritualizadas.

Num plano operacional, o progressivo enfoque neste tipo de microanálise é concomitante com a ancoragem do trabalho empírico em situações específicas da prática de auto-produção, de acordo com uma metodologia de tipo etnográfico. O conceito de interação é portanto transversal ao argumento que proponho, considerando duas vertentes adicionais:

a) Em primeiro lugar, o conceito mais específico de *quadros de interação*, entendido como caracterização das situações concretas – a *cenografia* – em que as relações sociais subterrâneas se formam (Becker 1991 [1963], 2004; Bottero e Crossley 2011; Costa 1999, 2003; Goffman 1993 [1959], 1999 [1988]).

b) Em segundo, a noção de *dramaturgia* proposta por Goffman (1993 [1959]: 43ss) como instrumento de análise da ritualização das relações sociais no quotidiano e a abordagem antropológica de Victor Turner (1987, 1992 [1982]) e Richard Schechner (1993, 1995 [1990]), sobre a experiência estética (profissional ou mundana) enquanto *performance ritual* que cria um espaço temporariamente suspenso da realidade, designado como espaço liminar, ou, melhor liminóide³⁰.

O conceito de *pulsão musical* refere-se aos patrimónios disposicionais (Lahire 2005) ativados pelas práticas sociais características dos *quadros de interação* da auto-produção musical, a que estão associados *papéis sociais* tendencialmente padronizados mas

³⁰ A dimensão dramaturgica e as modalidades rituais da prática de auto-produção, em particular a noção de suspensão e liminaridade, serão aprofundadas na Parte III, dedicada especificamente à produção social do concerto subterrâneo e à sua centralidade na organização do *underground*.

multiformes, bem como preceitos *rituais* definidos por convenções reconhecidas mas também pela plasticidade simbólica. É uma ferramenta analítica decisiva para a reconstituição analítica das modalidades de *convicção no próprio desempenho* por parte dos atores subterrâneos (Goffman 1993 [1959]: 29ss) dos modos de construção social da performance musical (Bennett, H. Stith 1980; Seca 1988).

TIPOLOGIA 2 – PATRIMÓNIOS DISPOSICIONAIS DA PULSÃO MUSICAL

Proponho agora uma tipologia da pulsão musical subterrânea, por referência à convicção no próprio desempenho, não tanto sobre a autoconfiança nas capacidades de fazer música, mas principalmente sobre a produção social da convicção na prática de auto-produção e no envolvimento nos circuitos de auto-produção.

Distingo quatro tipos – não estanques nem lineares – de pulsão musical que dão conta dos principais padrões disposicionais e praxiológicos identificáveis no *underground*: pulsão principiante; ponderada; persistente; retrospectiva. Procurando evidenciar que estes padrões estão associados a convenções comuns, mas não obstante, são vividos como experiência singular única, recorrendo agora de forma explícita a ilustrações empíricas para cada uma das categorias.

Pulsão musical principiante

É um tipo de convicção mais “sincera” (Goffman 1993 [1959]: 30) – ou seja, com menor distanciação reflexiva face ao objeto –, em que a vontade de fazer música é apresentada com menos mediações externas. É mais evidente em músicos mais novos ou mais inexperientes, que poderão ter aspirações mais ou menos fantasiosas, incluindo a meta de viver da música. Mas também músicos mais experientes e até “cínicos” (*id.*, *ibid.*) – ou seja, que falam da prática musical com autoironia ou reconhecendo alguma quebra do sortilégio – formulam uma convicção profunda ou desempenham o papel de convicto, pelo menos por um período delimitado. Tipicamente esta é a matriz disposicional dos *adeptos* que ensaiam ser músicos e dos *músicos descontraídos*, conforme a tipologia de papéis sociais do *underground* apresentada no Capítulo 2. Em todo o caso, a disposição dominante é o desejo imperioso de autoexpressão e de reconhecimento entre os pares (Seca 1988).

Os excertos seguintes dão conta de um investimento deliberado na música, que à primeira vista parecem corresponder a uma prática regular, mas que provêm de músicos no início da

sua participação em circuitos subterrâneos. De facto, são trechos que ilustram momentos de consciencialização de uma oportunidade de levar a prática musical mais longe. Ambos os entrevistados têm em comum uma evidente motivação musical, um investimento simbólico e material considerável, mas têm em comum também a inexperiência.

Camone – Tinha aquele sonho, um dia ser alguém, queria um dia ser um MC, poder representar mesmo bem. Na altura, ainda era um bocado obscura a cena, 'tás a ver?

P. – E depois como é que isso evoluiu?

Camone – Epá, um bocado as bocas dos *niggers*, – «Aquele gajo não canta nada» e não sei quê. E saí com... teres um objetivo na tua vida, 'tás a ver, quero aquilo e vou provar a todo o mundo que arrebento. Foi isso.

Comecei a cantar bué. Formei o *Esquadrão*. Também tens que ver que aquilo era onde eu expressava a minha vida. Cada estrilho da minha vida, eu fazia uma letra. Apesar dos estrilhos, ajudou-me bué a subir.

“Fat motherfucker” foi a minha primeira letra, iá, por causa dos estrilhos da minha ex-mulher, mãe do meu filho. Fiz um som assim, “Fat motherfucker”, a partir daí comecei aí a representar, a arrebentar. Aí já começaram a virem-te saudar, iá, – «Já mereces, já cantas a rebentar bué, já». Foi isso.

Camone, Sexo masculino, 21 anos, 6º ano, Servente de pedreiro

Mega B – Por enquanto não me considero profissional, sou amador naquilo que faço. Quando chegar lá, estar já a caminho de quase profissional, que é para depois estar apto para a exigência das pessoas e conseguir moldá-las.

P. – Moldá-las?

Mega B – Sim, porque, tu sabes, no hip-hop há muitas ideias que não são aceites, há muitas palavras que não são aceites.

P. – Então?

Mega B – Tipo asneiras, tipo verdades muito fortes que queimam o estado, que queima a polícia. Há certas coisas que podem querer cortar. Porque eu sei que muitas vezes as coisas funcionam assim. Por enquanto as pessoas não têm aquela mente muito aberta para aceitar as críticas. Enquanto lá fora hip-hop é moda, está bem lançado, França, América, Inglaterra e isso, cá dentro não, isso aí ainda é uma coisa muito pequena. É pequena e é pequena porque as editoras não nos ajudam e também nós próprios não nos ajudamos uns aos outros. O pessoal do hip-hop muitos criticam muito uns aos outros, em vez de tentar ajudar, criticam para rebaixar. (...)

O hip-hop é mesmo muito criativo. E tanto na parte dos instrumentais, como tu vês, tem instrumentais clássicos, tem partes de rock, guitarradas, tem partes de baladas, que são as batidas. É muito trabalho.

E depois as letras também. 'Tá bem que muita coisa que fala sempre na mesma coisa que é a criminalidade, que é a corrupção, abrange isso tudo. Mas se forem ver, isso é o que acontece na vida. Está bem que é muita coisa do lado negativo e as pessoas não querem saber do mal, querem saber do bom. E o que é que eles querem saber do bom? Bom é a ilusão, tipo essas

músicas românticas. Também gosto de uma coisa romântica, também gosto de estar com uma miúda num ambiente romântico. Mas há alturas em que gosto de estar num ambiente em que as pessoas estão a falar de coisas mais reais, mais verdades, numa conversa mais séria.

Mega B, Sexo masculino, 28 anos,
8º ano, Técnico de telecomunicações

Pulsão musical ponderada

É o tipo de convicção em que a relação encantada com a música se traduz num projeto definido de forma explícita e tipicamente orientado para a profissionalização. Dependendo dos recursos disponíveis (relacionais, simbólicos e materiais), o projeto pode durar alguns anos, talvez boa parte da transição para a vida adulta. Pode eventualmente ser o começo de uma carreira no domínio da música, não necessariamente enquanto músico(a), mas em áreas de atividade próxima ou em funções de suporte. Uma vez esgotadas as oportunidades de profissionalização, também pode reconverter-se noutras formas de pulsão musical mais superficiais. Dois aspetos determinantes na formação desta disposição são o suporte familiar e de redes de amizade íntima, e o acesso a mediadores de entrada em circuitos profissionais. O princípio disposicional dominante é a aspiração profissionalizante, que é também o que distingue o papel de músico empenhado, que assume essa aspiração, e o de músico descontraído, que não a perfilha (cf. Bennett, H. Stith 1980; Groce 1989; Perrenoud 2006; Zwaan, ter Bogt e Raaijmakers 2009).

Retrato 6 – Mudança de pele (1)

Diogo tem 19 anos à data da entrevista, é o elemento mais novo da banda, com a qual se estreou nas lides de concerto. O excerto de trabalho de campo que se segue, recolhido dois anos mais tarde, diz respeito a um novo período do seu percurso, em que essa primeira banda se dissolve para dar lugar a um projeto paralelo, com uma nova formação, um novo género musical, um novo estilo de apresentação de si e novos objetivos. De facto esta nova banda, passado mais um par de anos, viria a conseguir um contrato de edição e distribuição nacional de um disco de dez temas dentro de uma série de lançamentos de “novas bandas”.

É manifesto entre os dois momentos um trabalho de racionalização da prática musical e da objetivação do projeto aspiracional – e é também um trajeto de transição do papel de músico descontraído para o empenhado e da pulsão musical principiante para a projetada.

Diogo – Lá está, são as pessoas que tentam..., penso eu, sobretudo através de uma arte, acho que as pessoas que seguem uma arte são aquelas que normalmente..., que investem a 100% naquilo que querem seguir, percebes? Que não se importam se ganham 300 ou 3000 euros, que não têm preocupações que vão ter um futuro profissionalizado, percebes? Epá, não sei, acho que

é um bocado isto, é um bocado desta maneira que eu vejo as coisas, pá, eu simplesmente não me preocupo em acabar o curso, arranjar um emprego a ganhar 1500 euros e não sei quê, pá, não, não tem nada a ver com isso, enquanto eu..., eu quero é depender da música percebes?

P. –Queres?

Diogo – Quero depender da música, quero viver da música, quero encontrar a fonte de subsistência na música, percebes, pelo menos conseguir sobreviver, isso para mim é o que importa.

P. –Tens projetos para isso?

Diogo – Tenho, não tenho projetos, acho que tenho mais ambições, porque não existe nada no papel, não...

P. –Mas como é que imaginas?

Diogo – Eu imagino que com aquilo que eu estou a tirar [iniciar um curso de som e imagem na Etic – Escola Técnica de Imagem e Comunicação] e com aquilo que eu quero vir a tirar, eu imagino-me como produtor de som, essencialmente acho que vou tentar... vou tentar criar um próprio estilo, se tiver meios para isso, pá, e é arregaçar as mangas mesmo assim à fartazana, percebes? Quero..., pá, não sei, acho que é mesmo isso, lançar uma editora, ser... Sei lá. E depois enveredar por lados também mais peculiares, gostava de experimentar, sei lá, música para o audiovisual, audiovisual, já que tenho uma componente tipo de vídeo, percebes?

O passo das ambições dois anos mais tarde:

Seis meses depois dos Nepal darem o seu último concerto e encerrarem atividade, os seus antigos elementos, com exceção do vocalista, Valentim, apresentam pela primeira vez um novo projeto ao (seu) público. O fim da primeira banda – que os próprios descreveram simplesmente como “desentendimentos musicais” – foi uma consequência lógica da reorientação dos projetos individuais durante o último ano: ao passo que Valentim entrara para a faculdade e estabelecera a licenciatura (na área das ciências sociais) como prioridade pessoal, os restantes investiram em formações específicas na área da música ou aproximada (formação instrumental no Hot Clube e formação profissional em som e imagem na Etic) e redefiniram o seu projeto musical como aposta de profissionalização.

[Registo de campo 37]

P. – Entrada na faculdade?

Ágata – Exato. Só que as coisas não correram bem na faculdade.

P. – Podes contar aquilo que ‘tavas a contar há bocado.

Ágata – Ah, o que aconteceu foi que por uma décima não entrei no curso que achava que queria, que era Jornalismo, então entrei em Filosofia, que era outra das minhas paixões, mas que depressa percebi que não era o que eu queria estudar nem fazer da minha vida. (...) Mas acho que ainda há uma grande componente filosófica nas minhas músicas, e acho que nunca vou perder, porque acho que é mesmo isso que eu quero transmitir. Mas quero transmiti-lo através da música, através da expressão, através da criatividade. Ehh, entretanto andei três semanas ou quatro lá no curso, um bocado triste da vida [risos], a pensar – «O q’ é que eu ‘tou aqui a fazer? O que é que eu ‘tou aqui a fazer? O meu sonho é música, o meu sonho é música». Então o meu irmão sugeriu eu ir estudar voz para a Academia de Amadores de Música. Os meus pais disseram que sim, acharam bem.

P. – Pois, era isso que eu ia perguntar, qual é que foi a reação deles?

Ágata – Eles acharam bem, realmente acharam que Filosofia não... tipo, tu gostas, mas não é... não é mesmo aquilo. Então ‘tive só a estudar voz nesse ano e a fazer gravações em casa e a compor, e a ter uma atitude profissional. Já que eu queria tornar-me profissional, não é?, semiprofissionalizar-me, achei que devia ter uma atitude profissional para isso se poder concretizar.

P. – Mas isso partiu de ti ou foi também os teus pais a dizerem – «Se não estás numa coisa estás noutra e levas a sério»?

Ágata – Sim, eles por acaso foram bastante pacientes comigo, porque... eles sabiam que obrigando-me a ir tirar qualquer coisa só por tirar, só me ia fazer ficar pior e mais... mais perdida, e mais... mais triste e menos inspirada. Então confiaram em mim e disseram-me – «Se é isso que tu queres, vai! Confia em ti, trabalha as coisas. Tipo, aprende, evolui, forma-te» – e ajudaram-me bastante. Entretanto eu saí da banda celta onde estávamos, o meu irmão [músico] depois arranhou outro projeto (...). E eu, quando deixei a banda, comecei mesmo a dedicar-me ao meu projeto a solo [de facto o início de uma carreira musical]: a compor, a produzir, a misturar, a experimentar tocar com várias pessoas, vários instrumentos.

Ágata, Sexo feminino, 22 anos, Licenciatura incompleta, Música

Pulsão musical persistente

É a modalidade de convicção daqueles que se mantêm duradouramente nos circuitos subterrâneos, correspondente a disposições comuns aos papéis de músico empenhado e de dinamizador. O projeto de profissionalização, ou (já) não é considerado como relevante, ou então é objeto de ironia (Strachan 2003). O seu envolvimento assenta em dois vetores principais: a vontade de fazer música e manter uma ligação central aos “mundos da música”; a elaboração de estratégias e estratagemas práticos e contingentes que possam concretizar aquela vontade. As motivações centrais – manter-se ligado à música e a um círculo de sociabilidade – são negociadas e moldadas através da própria experiência (Culton e Holtzman 2010; Gosling 2004; Moore 2007; O'Connor 2008). As disposições musicais traduzem-se em objetivos práticos mais delimitados e imediatos, como por exemplo: editar um disco e assegurar uma distribuição o mais alargada possível (em circuitos subterrâneos, raramente comerciais); cultivar os contatos necessários para angariar concertos regulares, sem recurso a intermediários; associar a prática musical a outras atividades que permitam mantê-la (por exemplo, atividades ligadas ao domínio da animação e intervenção sociocultural); aproveitar oportunidades fortuitas ou construídas ao longo da experiência *underground* para montar um negócio ligado à música. Em qualquer dos casos, a pulsão musical persistente, vivida como singularidade, apoia-se ao mesmo tempo no trabalho coletivo – trabalho social – das redes de cooperação subterrânea (Mall 2003).

Retrato 7 – Mapa biográfico

Aos 33 anos Lyotard tem participado em bandas desde os 15 e haveria de continuar muito depois da entrevista envolvido em projetos musicais, com discos e concertos. Tem experimentado diversos géneros e perambulado por diferentes circuitos. Não tem qualquer aspiração musical que não seja continuar a tocar. Ao mesmo tempo que delineia novos projetos, tenta organizar os materiais que foi produzindo e colecionando ao longo do percurso. De vez em quando distribui ou vende entre amigos, conhecidos e apaniguados um catálogo de discos gravados em casa, que tanto podem ser gravações suas antigas e atuais, como coletâneas por si selecionadas ou gravações raras de músicos de culto:

P - O que é que te deu agora para fazer a compilação da obra?

Lyotard – Epá, porque acho que é importante, porque acho que é importante, senão as coisas perdem-se. Só dos Flor Ruína tenho lá 40 cassetes, pá, assim tenho as coisas... Epá, tenho isto, fiz isto, e isto e aquilo, e está aqui para quem quiser comprar, ou posso oferecer a quem achar...

P - Mas na altura em que estavas a fazer, isso não te passava pela cabeça?

Lyotard – Epá não, ia fazendo as coisas, ia fazendo as coisas, o que me passava pela cabeça era o gozo de tocar, o gozo de tocar, expressão pela música.

P - Portanto de há uns anos a esta parte é que entraste na ideia da compilação?

Lyotard – Sim, há um ou dois anos, sim, um ou dois anos, fazer a compilação, sim. Epá, gostava depois também de fazer uma carreira a solo, ser eu, percebes, tenho as minhas coisas, contactam-me para um concerto e lá vou eu, tenho o meu repertório, faço, não estou dependente de ninguém. Epá, acho que qualquer músico acaba por fazer depois uma carreira a solo, se persistir, é uma tendência natural.

P - Mas a solo quer dizer em palco sozinho ou...?

Lyotard – Epá, eventualmente.

P - ... com uma banda de apoio?

Lyotard – Sozinho ou com uma banda, não muito grande, não gosto de bandas muito grandes não, porque há muitos contactos e muitas complicações. Pode ser sozinho com um ou dois gajos a acompanharem-me. Mas para já Borbotos, para já Borbotos.

Lyotard, Sexo masculino, 33 anos, Licenciatura, Estatístico

– Como eu faço isso naturalmente, porque sou um gajo que sou interessado por estas coisas e gosto de música e oiço 8 horas de música por dia na loja e vou para casa ouvir música, sou mesmo viciado na cena, eventualmente isso acabou por se reverter num modo de vida que é tipo, “ok, se eu gosto destas coisas, tenho conhecimentos, tenho alguma facilidade em mover-me dentro destas coisas, às páginas tantas se calhar porque não fazer uma maneira de viver a partir daqui?”

Foi isso que aconteceu, felizmente a loja permitiu-nos tornar isto comercial de uma forma que nos permite viver dela, e ter uma estrutura que funciona inclusivamente com empregados e sem dívidas em lado nenhum, e isso foi porreiro porque apesar de eu ter um curso superior e não sei quê, se calhar sinto-me muito mais à vontade e com muito mais liberdade para me exprimir e

para fazer aquilo que gosto a trabalhar para já numa coisa que é minha e depois numa área que eu gosto.

Se eu passasse o tempo todo a fazer *software* numa empresa de computadores se calhar ia-me sentir muito mais infeliz para o resto da minha vida, não é porque o trabalho com computadores ou com *software* seja mau em si, mas porque não era realmente aquilo que eu queria fazer. Poderia sobreviver com isso, mas não era realmente aquilo que eu queria fazer.

João, Sexo masculino, 38 anos, Licenciatura, Sócio gerente de loja de discos

Retrato 8 – “É bué de maneiras de ver a cena, 'tás a ver a cena? Então, tipo, é uma cena diferente”

Original tem 25 anos e faz *rap* desde a adolescência. Já editou alguns discos (com distribuição subterrânea e comercial), é reconhecido no circuito *rap*. Obtém o seu rendimento de trabalhos precários, mas não quis alongar-se sobre esta matéria. Participa em projetos de intervenção sociocultural, desempenhando o papel de mediador musical. Por um lado, enquanto auto-produtor, coordena e mistura gravações que faz nesses projetos (na rua e em *workshops*). Por outro lado, tem uma extensa rede de contatos que lhe permite circular com à-vontade pelos bairros da área metropolitana de Lisboa onde se faz *rap*, embora essa circulação lhe seja por vezes materialmente difícil.

No momento da entrevista está justamente envolvido num desses projetos, que tem por objetivo produzir uma *mixtape*³¹ a partir de improvisações gravadas na rua em diferentes bairros sociais da periferia de Lisboa:

Original – O que a gente fizemos foi ir ao bairro, estar ali, porque, imagina, o *people* está aqui, estás a ver, o *people* está aqui como está todos os dias, a única diferença é que há aqui um microfone, estás a ver, para apanhar eles, 'tás a ver a cena? Ou seja, eles já vão estar mais...

P. –Predispostos, não?

Original – Já. Presentes. (...) Estão lá os gajos na boa, o *people* todo e a gente chega lá, tipo, mete o microfone e capta a cena deles, 'tás a ver, captamos, tipo, o que eles quiserem dizer, 'tás a ver, a gente não exige só que eles cantem. Pode aparecer lá um gajo que não quer cantar, quer reivindicar, tipo dizer, pá, não sei quê e o caralho, no outro dia não sei quê e não sei quê e o caralho, não sei quantos... Tudo me interessa, 'tás a ver a cena, isso tudo me interessa. Qualquer pessoa que quer dizer qualquer cena, para mim, 'tás a ver, é fixe. Então iá, é essa cena aí, e também, tipo, tentar também encontrar, tipo, novos talentos, 'tás a ver a cena? Porque eu canto *rap*, bué de *people* canta *rap*, mas eu não nasci a cantar *rap*, 'tás a ver?

Como ninguém nasceu a cantar *rap*, nem ninguém nasceu a fazer nada, só que são cenas que, tipo, para bué de pessoas parecem, tipo, cenas um coche impossíveis, tipo, tu cantares *rap* e gravares um cd, ou tu cantares *kizomba* e gravares um cd, ou tu, tipo, a Beyoncé, tipo, ei, a

³¹ *Mixtape* refere-se originariamente a cassete gravada e editada em casa por um ou vários músicos ou bandas, para serem depois distribuídas num esquema de troca direta e eventualmente vendidas no mercado subterrâneo (cf. Fradique 2003; Harrison 2006; Solomon 2005). Com a transição para o digital, essas gravações foram passando para outros suportes (cd-rom ou cd), mantendo frequentemente a designação.

Beyoncé e o caralho. Não, tipo, são pessoas, 'tás a ver, carne, osso, pernas, tudo, 'tás a ver, igual a nós, 'tás a ver? Simplesmente são pessoas que se aplicaram, suaram, 'tás a ver, e prontos, outros tiveram sorte, outros chularam, outros trabalharam, para estarem onde eles estão hoje, 'tás a ver a cena? Não é nada de impossível. E é fixe, 'tás a ver, a gente estar a fazer essa cena, porque, tipo, também é mostrar aos *peoples*, tipo, que também a cena não é assim tão complicado, 'tás a ver, é quase como dar uma esperança a eles e mostrar-lhes um processo de se fazer uma cena, 'tás a ver, tipo, abrir-lhes uma porta, 'tás a ver, mais ou menos.

P. –Sim, sim, sim.

Original – E, sobre isso, de me tornar profissional ou não, tipo... [Se estivermos] a falar da minha *mixtape*, já estamos a falar de outra cena, 'tás a ver a cena? Mas, tipo, se estivermos a falar de *ATM* [a sua banda principal], já estamos a falar também de outra cena, 'tás a ver? Porque a cena da *mixtape*, tipo, eu vejo como uma cena mais cultural, mais, tipo, 'tás a ver a cena, já é uma cena que, tipo, já nem é... Sou eu, é o Grego [técnico de animação sociocultural], é, tipo, 'tás a ver, é bué de maneiras de ver a cena, 'tás a ver a cena? Então, tipo, é uma cena diferente.

Mas aí, aí sim, eu quero-me tornar profissional, 'tás a ver a cena, porque, iá, quero, tipo, sei lá, eu gosto dessas cenas, 'tás a ver, gosto de tudo o que tem a ver com liberdade criativa, 'tás a ver a cena, eu gosto dessas cenas, então, iá, aí eu gostaria de me tornar profissional. Na música, *ATM*, iá, eu vou-me tornar profissional porque eu necessito de mandar o *people* para o caralho [risos], 'tás a ver, mandar o *people* para o caralho ou qualquer cena, 'tás a ver, preciso de falar, 'tás a ver? Porque a minha necessidade, às tantas é falar, 'tás a ver? Eu preciso de falar. (...)

Mas iá, claro, um gajo torna-se profissional, claro. Eu, aliás, considero-me profissional. Considero-me profissional, sabes porquê? Porque eu vou e faço o meu trabalho e pronto, já está.

Original, Sexo masculino, 26 anos,

11º ano (curso profissional), ajudante de electricista (e outros biscates)

Pulsão musical retrospectiva

É a disposição característica dos músicos subterrâneos que viveram e encerraram um período mais ou menos longo e intenso de participação nos circuitos de auto-produção. Normalmente, é um retorno do papel de músico empenhado ao papel de músico descontraído ou de adepto (Coulangeon 2008). A convicção disposicional é reiterada (Bennett, Andy 2006), às vezes de forma deliberadamente fantasiosa (o que também é provocado pelo entrevistador com o simples facto de realizar a própria entrevista). Mas para além disso, esta disposição está na base de uma forma reflexiva de negociar outras solicitações e constrangimentos da passagem para a vida adulta, uma forma de manter uma prática musical esporádica mas ainda significativa – e uma representação do tempo de juventude (Berkaak 1999; Pais e Blass 2004).

P. – Em termos de profissionalização, virem a trabalhar exclusivamente para a música, como é que isso funciona em termos de projeto pessoal teu e também de banda?

Ludovico – Ainda bem que colocas a questão dessa forma, porque são duas visões distintas que eu próprio tenho, que é a visão que eu tenho de Nave Suspensa, enquanto membro de Nave Suspensa, e depois a visão pessoal.

Evidentemente, eu pessoalmente gostaria de mais tarde, daqui por algum tempo, dedicar-me a 100%, não só como músico, dedicar-me 100% à música, não só como músico, mas também como produtor, com um estúdio de gravação, algo ligado a outras vertentes da música que não só a de músico, de executante. Mas não tanto... Pois, uma pessoa quando faz disto vida acaba por ser profissional, sem dúvida alguma, mas não talvez com a conotação, que se calhar porventura tu estarias a dar. Profissional sim, porque uma pessoa passaria a viver disso, evidentemente, mas essencialmente por uma questão de gozo, não profissional porque possa ganhar muito dinheiro, até porque como é do conhecimento público, não é um mercado, o nosso país não é um país propriamente privilegiado nesse sentido, porque tem um mercado extremamente pequenino e as apostas normalmente são apostas pequenas e muito pouco sustentadas.

Relativamente a Nave Suspensa, pá, ninguém tem... Nós, confesso, nós várias vezes falámos nessa possibilidade, de nos profissionalizarmos, de irmos um pouco mais longe, ou, na hipótese de não nos profissionalizarmos, dedicarmo-nos ainda mais tempo do que estávamos a dedicar nessa altura, em que aventámos por diversas vezes essa hipótese, dedicarmo-nos ainda um pouco mais à música. Só que é difícil, por diversas razões. Os Nave Suspensa são compostos por cinco pessoas, é uma banda que tem uma formação de cinco pessoas, em que todas elas têm uma situação profissional perfeitamente definida:

o guitarrista é engenheiro do ambiente, e dá aulas numa escola profissional e é o responsável pelo laboratório, porque a escola profissional executa trabalhos laboratoriais para fora, para empresas privadas e empresas estatais;

o vocalista é jornalista, já há alguns anos, e agora recentemente, precisamente nesta altura em que decidimos, em que tomámos esta decisão, deu um passo qualitativo em termos de carreira e passou a ser jornalista de televisão, sendo que agora tem um cargo de coordenação, portanto com algumas responsabilidades e tem grande parte do tempo ocupado;

o baterista também é o responsável pela gestão de um armazém de uma multinacional;

eu sou, em termos profissionais, sou chefe de equipa de suporte técnico [de uma multinacional informática] e normalmente, com alguma regularidade, estou algum tempo até ausente do país, porque costumo ir diversas vezes por ano até Amesterdão, onde está a casa-mãe da [empresa] e onde estão os *coffe-shops*... [risos] Onde tinha que ir parar, eu... Entretanto, aquilo que faço profissionalmente ocupa-me imenso tempo;

e a minha namorada, que também faz parte da banda, é educadora de infância e portanto...

Ou seja, não é ambição da banda, ou a banda não tem como objetivo principal profissionalizar-se e viver à conta da música, tem sim como objetivo principal, não será este, será um pouco menos, ou seja, ter alguma notoriedade, conseguir deixar um legado, o que significa conseguir gravar um disco, mas não profissionalizar-se. Epá, viver uma espécie de vida dupla.

Olha, dou-te o exemplo do Dr. Jekyll e Mr. Hyde, somos todos o Dr. Jekyll na nossa vida normal, de repente viramos uns monstros quando estamos nos Nave Suspensa. Bem sei que de certa forma isto parece um contrassenso, uma dualidade, mas é exatamente assim que nós pensamos. O objetivo dos Nave Suspensa não é esse [profissionalização]. O meu objetivo pessoalmente é esse efetivamente; se não o fosse, também não me tinha dedicado aos outros dois projetos, também não tinha aceite os convites, porque tempo ocupado tenho eu.

Ludovico, Sexo masculino, 30 anos,
Licenciatura incompleta, Supervisor de assistência técnica informática

Gonçalo – É assim, eu estou a ver que estamos a chegar a uma altura [27 anos] em que já ‘tamos a tocar não por obrigação, não por... para já nunca fui obrigação, mas antes havia aquela coisa do fazer, – «Vamos acabar esta faixa, vamos fazer isto». Já vamos para lá tipo aqueles gajos com 60 anos que ainda tocam por... ou jogam às cartas porque sempre jogaram e gostam do que ‘tão a fazer e fogem um bocadinho à rotina, é o *hobbie*, ‘tás a ver? Já ‘tá a começar a ser um bocado assim.

P. –Um *hobby*...

Gonçalo – É um *hobby*, pá. A gente junta-se às terças e às quintas-feiras e aos domingos à noite. É quando eu me consigo livrar da minha namorada, o outro faz o mesmo, o outro faz o mesmo, e a gente chega ali os três e juntamo-nos à terça, ou à quinta, e geralmente ao domingo à noite. (...)

Cada vez mais eu ‘tou a notar que é difícil para mim [dar concertos]. Eu gostava, mas cada vez mais para nós é difícil. Eu vejo isso por mim. ‘Tar a inventar essa esperança do concerto e dos concertos... Porque cada vez mais existe indisponibilidade. Se tu reparares, cada ano que passa um gajo tem cada vez menos tempo para aquilo que gosta e para aquilo que quer fazer, ‘tas a ver? Seja o que for, a atividade seja ela qual for. A gente é a música se calhar, um gajo que faz surf é o surf, sei lá, para o que faz alpinismo é o alpinismo... Cada vez mais começam a surgir cada vez mais coisas, pá, ‘tas ver? E então eu vejo que a música cada vez passa para um plano secundário. Passou para um plano secundário, a música. Tenho de ser honesto comigo mesmo, passou mesmo para um plano secundário. Já não é, já não faz parte como era quando eu tinha 20 anos, era um plano primário, o principal, era ali a grande cena. Não, agora é um plano secundário. Eu agora já chego... eu antes deixava de fazer muitas coisas por causa da música, hoje em dia já é o contrário.

P. –Pois, já são outras as prioridades.

Gonçalo – Já são outras prioridades. E eu vejo... pá, e tem de ser. Se eu vivesse da música e sempre tivesse vivido era diferente, mas não.

P. –Provavelmente, na altura em que ‘tiveste sem fazer nada, se tivesses uma banda e até ‘tivessem a dar uns concertos e a ganhar algum...

Gonçalo – Tinha sido...

P. –... diferente?

Gonçalo – Tinha sido muito diferente, a minha vida tinha seguido outra perspetiva, mas sem dúvida. Se tivesse calhado com os gajos certos, na altura certa...

Gonçalo, Sexo masculino, 26 anos, 12º ano, marinheiro

ESTRATÉGIA DE INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA E METODOLOGIA

Delimitação do objeto de estudo

Chegado aqui, julgo útil uma definição sumária do objeto de estudo: uma modalidade particular da prática amadora realizada pelas bandas juvenis de música *pop* – que designo por prática de auto-produção de música *pop* – e a configuração social de redes de cooperação e competição que sustentam a dimensão coletiva desse trabalho criativo – que designo, conforme o seu volume e densidade, por cliques e circuitos de auto-produção de música *pop* e que os seus próprios protagonistas designam por *underground*.

Este objeto é enquadrado por duas problematizações teóricas, desenvolvidas nos Capítulos 1 e 2, respetivamente sobre a relação entre estrutura social e práticas culturais, e sobre o nexo entre culturas juvenis e práticas musicais.

Privilegio, na operacionalização do objeto de estudo, dois eixos analíticos fundamentais, elaborados a partir dos conceitos de *pulsão musical* e de *interação*: *pulsão musical* como sentido prático e interiorizado do jogo social, a prática musical no caso, ou como matriz disposicional (permanentemente negociada) da auto-produção musical; *interação* no sentido de destacar a configuração contingente e situada (num lugar e num tempo) das relações sociais características da auto-produção musical, com quadros de interação, dramaturgia e papéis sociais próprios, exacerbados em ocasiões rituais específicas.

Os observáveis empíricos são os músicos subterrâneos (perfil social, disposições, percurso) e as situações de exercício da prática de auto-produção a nível individual, de grupo (banda) e coletivo (cliques e circuitos). Os momentos nucleares de observação são os ensaios, concertos e outros quadros de interação relevantes na formação dos circuitos de auto-produção.

Antes de abordar a metodologia, julgo também útil identificar temáticas próximas do objeto de estudo, que chegaram a ser equacionadas como problemáticas possíveis, mas que não são aprofundadas nesta tese, por uma questão de economia do texto e porque corresponderiam a objetos de estudo diferentes.

Uma problemática que poderia ser facilmente incluída no objeto de estudo, mas que não desenvolvo, é a das práticas e circuitos de auto-produção musical na internet. De facto, durante a pesquisa ocorreu a uma progressiva generalização do uso desta ferramenta, com grande impacto nas práticas musicais amadoras, quer como plataforma de interação virtual, quer como canal de distribuição da música auto-produzida. Por exemplo, no início da observação no terreno, a comunicação virtual nos circuitos subterrâneos fazia-se através de

fóruns *online* rudimentares e mais ou menos restritos, que foram dando lugar a outras redes sociais virtuais com uma possibilidade de comunicação interativa maior, possibilitando a constituição de circuitos subterrâneos virtuais (Bennett, Andy 2004b; Bennett, Andy e Peterson 2004). Uma das transformações mais sensíveis foi a generalização e facilidade de utilização dos ficheiros digitais de música (quase sempre do tipo .mp3) na produção e distribuição, através de redes virtuais, do trabalho criativo realizado no *underground*, muito em especial através de plataformas como o *myspace* e o *youtube*, mais recentemente o *facebook* e similares, incluindo ainda plataformas de comercialização direta de música auto-produzida (por exemplo, *sellaband* e *bandcamp*).

As bandas subterrâneas estudadas depressa adotaram este tipo de dispositivos, combinando a prática musical em quadros de interação presencial e em redes sociais virtuais. Paralelamente, também se foram generalizando circuitos de fãs e de auto-produção principal ou exclusivamente virtuais, não intersetados com os circuitos de auto-produção presencial (Simões, José Alberto 2010; Williams 2006). Na bibliografia sobre o tema e no trabalho de observação no terreno, fui constatando que estas transformações não correspondiam tanto a uma rutura epistemológica, por assim dizer, como à emergência de novos fatores de complexificação e diferenciação social da prática musical amadora. Estas questões têm evidente interesse em termos analíticos e substantivos, mas o seu aprofundamento seria inviável sem avolumar exageradamente o objeto de estudo³². Tomei a opção de privilegiar a formação de circuitos de auto-produção em quadros de interação presencial, particularmente os seus rituais específicos de efervescência coletiva e de performance ao vivo.

Uma segunda problemática tangente ao objeto de estudo, mas não aprofundada durante a investigação é a das trajetórias profissionais dos músicos de animação e entretenimento. A prática musical amadora e semiprofissional pode conduzir a trajetetos como o do circuito de bares com música ao vivo³³ e de animação de eventos (cf. Becker 1991 [1963]: 79-119; Bennett, H. Stith 1980: 190ss; Buscatto 2006; Perrenoud 2006: 100-141; Rapuano 2009), ou o circuito de rua, tocando em espaços públicos para uma audiência de transeuntes, da boa vontade dos quais é possível obter algum rendimento (Tanenbaum 1995). Algumas das bandas subterrâneas incluídas nesta pesquisa têm experiência nesses outros circuitos, a

³² A bibliografia sobre esta temática é extensa e crescente (eg. Ayers 2006; Born 2005; Collin 2008; Kibby 2000; Kruse 2010; Murthy ; Prior 2008; Serazio 2008; Shiga 2007; Simões, José Alberto 2010; Strachan 2003; Suhr 2009; Whelan 2007).

³³ Em que as chamadas bandas de *covers* tocam principalmente sucessos musicais conhecidos como parte do serviço de entretenimento prestado à clientela do bar ou restaurante ou são.

itinerância por bares é aliás um suporte possível de profissionalização; mas trata-se de realidades diferentes, que não aprofundo.

Duas outras dimensões analíticas próximas do tema desta investigação representam vastas áreas de estudo por si só, aqui apenas afloradas, na medida em que constituem zonas de fronteira das práticas de auto-produção subterrânea:

a) A construção de carreiras profissionais no mercado da música *pop* e a constituição de uma esfera de produção musical independente mediadora entre a emergência de novos géneros musicais subterrâneos e a indústria discográfica³⁴;

b) A ligação entre prática musical, intervenção sociocultural e políticas para a juventude (a nível das administrações central e local), o que tem a ver com o enquadramento institucional das práticas de auto-produção e com as modalidades formais e informais de envolvimento político dos agentes subterrâneos³⁵.

Estas duas problemáticas correspondem a horizontes prospetivos do *underground*; em termos práticos, são as duas principais vias para manter uma ligação consistente e continuada à prática musical após a transição para a vida adulta. Nesta perspetiva, são pontos de fuga da análise – objeto de reflexão frequente dos atores subterrâneos e nessa medida representações sociais levadas em conta na análise –, mas a concretização de trajetórias de vida nesses domínios fica já além do objeto de estudo.

Fases de trabalho empírico

O percurso teórico da pesquisa – restituído aprofundadamente nos Capítulos 1 e 2 – foi elaborado em concomitância com a progressiva afinação das metodologias de recolha e análise face aos observáveis empíricos definidos pelo objeto de estudo. É útil, neste aspeto, o

³⁴ A relação entre géneros musicais emergentes a partir de culturas juvenis e a sua apropriação e distribuição pela indústria discográfica é um tema persistente da investigação sociológica sobre música (cf. Abreu 2009; Coulangeon 2004b; François 2008; Hesmondhalgh 1998, 1999; Jouvenet 2006: 125ss; Lee, Stephen 1995; Longhurst 1995: 55ss; Magaudda 2009; Negus 1998; 2001 [1996]: 36ss; Neves 1999: 84-8; Perrenoud 2007: 22-25; Strachan 2007; Webb 2007: 130ss).

³⁵ As implicações sociais da prática musical subterrânea em termos do processo de autonomização juvenil, quer do ponto de vista da tomada de posições políticas juvenis (em sentido lato), quer do ponto de vista do desenho de políticas públicas dirigidas aos jovens (especialmente em contextos sociais de privação ou conflito social), é também uma temática com largo lastro na investigação sociológica (cf. Baker 2007; Baker, Bennett e Homan 2009; Hammou 2007; Hopkins 2011; Lafargue de Grangeneuve, Kauffmann e Shapiro 2008; Lee, Jooyoung 2009b; Podkalicka 2009; Rimmer 2009).

contraponto analítico sugerido por José Machado Pais (1993: 14-17), a respeito do estudo de culturas juvenis, entre *acercamento* dos contextos de vivência e das trajetórias individuais dos músicos subterrâneos e *distanciação* enquanto observador externo de quadros de interação *underground*.

Acercamento no sentido em que fui privilegiando ao longo da pesquisa abordagens de pequena escala a uma certa prática musical amadora em múltiplos locais da área metropolitana de Lisboa (locais de ensaio, concerto, ou simplesmente pontos de encontro); distanciamento assegurado pela condição de visitante intermitente de diferentes cliques e circuitos – interessado e bem-vindo é certo, mas visitante.

A condição de *outsider* não constitui necessariamente um obstáculo intransponível, “[p]elo contrário, poderá promover um *efeito de pedagogia* ou até mesmo de *catecismo* do informante sobre o investigador, não dando o primeiro por adquirido o conhecimento deste último sobre a experiência do fenómeno em observação” (Ferreira, Vítor Sérgio 2008a, sublinhado no original). Por um lado, o interesse comum por música *pop* – mas não necessariamente por estas músicas ou aqueles géneros *pop* – contribuiu bastante para que jovens músicos se disponibilizassem para fazer de cicerone de circuitos subterrâneos em favor do investigador visitante. Por outro lado, a diferente natureza do envolvimento musical de investigador e informante na circunstância desta pesquisa acarretou um conjunto de subentendidos e mal-entendidos, cuja decifração constituiu um exercício de distanciamento analítico inscrito no processo de recolha da informação.

Uma instância paradigmática de tal exercício foi o modo de apresentação da visita como parte de um trabalho de investigação e de mim próprio como sociólogo, uma visita com propósito definido portanto, acolhida com um misto de interesse e desconfiança. Numas ocasiões optei pela explicação “formal” da minha presença, noutras pela conversa “espontânea” após um certo período de observação dissimulada num determinado lugar, procurando diferentes ângulos de observação. O percurso por múltiplos terrenos de pesquisa, ou seja, a diversificação dos contextos estudados onde se repetia este tipo de situação, foi um instrumento de *distanciação analítica* crucial na interpretação do material empírico. Além disso, equívocos mais ou menos recorrentes como, por exemplo, a assimilação entre investigação sociológica e jornalística, ou entre investigação e intervenção social, ou a particular afinidade com músicos estudantes e diplomados em ciências sociais, ou simplesmente a estranheza e curiosidade sobre o trabalho de pesquisa sugeriam uma tentativa de esclarecimento, talvez nem sempre bem-sucedida, mas que se revelou útil na construção de uma perspectiva múltipla sobre o processo de pesquisa.

Em suma, procurei combinar uma primeira estratégia formal de definição do objeto de estudo e elaboração de hipóteses e uma segunda estratégia de tipo etnográfico, incluindo a revisão das hipóteses iniciais sugerida pela recolha de informação no terreno (*id.*, *ibid.*: 69-73). Na prática, fui procedendo a uma deslocação de um ponto de partida analítico e empírico centrado (i) nas condições sociais da prática musical amadora juvenil (de uma determinada população juvenil num subúrbio de Lisboa), até um ponto de chegada focado (ii) na constituição de redes sociais e quadros de interação associados a circuitos de auto-produção coletiva de música interpolados no espaço urbano.

Utilizei três métodos principais, parcialmente correspondentes à referida deslocação do foco analítico e empírico, que explicitarei de seguida: 1. Inquérito extensivo por questionário; 2. Entrevistas aprofundadas semiestruturadas; 3. Observação participante de tipo socio-etnográfico (Pinto 2004).

1. Inquérito extensivo por questionário

Num momento em que trabalhava noutros projetos de investigação no Observatório das Atividades Culturais, sobre práticas e públicos culturais, surgiu uma oportunidade de realizar um caso de estudo sobre a prática musical amadora de uma população delimitada de utilizadores de um equipamento de juventude – que designo como *Palco Municipal*. Foi-me disponibilizada a base de dados de contactos, junto dos quais foram aplicados um questionário de banda e um outro individual, obtendo-se no final 172 e 477 respostas respetivamente³⁶. Os resultados apurados têm interesse para o objeto de estudo do ponto de vista da caracterização sociográfica dos músicos subterrâneos, pese embora a sua desatualização e a circunstância de retratarem uma população particular³⁷.

³⁶ Este trabalho decorreu entre 2000 e 2002 com a impagável colaboração de João Pinheiro. Em primeiro lugar, a base de contatos fornecida pelos responsáveis pelo equipamento foi atualizada e alargada através de um procedimento de tipo "bola de neve" até se atingir uma amostra saturada. Não se teve em vista qualquer tipo de representatividade estatística, mas a caracterização *ad hoc* de uma determinada população de músicos amadores. O questionário de banda focou o respetivo percurso e atividade; o questionário individual focou perfil sociográfico, práticas culturais e prática musical amadora (ver em Anexo).

³⁷ O inquérito realizado no *Palco Municipal* acabou por representar apenas um instrumento exploratório na estratégia de investigação que veio a ser seguida. A sua realização possibilitou obter um retrato sociográfico "a la minute" de uma clique *underground*. Porém, esse mesmo retrato revelou-se demasiado estático para os objetivos da pesquisa. Considerando vantagens e

Os traços mais relevantes apurados através do inquérito destacam-se a partir de fatores complementares de homogeneidade e diferenciação interna do conjunto dos inquiridos (quadro 1.1).

Quadro 1.1 – Sociografia dos músicos do Palco Municipal³⁸

Variáveis sociográficas	N	%	Variáveis sociográficas	N	%
<i>Total</i>	477		Escol. (pais)		
			Até 4ª Classe	108	22,6
Sexo			Até ao 9º Ano	93	19,5
Masculino	436	91,4	Até ao 12º Ano	78	16,4
Feminino	41	8,6	Ens. Sup. / pós-grad.	109	22,9
			nc	89	18,7
Idade			Escol. (próprio)		
Até 20 anos	119	24,9	Até ao 9º Ano	84	17,6
21-22 anos	112	23,5	Do 10º ao 12º Ano	210	44,0
23-25 anos	121	25,4	Ens. Sup. / pós-grad.	183	38,4
Mais de 26 anos	125	26,2	Cat. Soc.-prof. (pais)		
			PTE	139	29,1
Residência			I	85	17,8
Concelho do Palco	249	52,2	EE/O	180	37,7
Concelho limítrofe	127	26,6	nc	73	15,3
Grande Lisboa	81	17,0	Estat. Ocup. (próprio)		
Outros	20	4,2	PTE	49	10,3
			AIC	66	13,8
Habitação			EE/O/I	124	26,0
Família de origem	345	72,3	Estud. Bas./Sec.	81	17,0
Coabitação conjugal	66	13,8	Universitários	121	25,4
Só	37	7,8	Desempregados	24	5,0
Outra situação	29	6,1	nc	12	2,5

desvantagens, é útil, apesar de tudo, convocar os resultados apurados porque (i) se trata de um contingente volumoso de bandas e músicos subterrâneos que fornece uma informação empírica original e porque (ii) se verifica uma congruência entre os dados extensivos e os dados qualitativos recolhidos através do trabalho de observação no terreno. Tendo em conta estas reservas, o quadro 1.1 é a única passagem no texto em que são reproduzidos dados do inquérito. Remeto para Anexo um conjunto de outros indicadores (tabulações e cruzamento de variáveis) relativos ao perfil sociográfico de bandas e músicos subterrâneos, aos parâmetros da prática musical e à caracterização de géneros musicais *underground*.

³⁸ As categorias socio-profissionais relativas aos pais e aos próprios inquiridos são adaptadas da tipologia ACM (Costa, Almeida, Martins *et al.* 2000; Machado, Costa, Mauritti *et al.* 2003): PTE por Profissionais Técnicos e de Enquadramento (Empresários, Dirigentes e Profissionais Liberais são agregados a esta categoria, dado que têm um peso residual nesta amostra); I por Independentes; EE por Empregados Executantes; O por Operários; acrescenta-se um subconjunto da categoria PTE de especial interesse para o objeto de estudo, AIC por Artistas e Intermediários Culturais (Gomes, Lourenço e Neves 2000).

As variáveis sexo e a idade determinam a delimitação do objeto de estudo e sublinham os traços mais vulgares desta população. No primeiro caso, há uma fortíssima masculinização dos músicos subterrâneos, atenuada apenas quando se considera o contingente com maior qualificação escolar e profissional (individual e familiar). Se considerarmos, não os músicos, mas a composição dos públicos dos concertos e das redes de sociabilidade, a presença do sexo feminino é um pouco maior³⁹. No caso da idade, verifica-se uma concentração entre os 20 e 25 anos, sendo que os músicos com uma prática mais regular e intensa tendem a ser mais velhos.

Outras duas variáveis acentuam a juvenilidade da amostra; quanto à coabitação, uma larguíssima maioria de músicos vivem ainda com a família de origem; quanto à residência e como seria de esperar, a proximidade ao Palco Municipal é determinante (mais de metade dos músicos residem no concelho do equipamento e mais de um quarto no concelho limítrofe)⁴⁰.

Temos portanto um retrato duma prática cultural juvenil e masculina⁴¹, no caso desta amostra também fortemente moldada por um contexto de proximidade geográfica. Em contraponto, as variáveis relativas ao capital escolar familiar e do próprio músico, à origem familiar em termos de categoria socioprofissional e ao estatuto ocupacional do inquirido permitem uma leitura dos fatores de diferenciação interna da amostra.

Esta é uma população com um nível de capitais escolares relativamente alto. O nível de escolaridade dos inquiridos é bastante elevado, além de uma parcela não despidianda da amostra ser constituída por jovens ainda inseridos na escola. Os estudantes universitários representam um quarto da amostra, a que se junta o contingente de estudantes do ensino básico e secundário com um peso relativo um pouco menor. A escolaridade dos pais é mais reveladora. Em primeiro lugar, há um evidente alongamento das trajetórias escolares dos

³⁹ Aliás, ao longo do trabalho de campo, em especial em situações de concerto, a proporção de espetadoras serviu de indício circunstancial, falível claro está, da composição social do público (uma maior proporção aponta um público com capitais escolares mais elevados e com um origem social familiar correspondente a categorias profissionais mais qualificadas).

⁴⁰ O Palco Municipal tem, apesar de tudo, um raio de atração alargado: muitas bandas subterrâneas da área metropolitana de Lisboa acabam por passar aqui nos seus trajetos urbanos em busca de palcos para concerto – em geral, as bandas provenientes de localidades mais afastadas são mais experientes.

⁴¹ A problemática do género tem longa tradição no estudo das culturas juvenis musicais (cf. Bennett, Andy 2006; Fonarow 2006: 242ss; Goulding e Saren 2009; Groce e Cooper 1990; McRobbie e Garber 2000 [1975]; Mullaney 2007; Purchla 2011; Rose 1994: 146ss; Schilt 2004: 164ss; Seca 2001: 75-78; Thornton 1995: 98-105; Walser 1993: 108ss). Embora seja referida ao longo do argumento, não constitui eixo de análise específico.

filhos em relação aos pais. Em segundo, observa-se que as categorias extremas ('até à 4ª classe' e 'ensino universitário') são as duas categorias modais, o que indicia, se não uma clivagem, decerto uma diferenciação da origem social destes músicos.

O indicador categoria socioprofissional dos pais aponta igualmente dois polos de diferenciação social dos músicos subterrâneos. A inserção familiar de classe acontece principalmente na categoria de empregados executantes e operariado. Por outro lado, uma parcela menor, mas significativa, corresponde a profissionais técnicos e de enquadramento, com muito elevados níveis de qualificação. A distinção observada nestes dados extensivos comprova-se também na abordagem qualitativa do trabalho de terreno.

Também o indicador estatuto ocupacional do próprio músico indicia alguma polaridade, embora menos vincada, entre músicos inseridos no mercado de trabalho – principalmente nas categorias de empregado executante e operário – e estudantes universitários. Contudo, o indicador deve ser lido com cautela. Os inquiridos que declaram uma inserção no mercado de trabalho representam pouco mais de metade da amostra. Além disso, grande parte dos casos não corresponde rigorosamente à inclusão numa categoria profissional, mas a modalidades (muito) precárias de prestação de trabalho caracterizadas pela frequente oscilação entre trabalho e desemprego (ou permanência na escola, mesmo ao nível do ensino básico e secundário), ou seja, a trajetórias não lineares entre culturas juvenis e mercado de trabalho (Pais 2001: 15-50, 65-105). Os dados devem pois ser tomados em referência a uma zona ambígua entre aspirações, projetos e trajetórias profissionais – o exemplo paradigmático é a proporção marginal, mas com um significado específico, dos músicos subterrâneos que, vivendo tal ambiguidade, se apresentam como artistas.

No seu conjunto, os indicadores apurados através do inquérito permitem destacar traços característicos desta população. Não obstante o alcance limitado da amostra, alguns dos resultados foram depois repetidamente verificados no trabalho de terreno, possibilitando identificar fatores fundamentais na composição social e nos contextos de interação do universo *underground*: a distinção social entre classes médias qualificadas e classes populares; o efeito da idade e da experiência da prática musical subterrânea.

Sobre a relativa diferenciação social dos músicos subterrâneos, acrescente-se que algumas variáveis, como a composição social das bandas e o perfil sociográfico dos géneros musicais, apontam a prática musical subterrânea como uma forma de lazer que agrega jovens de diferentes origens e percursos sociais. Todavia, outros indicadores, relativos à, por assim dizer, proficiência da prática musical (aprendizagem, número de concertos dados e experiência e modalidades de edição de fonogramas), sugerem a influência da classe social,

mediada pelo capital escolar próprio e familiar, associando genericamente a regularidade da prática musical subterrânea à qualificação escolar e profissional⁴².

Quanto ao efeito de idade e experiência numa prática tipicamente juvenil: bandas compostas por músicos no limiar dos 20 anos são em maior número mas, como seria de esperar, mais inexperientes; as bandas com uma atividade mais regular tendem a ser de músicos um pouco mais velhos, à volta ou acima dos 25 anos (não esquecendo, naturalmente, que entre os músicos mais velhos é também maior a proporção dos que não participam em concertos nem discos, para quem a prática subterrânea vai perdendo centralidade no quotidiano). A diferença de idades num intervalo etário assaz curto corresponde a uma das formas mais comuns de classificação recíproca entre os próprios músicos – como na oposição ritual entre os “miúdos” e músicos “old school”.

Estes fatores identificados através do inquérito vieram a ser reelaborados nas fases de trabalho seguintes, numa abordagem mais qualitativa, enquanto interrogações a revisitar nos contextos de interação *underground*⁴³.

2. Entrevistas aprofundadas semiestruturadas

As entrevistas foram realizadas em dois momentos diferentes da pesquisa empírica: num primeiro momento, correspondente à hipótese inicial explicitada acima, selecionaram-se os entrevistados entre os respondentes do inquérito, de modo a construir uma amostra que permitisse reproduzir a diversidade da população inquirida e a aprofundar os trajetos de músicos individuais; numa segunda fase, decorrente da formulação da segunda hipótese teórica, foi alargado o leque de entrevistados, abrangendo diferentes circuitos e cliques subterrâneos, e incluindo, não apenas os músicos enquanto tal, mas também outros papéis sociais relevantes na formação daqueles circuitos (dinamizadores, mediadores, voluntários e profissionais da música).

Foram desenhados dois guiões de entrevista (em Anexo) que refletem uma diferente orientação teórico-metodológica. Não obstante, ambos são elaborados como guião de entrevista aprofundada e semiestruturada, sem um questionário fixo, mas com um elenco de temas a serem desenvolvidos conforme o perfil do entrevistado. No total, foram realizadas 53

⁴² Apresentam-se em Anexo tabulações destes indicadores (Quadros I a VI).

⁴³ Decorre também dos resultados do inquérito a constatação de uma atividade mais regular por parte de bandas dos géneros *punk/hardcore* e *rap*, sobre os quais se focou principalmente o trabalho de campo.

entrevistas (13 no primeiro momento, 40 no segundo). As entrevistas foram transcritas e codificadas de acordo com uma grelha de codificação desenhada para o efeito, utilizada também para tratamento dos dados empíricos recolhidos através de observação no terreno (ver adiante).

Uma nota sobre a situação de entrevista e a sua reconstrução analítica, que se poderá reportar à epistemologia da entrevista como instrumento teórico-metodológico em geral⁴⁴, mas que considero agora apenas em relação a este objeto de estudo específico. Fazer uma entrevista a um músico (ou outro ator do *underground*) comporta uma dupla ambiguidade de partida. É óbvio que a própria situação cria alguma cumplicidade sobre a importância da música enquanto prática social e suscita do entrevistado uma narrativa congruente e encantada de uma relação precoce e mágica da vocação musical – a que antes me referi como pulsão musical. E suscita da parte do investigador corresponder a essa cumplicidade, sem perder distância analítica (Cohen 1993; Harrison 2011). Por outro lado, essa mesma narrativa, momento de reflexividade induzido por um agente externo (o investigador), disponibiliza para análise a construção da relação mágica com a música a partir da sua justificação material – por que e como restituem os entrevistados o significado especial da música nas suas vidas, que recursos mobilizam, que expedientes seguem, em suma, como se arranjam para dar corpo àquele encantamento.

A este respeito, há implicações práticas que devem ser analiticamente explícitas (Bennett, Andy 2002). A transcrição da entrevista tende a discriminar os entrevistados consoante a sua retórica oral, isto é, a capacidade de verbalização das ideias num discurso correto e fluente – aptidão obviamente muito desigual em função do capital escolar próprio e familiar (Hesmondhalgh 2008). Uma outra questão, relacionada com esta, é a inviabilidade de transcrever o discurso corporal e os subentendidos da entrevista enquanto interação, que são fundamentais para a produção de sentido no próprio momento⁴⁵. Considerando estas questões optei por utilizar transcrições, tanto quanto possível, literais e que reproduzem o ritmo do

⁴⁴ Considere-se a utilização desta metodologia para objetos de estudo relativamente similares (Bennett, Andy 2002; Ferreira, Vítor Sérgio 2008a; Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995; Lahire 2004; Pais 1993; Seca 1988; Willis 1996 [1990]).

⁴⁵ Para além destes subentendidos há, claro está, outras questões a ter em conta, como sejam o segredo sobre matérias íntimas ou reservadas e a efabulação ou mitificação de situações e realidades de que o investigador não tem conhecimento direto.

discurso (hesitações, repetições, calão, associações de ideias incompletas, etc.). Por vezes, utilizo excertos de entrevista extensos procurando dar conta desta discursividade⁴⁶.

3. Observação participante de tipo socio-etnográfico

O início da observação no terreno foi concomitante, conforme referi antes, com a formulação da segunda hipótese teórica – e portanto com a passagem de um foco posto nas práticas musicais individuais e de banda para um plano de análise centrado na formação e manutenção de circuitos de auto-produção musical, ou seja, centrado na produção social do *underground*. Com esta reorientação teórica, a observação constituiu-se como o método central da abordagem empírica do objeto de estudo⁴⁷. O trabalho de campo foi ancorado principalmente em situações de ensaio e concerto (mas também noutras situações de encontro e interação) e compôs-se de tarefas como: acompanhamento de bandas individuais durante um período mais ou menos longo consoante a sua atividade regular; observação ancorada em espaços de concerto mais regulares, ou em eventos particulares (do tipo “semana da juventude” ou “concurso de novos valores”); acompanhamento de agentes e cliques dinamizadores de circuitos de auto-produção de um dado género musical.

O material empírico foi recolhido em registos de campo, fazendo a descrição sistemática do sítio e agentes presentes, mas dando a primazia para o relato das incidências particulares de cada situação⁴⁸. A própria natureza deste trabalho de observação faz que o processo de recolha tenha um forte elemento de contingência: uma ocorrência fortuita que se testemunha e

⁴⁶ Julgo que os excertos já apresentados nos capítulos anteriores e particularmente, neste mesmo capítulo, os excertos relativos às modalidades disposicionais da pulsão musical são ilustrativos a este respeito.

⁴⁷ Este trabalho – como as entrevistas já referidas aliás – só se tornou possível com a colaboração entusiasta de João Pinheiro e Eduardo Ascensão.

⁴⁸ No total reuniram-se 80 registos de campo. A observação no terreno realizou-se entre 2003 e 2007 e decorreu em diferentes bairros da área metropolitana de Lisboa, principalmente: *Cidadela*, *Freguesia Nova* e *Belvedere*, bairros suburbanos na margem sul do Tejo; *Alfoz*, na coroa suburbana da margem norte, e *Cerco*, dentro dos limites administrativos da cidade. Outros locais de observação igualmente relevantes foram os espaços de concerto: *Palco Municipal* (equipamento autárquico); *Coletividade Operária*, *Coletividade Popular*, *Casa do Povo* e *Coletividade Subcultural* (associações de bairro, as três primeiras do concelho de Lisboa); *Laboratório* (sala de concerto/discoteca do circuito *alternativo/independente*, em Lisboa). Os nomes dos agentes sociais acompanhados ao longo da pesquisa, os nomes das bandas, a toponímia dos lugares de observação são fictícios (utilizo também acrónimos e as iniciais do nome para designar bandas e músicos mencionados pelos informantes, mas não diretamente acompanhados no trabalho de campo).

que lança uma nova luz sobre o fenómeno estudado; a escolha de momentos apropriados para utilizar técnicas mais formais, como a entrevista com guião e gravada, ou a recolha documental (por exemplo, gravações, currículos, agendas, planos/registos de atividade, textos/letras, materiais promocionais, etc.); a oportunidade de conversas mais ou menos longas reveladoras da dinâmica das relações sociais estudadas, só possíveis num registo informal e “espontâneo”; a construção da familiaridade entre investigador e informante – teoricamente controlada da parte do primeiro e também escrutinada pelo segundo no sentido de desvendar ou reservar informação relevante –, que permite uma modalidade de aprofundamento da análise a que é difícil aceder por outra via. Todos estes fatores de contingência determinam que o investigador se veja confrontado em cada momento com a orientação que deve dar à observação e com um constante reajustamento entre os objetivos teóricos e o processo de recolha empírica que leva a cabo (Costa 1986).

A análise da informação recolhida através do trabalho no terreno foi feita com uma grelha de codificação desenhada para o efeito, seguindo uma orientação teórico-metodológica inspirada na *grounded theory* (expressão de uso corrente no original, que se poderá traduzir por “teoria enraizada”) proposta por Anselm Strauss (1987), com o objetivo de ir articulando gradualmente os planos teórico e empírico da pesquisa – isto é, restituindo a complexidade do objeto de estudo através de um movimento pendular entre conceptualização e observação.

O legado metodológico da abordagem *grounded theory* a dados qualitativos visa o desenvolvimento de teoria, sem qualquer compromisso especial com um tipo específico de dados empíricos, linhas de investigação ou orientação teórica. Deste modo, não é em rigor um método ou técnica específicos. Em lugar disso, é um estilo de fazer análise qualitativa que inclui um conjunto de características próprias – tal como a amostragem teórica – e certas diretrizes metodológicas – tais como a utilização de comparações constantes e o uso de um paradigma de codificação –, por forma a garantir elaboração e densidade conceptual.

(Strauss 1987: 5)

Neste sentido, a grelha de codificação – peça chave do trabalho teórico-metodológico – foi sendo reelaborada durante a pesquisa, possibilitando a articulação com conceitos fundamentais para a análise (como os de pulsão musical e interação, neste capítulo) e para a elaboração de tipologias empíricas relativas a diferentes dimensões de análise (por exemplo, as já apresentadas sobre papéis sociais e modos de vivência no *underground* e sobre disposições e práticas da pulsão musical, além de outras nos capítulos seguintes). É a partir desta reelaboração que foi elaborado a sequência do argumento e o índice da tese.

A grelha de codificação – utilizada para tratamento de entrevistas e de registo de campo – foi elaborada através de um programa informático (*NVivo*) para tratamento de dados qualitativos seguindo um conjunto de procedimentos sistemático (Strauss 1987: 25ss, 55-81). Esta grelha é composta por dois blocos (em Anexo): um relativo às dimensões conceptuais da hipótese teórica e um outro reunindo pistas interpretativas sugeridas pelo trabalho de campo e pelo tratamento da informação empírica – conforme distinção entre códigos do tipo “conceito sociológico” e do tipo “in vivo” (*id. ibid.*: 33-34).

A abordagem do tipo *grounded theory*, com as vantagens que traz ao estudo das práticas de auto-produção musical, pode correr, por outro lado, o risco de hipervalorizar uma dimensão de análise micro e as “etno-narrativas” do quotidiano (Tavory e Timmermans 2009). No sentido de minimizar este risco – e o risco simétrico, apontado pelos mesmos autores, de moldar a empiria a um quadro macro teórico pré-estabelecido –, procuro estabelecer um permanente contraponto entre um plano de análise macro, tal como o elaborado nos Capítulos 1 e 2, relativo a temas como classe e culturas juvenis, e um plano micro, relativo aos quadros de interação ritualizados que formam os circuitos subterrâneos. Expressando o mesmo raciocínio de outro modo, considero os circuitos subterrâneos como uma formação social que liga os planos macro e micro, seguindo a linha de argumentação de Neil Smelser sobre um plano de análise meso:

Um argumento em favor de um nível de análise meso é que as estruturas desse nível constituem o suporte básico de organização de rotinas, interações e relações afetivas na vida quotidiana dos indivíduos. Enquanto indivíduos contactamos diariamente com a sociedade em geral através de grupos, organizações, associações e movimentos sociais de que somos membros. (...) Através destas conexões a vida social ganha realidade para o indivíduo, é decerto mais real que a sua relação com instituições, sistemas de instituições e classes sociais, para não falar do estado, da sociedade e da ordem internacional.

(Smelser 1995: 31-32).

Argumento e estilo de escrita

A estratégia de redação passa por dois fios de escrita estreitamente articulados entre si. No corpo do texto percorro os eixos de análise relevantes em cada capítulo, identificando padrões de comportamento apurados ao longo da observação e apresentados através de tipologias e outros esquemas analítico-descritivos.

Este texto é intercalado por vinhetas onde se apresentam os resultados da observação empírica, através de excertos de entrevistas e registos de campo. As vinhetas empíricas

apresentadas podem ser, por um lado, curtos excertos de entrevistas e, por outro, excertos de registros de campo mais elaborados em extensão e em elaboração analítica (e neste caso são identificados e numerados como "retrato" e um título). O objetivo deste segundo fio de escrita é sublinhar casos singulares que exemplificam a análise, ora por recorrência, ora por exceção, mas que constituem episódios ilustrativos na sua singularidade processos sociais do *underground*⁴⁹.

Em termos de exposição, após esta Parte I de *enquadramento teórico*, apresento os materiais empíricos recolhidos e analisados em dois grandes blocos: a *constituição social da prática de auto-produção* musical subterrânea em termos de formas de socialização e modos de organização do trabalho criativo (Parte II); a *dimensão ritual da prática musical*, relativa aos contextos de densificação relacional e efervescência coletiva, bem como ao significado da prática subterrânea enquanto visto de passagem (Parte III).

⁴⁹ A inserção de retratos singulares e excertos de entrevistas como dispositivo de explicitação do material empírico de tipo etnográfico é bastante comum em domínios de estudo próximos como sejam: práticas culturais (Donnat 2003; Gomes, Lourenço e Neves 2000; Lahire 2004; Lopes 2000; Santos, Helena 2001; Santos, Maria de Lourdes Lima dos e Costa 1999; Silva, Augusto Santos, Luvumba e Bandeira 2002); culturas juvenis (Campos 2010; Ferreira, Vítor Sérgio 2008b; Pais 1993, 1999, 2004; Pais e Blass 2004; Pais e Cabral 2003; Willis 1996 [1990]); práticas musicais (Bennett, Andy 2000; Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995; Gomes 2004; Hennion, Maisonneuve e Gomart 2000; Hesmondhalgh 2008; Simões, José Alberto 2010).

PARTE II – MUSICAR

Capítulo 4

PROCESSOS SOCIAIS DA VOCAÇÃO MUSICAL

A prática de auto-produção musical é resultado de um processo social de descoberta e investimento num consumo significativo de música. É comum os agentes subterrâneos explicarem esse processo de descoberta a partir de uma vocação precoce, o mais das vezes no âmbito familiar. Além do berço, a prática musical subterrânea é feita de socializações sucessivas, de integração em diferentes círculos sociais, em que a música – primeiro como gosto adquirido, depois como auto-produção expressiva – é um fator de mediação interpessoal, constituição de redes de sociabilidade, e de construção da representação de si no mundo (Rimmer 2010).

O sentimento de relação especial com a música durante a juventude traduz-se, entre os agentes sociais dos circuitos subterrâneos, numa *narrativa autobiográfica musical*, em que diferentes fases de vida e correspondentes círculos de convivialidade próxima são associadas a fases musicais – o que tem por efeito a simbolização das trajetórias de vida singulares (Lahire 2005) em etapas de conhecimento musical. Tal narrativa comporta um artifício da parte dos músicos subterrâneos, a evocação arbitrária de condicionalismos sociais e episódios excepcionais de vida, de modo a obter uma congruência simbólica do percurso musical e de vida – em suma, uma estetização do percurso de vida (Miller 2009).

Neste capítulo foco esse artifício a partir de dois planos de socialização musical: constituição da pulsão musical em diferentes quadros de interação no período da infância e adolescência; modalidades de aprendizagem, cultura material e experimentação (*fazer música*).

SOCIALIZAÇÃO INTERACIONAL: FAMÍLIA, ESCOLA, AMIGOS, BAIRRO

Os músicos subterrâneos refletem sobre o seu gosto musical, e sobre as fases por que vai evoluindo, enquanto operador simbólico de individualização. O percurso musical, em especial se revisto cronologicamente – tal como a situação de entrevista solicita –, apresenta-se como um roteiro biográfico da transição juvenil para a vida adulta. Sendo uma expressão de individualismo, esse roteiro é simultaneamente balizado pela presença de outros significativos, com quem se partilha ou confronta a experiência musical. Aliás, partilha e confronto de gostos e influências são elementos decisivos na intensificação da própria experiência musical (Frith 1998 [1996]).

Os quadros de interação mais relevantes na socialização musical durante a infância e adolescência, antecedendo o envolvimento em circuitos de auto-produção subterrânea são a família, escola, amigos e bairro (cf. Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995).

Família

A iniciação musical através dos pais, ou, em menor grau, de outros familiares mais velhos, é o ponto de partida arquetípico da esmagadora maioria das narrativas autobiográficas. Tipicamente a transmissão familiar do gosto por música é recordada sob um forte efeito de naturalização, como presença banal no ambiente doméstico – o que se enquadra na perspectiva teórica construtivista de incorporação não consciente de um capital cultural específico (Bourdieu 1979), neste caso o conhecimento musical. Seguindo ainda esta perspectiva, bem como as de outros autores a propósito da relação entre gosto musical e estratificação social (Atkinson 2011; Chan e Goldthorpe 2007; Coulangeon 2003, 2010; Peterson e Kern 1996; Rimmer 2010; Savage e Gayo 2011; Sullivan e Katz-Gerro 2007), constata-se claramente uma diferenciação de classe e de *status* social na convivência primeira com a escuta musical.

A influência do capital cultural da família de origem é decisiva na reconstrução das biografias musicais subterrâneas, de que destaco três planos:

a) Em primeiro lugar, a aquisição precoce de referências musicais, que vale tanto pelo conhecimento de diferentes géneros e artistas – a que corresponde um valor simbólico específico (Bryson 1996; Peterson e Kern 1996) –, como pela prática de escuta – assegurada pela coleção de discos familiar e outros suportes de escuta no espaço doméstico, pela frequência de concertos, pela presença da música em situações festivas, em suma, pelos gestos de familiarização que acompanham a escuta.

b) Em segundo lugar, a relação entre capital cultural familiar (medido aqui pela familiarização musical precoce) e capital escolar dos jovens músicos, em termos de entrosamento de prática cultural (musical) regular e prolongamento do percurso escolar. Em geral, prática de auto-produção e qualificação escolar e profissional estão tendencialmente correlacionadas nos circuitos subterrâneos, não apenas no sentido da conhecida associação entre capital escolar e prática cultural regular (ver, sob o prisma da relação entre música e juventude, Gomes 2003), mas também no sentido de as trajetórias escolares longas, em especial as dos estudantes universitários, favorecerem a disponibilidade de tempo e a inserção em círculos de sociabilidade de experimentação musical.

c) Em terceiro lugar, o suporte familiar emocional e material (não só o estritamente económico) durante a adolescência e juventude, que pode facilitar ou dificultar a experimentação criativa dos músicos subterrâneos. Este plano remete para o processo de autonomização face à família de origem e, mais especificamente, para o significado da atividade musical enquanto exercício de individualização e de autorrealização.

Ao longo do trabalho de observação no terreno foi possível identificar dois polos disposicionais das famílias de origem quanto à prática juvenil de auto-produção musical, não propriamente determinados, mas muito influenciados pelo lugar de classe, ou melhor, pelo capital escolar e nível de qualificação profissional familiares⁵⁰.

Em famílias de classe média qualificada, mais dotadas em capital cultural, o investimento dos jovens músicos na prática de auto-produção tende a ser negociado e aceite enquanto esfera de subjetividade e emancipação (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995). Em famílias de classe trabalhadora e em contextos de privação, a atividade criativa dos jovens músicos é considerada, o mais das vezes, com indiferença ou mesmo hostilidade, em função da sua antecipada incompatibilidade com uma atividade produtiva, com a inserção no mercado de trabalho e com a definição de um destino social previsto.

Estes perfis não significam uma correlação determinista entre origem social e prática musical. Existe sim uma correlação tendencial, mas que é largamente influenciada pela qualificação escolar dos músicos. Exploro adiante, neste mesmo capítulo, a formação de trajetórias musicais que modulam tal correlação, através quer do envolvimento em diferentes contextos de socialização musical (desde o grupo de amigos até círculos profissionais), quer de diferentes modalidades de aprendizagem de fazer música.

⁵⁰ Ver indicadores do inquérito no *Palco Municipal*, Capítulo 3, páginas 75-77 e Anexos.

Acontece, além disso, que os músicos subterrâneos refletem explicitamente sobre as origens sociais do seu trajeto musical – de modo diferente do sociólogo bem entendido, mas reconstituindo as circunstâncias familiares que motivam a prática musical e permitem entender a vocação como facto social (Sapiro 2007).

Diferentes estilos de *narrativa autobiográfica musical* – ora de um modo sério ou irónico, ora de modo idealista ou resignado – articulam a música como recurso de subjetivação (Berkaak 1999; Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995).

Num primeiro plano, as narrativas autobiográficas refletem as relações familiares em diferentes momentos da infância e diferentes tipos de percurso de transição para a vida adulta, relativamente quer à *socialização primária* de um *habitus* cultural a partir da meninice, quer à formação de um espaço de *autonomia juvenil* ancorado em práticas criativas (musicais).

Num segundo plano, tais narrativas articulam passado e presente no ainda curto arco temporal das trajetórias juvenis, reconstituindo simbólica e reflexivamente o processo de *transição para a vida adulta* que a entrevista faz revisitar do ponto de vista da vivência musical. A sinalização de um mítico *momento primordial de contato com a música* (e outros momentos marcantes) é feita sempre a partir do momento presente – a situação atual estabelece um princípio de coerência na autointerpretação da experiência musical já vivida.

Num terceiro plano, as narrativas são elaborações discursivas sobre a ideia, implícita ou explícita, de *vocação musical*, cuja concretização remete para o lugar da auto-produção musical no momento de entrada no mercado de trabalho, momento em que ocorre um confronto entre expressividade simbólica da auto-produção musical associada à vivência de culturas juvenis (Willis 1996 [1990]) e a possibilidade de profissionalizar essa atividade (Bennett, H. Stith 1980; Coulangeon 2004b; Perrenoud 2007)⁵¹. Este dilema é também um ponto de encontro ou desencontro entre jovens músicos e família de origem a respeito das representações dos projetos de vida dos primeiros⁵².

As narrativas autobiográficas são compostas pela concatenação de episódios contingentes mas significativos, cuja sequenciação pretende evidenciar um sentido de progresso musical (ou explicar a sua dificuldade). O peso objetivo do capital cultural da família de origem e do capital escolar do próprio músico é elaborado discursivamente como coisa natural ou dado

⁵¹ Ou, de forma mitigada, preservar a prática musical na vida adulta na modalidade amadora (Coulangeon 2008, 2010; Donnat 1996).

⁵² Mesmo entre músicos com carreiras reconhecidas no subcampo do *rock* alternativo em Portugal, é comum que a oposição parental ao investimento criativo em detrimento da atividade produtiva seja superada apenas após a confirmação do sucesso no mercado (Guerra 2010: 681, 690-834).

adquirido; mas, de um ponto de vista analítico, o carácter casual da referência a esses capitais em diferentes narrativas faz salientar a desigualdade social das trajetórias musicais patente no modo como a mobilização dos recursos (in)disponíveis permite estabelecer a continuidade (cultivar) de episódios singulares, de outro modo acidentais.

Os seguintes excertos ilustram de modo esquemático a elaboração de narrativas autobiográficas musicais nestas múltiplas implicações da socialização familiar. Distingo três tipos de percurso quanto à conjugação entre recursos familiares, qualificação própria e aproximação ao estatuto profissional: o *percurso profissional* (dois primeiros entrevistados), o *percurso subterrâneo qualificado* (segundo par de entrevistados) e o *percurso subterrâneo antagonista* (último par).

Alex – Tenho trinta e um [anos]. Desde muito cedo que comecei a ligar à música, os meus pais gostavam muito de música, as escolas onde me puseram sempre foram sítios onde as artes e a música tinham um papel importante, e portanto acho que fui sempre encorajado a fazer artes, a curtir essas cenas. [risos]

O meu pai também era ator, a minha mãe, embora seja professora, também sempre esteve muito ligada às artes, os nossos amigos, e portanto, pronto, acho que sempre achei que ia fazer qualquer coisa nessa área. E depois, para aí a partir de... Epá, pronto, e tinha aulas, também tive aulas de música, assim para criança, e a partir dos onze, doze anos comecei a estudar música na Academia de Amadores de Música, tirei lá o curso...

P. – Tiraste o curso de...?

Alex – Epá, fiz piano e fiz o curso geral todo...

P. – Exato...

Alex – ... piano fiz só até ao sexto ano. Entretanto acabei o 12°. Epá, para aí no 10° decidi que ia só estudar música, que era o que eu queria fazer e pronto, fiz o décimo segundo sem ter que me preocupar com a cena com que o pessoal tinha que se preocupar nessa altura, das médias, dos *numerus clausus* e da PGA e não sei o quê, e caguei um bocado para essas coisas todas [risos].

Depois quando acabei o décimo segundo fui para o Hot Club e continuei na Academia, e depois, entretanto, apaixonei-me pela composição e fui para a Escola Superior para composição e foi aí que deixei de estudar piano, foi aí que deixei, eu tinha feito só, só estudei no curso geral, são oito anos e deixei, passei só a tocar jazz, e entretanto já tinha [a minha banda] e estava na Escola Superior...

Alex, Sexo masculino, 31 anos, Licenciatura, Músico

Rogério – Desde muito novo fui brincando com os discos, na altura mais arranhando os discos. Aliás recordo-me que, a certa altura, destruí a coleção de *singles* dos *Beatles* da minha mãe porque de discos passaram a discos voadores [risos]. Mas acho que começou tudo um bocado por aí. Recordo-me também das minhas férias grandes em que ia para o Algarve, para casa do meu avô, que tinha uma grande coleção de discos. E recordo-me que sempre que chegava da

praia, depois do banho, era sagrado esticar-me no sofá e ouvir um disco ou mais discos dos que ele tinha. E acho que começou tudo por aí. Portanto, começou um bocado pela paixão que desde muito novo comecei a criar pela música, depois, mais nos anos oitenta, fiz, como acho que toda a gente, rádio pirata, na altura, a famosa época das rádios piratas...

Rogério, Sexo masculino, 30 anos, Licenciatura, Músico

Alex tem uma formação musical profissionalizante, até erudita, que é absolutamente rara nos circuitos subterrâneos – exceto em ocasiões festivas (*jam sessions*, por exemplo) e de projetos musicais centrados no cruzamento de linguagens consagradas e *underground*, experimentações ensaiadas por Alex amiúde. O capital cultural específico associado à profissão dos pais, o “natural” – isto é, cultivado – encorajamento artístico e uma trajetória escolar infletida em fase decisiva (ensino secundário) para o domínio profissional artístico combinam-se num percurso ideal-típico (extremo no *corpus* de entrevistas analisado) de formação e consolidação do *habitus* musical. Este percurso-tipo representa nos circuitos subterrâneos uma zona de fronteira com circuitos profissionais, não só pela forma de transmissão e objetivação de um capital simbólico específico (o que é raro, como disse), mas também pela abertura de novos horizontes para músicos subterrâneos a partir da colaboração com profissionais deste perfil.

Já o percurso de Rogério é diferente e relativamente mais comum em termos de modalidades de transição entre circuitos subterrâneos e profissionais. A transmissão familiar de capital cultural – mencionada com ironia, mas também mitificada enquanto promissora delapidação do património discográfico da família – parece ser apenas um referente fortuito do que mais tarde vem a ser o concretizar da vocação musical, através um investimento em diversas formas de produção musical ou atividades ligadas à música como modo de vida (para além de radialista, promotor, empregado numa loja de discos). Neste caso, não existe um processo finalizado de objetivação do capital simbólico específico com aquisição formal de competências musicais (ainda que Rogério tenha frequentado uma escola profissional de música durante um ano), mas a importância da formação de um capital cultural próprio congruente com os recursos simbólicos familiares é patente na conjugação percurso escolar longo e experimentação pré-profissional. Como em outros casos comuns, é durante a licenciatura (não relacionada com a música) que acontecem o encontro com outros agentes sociais com igual disposição musical e as primeiras prestações públicas perante uma audiência que não é apenas constituída por conhecidos – fatores decisivos do lançamento do percurso profissional.

Os dois excertos seguintes dão também conta da articulação entre suporte familiar (material e simbólico), percurso escolar longo (licenciatura) e dedicação à prática musical (incluindo formação em escolas de música locais e com professores particulares).

P - Os teus pais têm alguma, agora por questões de família, os teus pais têm alguma ligação com a música, foram eles que te puseram na escola [de música]?

Liotard - Por acaso foram, sim. Epá, eu sempre me lembro, desde miúdo, de ouvir Zeca Afonso com o meu pai, desde que nasci que me lembro de ouvir o Zeca Afonso. Outra coisa que me deve ter inspirado era o barulho do autocarro 12 a subir a rua, eu lembro-me de estar no berço e ouvir o autocarro. (...) Então o barulho do autocarro fazia abanar as janelas e tudo, também me deve ter inspirado, e depois o meu pai tinha os discos do Zeca Afonso e gostava muito de ouvir e tal. Depois os colegas de escola... música... isto e aquilo, entusiasmo pela música.

Liotard, Sexo masculino, 33 anos, Licenciatura, Estatístico

P – A tua mãe incentivou-te?

Paulino - Sim, porque para a minha mãe sempre, a minha família sempre me viu a cantar, e sempre... A minha mãe sempre me viu a cantar e sempre gostou da minha voz, e sempre não sei quê. Dizia que eu cantava bem e não sei quê. Então pá, eu tipo, isso deu-me um bocado de força, então tipo, fiquei naquela, tipo pá, iá, vou começar a cantar, tipo... Pronto, então foi assim, eu comecei a cantar, deixei a guitarra e [os elementos da banda] começámos a fazer as músicas mesmo só para uma guitarra [tocada por outro músico].

Paulino, Sexo masculino, 22 anos, Estudante universitário

Ao contrário dos casos anteriores de profissionalização, o percurso de Liotard e Paulino vai definindo a prática de auto-produção musical como meio de realização pessoal e de participação em redes de convivialidade juvenil próximas. Trata-se pois nestes casos de um tipo de prática cultural intensificada – grandes consumidores de música transfigurados em produtores subterrâneos –, associada a um volume elevado de capital cultural, mas com um forte carácter transitório, definido pela transição para a vida adulta. Qualquer deles começa por ser músico empenhado, mas nenhum chegou a formar uma pulsão musical ponderada no sentido da profissionalização: Liotard manteve a prática musical como um dos seus principais interesses, isto é, uma pulsão musical persistente – “isto e aquilo, entusiasmo pela música”; a partir de uma pulsão musical principiante Paulino foi investindo gradualmente na prática, quer na aquisição de competências técnicas pessoais, quer no envolvimento em bandas, mas optou por não integrar o projeto profissionalizante dos seus companheiros de banda e retirou-se do projeto. A prática de auto-produção de Liotard manteve alguma regularidade com a entrada no mercado de trabalho, conjugalidade e parentalidade, mas condicionada. Cerca de

um ano após a entrevista, Paulino veio a preterir a prática musical em favor do investimento na licenciatura como estratégia de posterior entrada no mercado de trabalho.

O terceiro e último par de excertos, citados a seguir, contrasta francamente com os anteriores numa perspectiva analítica. A articulação de capitais familiares, qualificação própria e investimento musical estabelece-se no sentido inverso dos restantes casos, sob efeito da privação dos capitais familiares que tornam mais provável a prática cultural. A auto-produção realizada por Kilas e Vítor representa, pelo menos enquanto expressão simbólica, um antagonismo mais ou menos confrontacional no processo de emancipação face aos pais. O ponto de tensão maior nesse antagonismo, muito comum na relação entre músicos subterrâneos e família, mas especialmente evidente nas passagens seguintes, é a entrada no mercado de trabalho.

P – E qual é que é a relação dos teus pais com a música? Gostam?

Kilas - Para eles é indiferente. Porque já estou nisto há tanto tempo, nunca viram nenhum resultado. Depois sabes como é que são os cotas, os cotas é sempre aquela dica, para eles o que manda é o *cash* [dinheiro]... Não vêm o *cash* entrar, aquilo para eles é uma brincadeira. Mas prontos, não é que me critiquem, mas prontos... é mais aquele tipo de cena que eu gosto de fazer, não é?

Kilas, Sexo masculino, 25 anos, 8º ano incompleto, Servente de pedreiro

Vítor – [A organização de concertos na associação] é por gosto. Depois ficas sempre com uma moinha, é a tua mãezinha a dar-te na cabeça “ó filho, tu vais sempre para ali, vê lá a tua vida, olha a escola, olha o trabalho” e não sei quê. E não fui só eu, foi uma data de gajos. Foi assim, a malta perdia aqui o tempo e o caraças, não ia a casa e o caraças...

Depois um gajo fazia diretas, começámos a fazer as primeiras diretas da nossa vida aqui, ou porque alguém se esqueceu da chave e ficava aqui o material de som e um gajo tinha medo que aquela merda ficasse aqui sozinha e um gajo dormia aqui de um dia para o outro. Depois eu ia buscar a chave não sei onde e ia para casa e adormecia e estava aqui a malta toda e eu tinha-me esquecido deles completamente, telefonava-me o pai de um e o caraças “onde é que anda o meu filho?”, percebes, éramos uns putos imberbes ainda.

Vítor, Sexo masculino, 31 anos, 12º ano, Desenhador gráfico

O conjunto de testemunhos citados parece indiciar uma sensível estratificação social da prática musical nos circuitos subterrâneos, fundada no capital cultural dos músicos e respetivas famílias. Não quer isto dizer que exista uma correspondência necessária entre pontos de origem e de destino das trajetórias sociais quanto à articulação entre recursos familiares e prática musical resultante; uma parcela relevante de agentes sociais nos circuitos subterrâneos detém capitais simbólicos importantes, mas participa neles como simples adepto,

que se ocupam também de outras práticas de consumo cultural, ao mesmo tempo que agentes centrais e carismáticos da auto-produção desenvolvem percursos singulares, apesar da escassez de capital cultural objetivado formalmente.

Seja como for, a influência do capital cultural como fator de diferenciação é de facto marcante – aquando da socialização primária e em diferentes fases dos percursos subterrâneos – mas não se configura mecanicamente, antes se vai produzindo em diferentes contextos de interação e círculos de socialização secundária, como são a escola, grupo de amigos e bairro ao longo da juventude.

Escola, amigos, bairro

Quase sempre, as primeiras experiências de fazer música fora de casa, quer dizer colaborando com outros significativos não familiares, correspondem a experimentar um novo género de brincadeira entre amigos que já se conhecem. Contextos de vizinhança como o bairro ou a escola são o terreno privilegiado desses primeiros passos. A música – que nesta fase é usual ser consumida em grande quantidade e produzida tentativamente – constitui-se como recurso expressivo ligado a um determinado espaço de socialização e convivialidade. A articulação com vivências quotidianas e formas de sociabilidade juvenil local confere relevância simbólica à prática musical (Bennett, Andy 2000).

Muito raramente os primeiros ensaios de fazer música são encarados como projetos musicais feitos em comum – ao contrário do que sucede com as atividades planeadas no âmbito da aprendizagem formal em escola de música. São antes um modo de materializar e consolidar relações através da descoberta de atividades que permitem gozar de certa distância da esfera tutelar da família. Pode ver-se aqui um ganho de autonomia formativa na organização dos tempos de lazer (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995), bem como um exercício prático de imaginar um projeto de vida futuro, que comporta a assunção de responsabilidades individuais no caso de ser seriamente investido, mas também uma prática de evasão à ordem social de consequências eventualmente disruptivas (Berkaak 1999).

Os casos de Diogo, Ferrugem e Choques ilustram episódios típicos da “primeira vez” de fazer música como jogo convivial na adolescência e juventude.

Diogo – O Paulino é um amigo desde... Era o guitarrista [de uma banda já encerrada]. Eles os três, eles eram todos muito chegados uns aos outros quando eram putos. Só que depois foram-se separando e não sei quê. O Paulino já não falava tanto com eles e blá-blá-blá... E eu quando vim

para aqui conheci o Paulino. O Paulino sempre foi o meu ombro direito, andámos sempre juntos, somos grandes amigos.

P. –Conheceste-o como?

Diogo – Conheci-o quando vim para cá [para o bairro].

P. –Mas era teu vizinho, ou da escola?

Diogo – [riso] O que é que tu vais buscar.

P. –...

Diogo – Era uma rapariga que era minha amiga e que acho que ele estava interessado, então..., ehh, era uma amiga minha que eu acho que ele estava interessado e depois tentou conhecer o pessoal e não sei quê e a partir daí conhecemo-nos melhor.

P. – Então não foi na escola?

Diogo – Não, foi aí pelas ruas, foi pelas ruas, até porque ele é mais velho do que eu, ehh, e andava eu provavelmente no 6º e andava ele no 9º.

Diogo, Sexo masculino, 19 anos, Estudante universitário

Ferrugem – Neste momento as pessoas com quem eu tenho bandas não são os tais amigos que eu tinha da rua e da escola e que eu conheço quase desde que me lembro, já não são. Foram tipo rampa de lançamento para isto, depois essas pessoas, algumas delas tiveram em outras bandas, tipo por exemplo, uma dessas pessoas continua ainda numa banda que é os X.

[A formação da banda] coincidiu quando nós começámos a ouvir bandas tipo *hardcore* e não sei quê, essas bandas mais antigas. A gente começámos a ouvir e depois, como conhecíamos os Y, e como começámos a frequentar lá os ensaios deles e não sei quê, e não só por ir frequentar os ensaios e para ouvir música, mas também porque éramos amigos deles, e combinávamos outras coisas sem ser isso, íamos sair e mais não sei quê, almoçar e jantar fora, o pessoal começou-se a dar bastante. E pronto, e surgiu, a gente começou a ver como é que eles faziam as músicas e como é que era a fórmula, como é que resultava e tal, e depois a gente começou mais ou menos a fazer a mesma coisa.

Ferrugem, Sexo masculino, 25 anos, Estudante universitário (com alguns biscates)

Choques – Epá, a minha primeira paranoia [banda] foi para aí com 15 anos quando andava [na escola], no Liceu, com putos... Tipo, uma vez ou duas por semana agarrávamos e íamos para o estúdio fazer barulho, mas mesmo literalmente fazer barulho, escavar cada um para seu lado, era um a berrar, que no caso era eu, era outro agarrado à bateria, bum, bum, bum, parecia o Animal dos Marretas. Epá e pronto, aquilo não era música de todo, mas o espírito estava ali. Depois a partir daí entrei mais numa... Entretanto entrei numa fase que – «Epá, foda-se, isto não é para mim, isto um gajo anda aqui a debochar...», mas também...

P - Os gajos eram da escola? Putos?

Choques - Eram putos da escola, pá, e foi uma coisa rápida, bateu forte mas passou depressa, ‘tás a ver? Tipo, nem um ano durou essa paranoia. Entretanto, entrei numa – «Bem, vou compor merdas, vou escrever», que eu até tinha jeito para escrever, tinha assim baralhos em gavetas de letras, textos escritos para letras.

Choques, Sexo masculino, 30 anos, 11º ano incompleto, Ajudante de armazém

Tal como a propósito da socialização familiar, há um efeito discursivo de reconstrução autorreflexiva – não raro nostálgico, apesar da proximidade temporal. Ao relatar o seu percurso por bandas e pelos circuitos subterrâneos de auto-produção musical, os agentes sociais reconstituem sucessivos círculos de sociabilidade e quadros de interação por que foram passando – o que é já um esboço do roteiro retrospectivo da transição para a vida adulta. Para além disso, a eficácia da narrativa autobiográfica musical está em mapear pequenas e grandes oscilações dos percursos de vida pessoais, utilizando por referentes linguísticos as sucessivas fases da experiência musical, ou seja, reportando momentos de vida marcantes a fases da “vida musical”.

Diogo atribui a Paulino o seu envolvimento na auto-produção musical, ainda que a sua participação em bandas só tenha ocorrido anos depois de se conhecerem, após um percurso escolar atribulado de Diogo, que haveria de conduzir à sua opção por uma formação profissional na área do audiovisual – parte, aliás, de uma pulsão musical ponderada, com o objetivo explícito de profissionalização, escolha que o amigo não partilhou. Ferrugem recorda igualmente o início do envolvimento musical como coisa entre amigos, mas reconhece que o percurso musical nos circuitos subterrâneos se compõe, no seu caso, de múltiplos círculos de sociabilidade, por vezes sinalizados por géneros musicais ou estilos de vida associados – o que remete, analiticamente, para a plasticidade das culturas juvenis associadas à prática musical (Bennett, Andy 2002, 2005b; Pais 2004). Choques, por seu turno, representa um caso de forte assimilação entre trajetória biográfica e percurso musical: a ligação à música, primeiro como fã, depois como músico principiante e empenhado é por ele vinculada à convivialidade juvenil do seu bairro de infância e adolescência. A circunstância do bairro em questão acolher uma clique de auto-produção muito ativa e ser um dos principais nós dos circuitos subterrâneos, bem como o quadro de interação das suas maiores amizades, contribui para uma imbricação entre vida e música – ou, pelo menos, para a simbolização intensa da sua juventude, nomeadamente através do seu trabalho de letrista.

A ideia de bairro é, na fase inicial do percurso dos músicos subterrâneos, tanto marcador da trajetória biográfica individual, quanto referente de uma narrativa coletiva construída sobre o lugar da música do quotidiano juvenil comum (Bennett, Andy 2000; Berkaak 1999; Rimmer 2010). A elaboração simbólica do bairro constitui-se como fator de identidade social (Costa 1999), neste caso em contextos de convivialidade juvenil ligada à música, quando representa a articulação entre (i) lugar geográfico delimitado na área metropolitana reconhecível por um imaginário próprio da clique de bairro, (ii) quadros de interação e estilos de sociabilidade característicos associados à densificação de relações sociais de vizinhança, e (iii) formas de

expressão cultural produzidas no âmbito destes esquemas relacionais e com um forte sentido autorreferencial ao próprio bairro.

Neste sentido, o bairro é um importante recurso simbólico da prática musical, não tanto por ser instrumentalizável na ficcionalização de estilos de vida (Chaney 1996) associados a géneros musicais juvenis, mas porque é um operador fundamental na formação das cliques primárias de auto-produção musical e na constituição dos circuitos subterrâneos em que elas se integram. Isto é, o bairro enquanto contexto de relações sociais densas é o espaço primário da auto-produção subterrânea e é um símbolo identitário recorrente no *underground*.

As cliques subterrâneas dentro dos géneros *punks/hardcore* e *rap* são aquelas em que o valor simbólico do bairro é mais operativo enquanto nome identificador⁵³. Em qualquer dos géneros, o bairro é um contexto iniciático de auto-produção. Além disso, no primeiro caso, o bairro é invocado principalmente como referência espacial dos itinerários percorridos pelos músicos dos circuitos subterrâneos, ou seja, circuitos no sentido de peregrinação urbana juvenil (Magnani 2005; Pais 1993).

No caso do *rap*, a identidade de bairro é reforçada quando as cliques musicais são formadas em contextos social e espacialmente segregados – como acontece em bairros clandestinos e bairros sociais de realojamento. É também fundamental a segregação étnica existente nestes bairros. Aí a representação de bairro cruza o significado de *gueto* assimilado da cultura popular e musical norte-americana com o significado de pequena comunidade de imigrantes oriundos dos países africanos lusófonos e seus descendentes de segundas gerações (Contador 2001; Machado 2002).

Não quer isto dizer que se verifique uma estrita homologia entre *rap underground* e cultura juvenil negra em Portugal. A identificação do *rap* com desigualdade e exclusão social tem uma forte dimensão classista: uma parte importante dos *rappers* portugueses com maior sucesso no mercado são brancos e com origens sociais de classe média; entre os *rappers* que reivindicam a sua pertença ao *gueto*, encontram-se igualmente jovens brancos cujas trajetórias de vida são marcadas pela desigualdade e exclusão social⁵⁴. Não obstante os diferentes

⁵³ Ver excerto da entrevista a Gadjó, páginas 99-100 e Retrato 35 – “O Pessoal está interessado é numa Tour” (etapa 3), páginas 194-196.

⁵⁴ Ocorreram ao longo do trabalho diversos episódios de antagonismo, em todo o caso delimitados no tempo, a propósito de uma presumida distinção entre *rap* negro e branco. Em grande parte, esta polémica recobria a competição no acesso ao mercado profissional e a disputa sobre a evolução do género numa fase de massificação (*mainstreaming*). Outras polémicas foram observadas com um recorte diferente, e muitas vezes fulanizado, e que fazem parte da discursividade oposicional, tanto lírica como gestual, do género *rap* (tal como acontece, noutras termos, com o *punk/hardcore*).

matizes e a diversidade de perfis sociais associada à auto-produção musical subterrânea – e que é uma das características marcantes do *underground* defendidas nesta tese –, a apropriação local do gênero *rap* é um meio expressivo de afirmação de culturas juvenis de minorias étnicas (Rose 1994). A ideia de bairro como *gueto* – e, mais até, do *gueto* como conjunto de bairros segregados e dispersos na malha urbana – é um operador relevante na construção identitária da auto-produção *rap*.

Mais que noutros gêneros a sobreposição entre trupe de amigos do bairro e clique musical é explícita, por exemplo, através de um nome coletivo que designa simultaneamente as duas dimensões – a *crew*. Mesmo os projetos individuais reportam, através de nomes derivativos, a esse enquadramento comum. Os excertos seguintes ilustram a construção simbólica do bairro sob estes diferentes prismas.

P. – Portanto, já se conheciam antes [de começar a fazer música].

Tina - Sim, na escola e no bairro. Sempre tivemos o nosso grupo de amigas, sempre. Desde miúdas que nos damos todas. Somos nós três e mais umas e todas fazem parte das *Babes*, mas como somos só nós as três que cantamos, nós acabamos por representar as outras todas, mas as *Babes* somos nós todas, todas as damas [do bairro], todas que sempre cresceram, iá, crescemos todas juntas. Mesmo as novas que vêm também, algumas eu já considero como se elas fossem *Babes* também, porque param connosco, têm os mesmos objetivos que nós, ou acho que estão na mesma luta que nós.

Tina, Sexo feminino, 21 anos, Estudante 10º ano (ensino noturno)

Kaplan - Epá, aquilo era um bairro de cabo-verdianos e nós descobrimos e tínhamos uns amigos e tínhamos um cantante, um rádio e íamos para umas escadas onde tocávamos rádio e fazíamos uns *free-styles* quando éramos putos, percebes? Merdas que não tinham sentido mas que passado dez, quinze anos têm depois, fazem sentido.

Kaplan, Sexo masculino, 24 anos,
9º ano incompleto, Empregado de bar (e outros biscates)

A socialização musical nos circuitos subterrâneos não está confinada, claro, à vivência de bairro. A determinado ponto, a prática musical vai a par da crescente autonomia dos jovens face à família e torna-se pretexto e oportunidade para conhecer outras pessoas, outras paragens e até algum ansiado mas ainda assim inesperado reconhecimento – uma das principais motivações da prática de auto-produção (Seca 1988).

Paulino – E então [eu] ia basicamente a casa dele... Ehh, depois também fomos de férias para um sítio... E portanto a onda de *K's Choice* foi muito, marcou muito, porque na altura que

descobrimos *K's Choice*, depois fomos para férias, fomos para Vila Nova, eu e o Diogo. Entretanto, levámos a viola e era, tipo, ele com uma viola e eu com outra, fomos... Portanto, Vila Nova, aquilo à noite...

P. – Uma [viola] acústica?...

Paulino – Acústica, sim. Ehh... à noite fomos... não sei se conheces Vila Nova?

P. – Sim.

Paulino – Há lá um sítio que é o Manjedoura?

P. – Sim.

Paulino – Pronto, nós, foi esse o sítio onde fomos, ehh... e vimos que, pronto, aquilo é um bocado assim todos no chão e a tocar e não sei quê. Então levámos uma vez a viola e depois começámos a criar ali um ambiente, o pessoal começou a ver-nos todos os dias, eu e o Diogo... a tocar... *K's Choice*, músicas de *K's Choice*. Esse pessoal começou a juntar-se e...

P. – [Os dois] tocavam as músicas...

Paulino – *K's Choice*, sim. Eu cantava e o Diogo fazia, tipo, a segunda voz, tipo *K's Choice*, é assim um bocado... trabalha duas vozes e não sei quê, e então era mesmo, ia um bocado... As músicas deles dão para transpor para o acústico, ehh..., transpunha-se muito bem para a maneira acústica de tocar, ehh... Entretanto, chegámos a um ponto em que íamos p'rá praia e chegámos a ter um monte de gente à nossa volta, tudo a passar-se...

Paulino, Sexo masculino, 22 anos, Estudante universitário

Durante a infância e adolescência observam-se, portanto, diversas modalidades de socialização musical, que acompanham as trajetórias individuais de transição para a vida adulta. O desenvolvimento da pulsão musical e a sucessão de fases que o caracteriza – associação retrospectiva entre determinados períodos de vida, contextos de sociabilidade e prática musical – é um importante recurso simbólico de singularização do percurso individual. A passagem por diferentes círculos sociais, ou a constituição de uma teia de círculos sociais (Simmel 1968 [1922]), indexa a trajetória musical singular. Veja-se dois percursos únicos em si mesmos, mas representativos de modos de alargamento de quadros sociais de interação engendrado pela prática musical.

P. – Como é que foste desenvolvendo o teu gosto musical, como começaste como *dj*, que pessoas te influenciaram?

Isabel – Primeiro foi o meu pai, que sempre gostou muito de música. Em casa havia sempre música, desde música popular brasileira – Martinho da Vila, Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Rita Lee –, coisas mais populares, *disco* americano, *soul*. O meu pai ouvia muita coisa, sobretudo mais coisas africanas. Depois, quando viemos de Moçambique para Portugal andei no liceu António Arroio [escola secundária de Lisboa prestigiada no domínio do ensino profissional artístico]. Em finais dos anos 80, aquela onda gótica, punk, cá aconteceram nessa altura, para a minha geração. Comecei a ouvir com os colegas alguma dessa música.

Entretanto, comecei a sair à noite e voltei a ouvir música de dança. Porque entretanto, quando era *teenager*, ia a umas *matinés* com uma prima minha, íamos a um sítio onde passavam mais música negra, desde americana à africana. A seguir a isto é que vem a António Arroio e foi quando comecei a ouvir *rock*. Mais tarde, quando comecei a sair à noite, conheci outras pessoas inclusive o A. e o B. [*djs* reputados], que me foram mostrando *hip-hop* – os Public Enemy, NWA, Tribe Called Quest, De La Soul – que nessa altura eu ouvia mesmo muito.

Tive assim muitas influências, sempre fui muito eclética em relação à música, gosto de tudo. É óbvio que hoje não oiço tanto *hip-hop*. Fui deixando aos poucos, se calhar tem a ver com a idade, oiço mais *r&b* e *soul*. Mas sempre fui ouvindo coisas com as pessoas que fui conhecendo, também gosto de conhecer gente nova, conheci também alguns *djs* estrangeiros que me foram mostrando coisas novas, por exemplo, quando o *trip-hop* apareceu...

Isabel, Sexo feminino, 32 anos, 12º ano, Música

P. – Quando é que começaste? Como é que começaste? O que é que foste fazendo?

Gadjó – Comecei quando morava [em ...], aliás eu não nasci lá, nasci em Lisboa mas depois... Eu morava [ali], porque os meus pais foram morar para lá quando eu tinha quatro anos. E por volta dos 12 anos, eu tinha um amigo meu, que tinha uns primos na Holanda, e a Holanda estava mais à frente na cena da música. E esse gajo era muito mais velho que eu, estava sempre a ouvir *rap*. Naquele tempo, o que estava a dar era a cena do *acid*, e não sei quê, Technotronic e não sei quê. E esse bacano já estava a ouvir cenas mais pesadas e o gajo... Como [eu] era o puto dele, comecei a ouvir bué de cenas... Porque eu sempre curti bué música, porque o meu pai sempre... Aos fins de semana andava a tocar guitarra lá na rua com os outros cotas e não sei quê e o gajo estava sempre a ouvir música. Então eu sempre ouvi *reggae*, *morna*, *funaná*, *heavy-metal*, Michael Jackson, *lambada*, tudo, pum, pum, pum, sempre a levar com aquela merda toda...

Então eu e os meus irmãos tínhamos alta predisposição para a música, porque o meu pai se tivesse quinze horas em casa, era quinze horas com a aparelhagem a bombar, fosse a rádio, fosse os discos dele... E depois tinha bué aquela cena de estar com os amigos a tocar, ele é do tempo... Ele em [Cabo Verde] chega[va] com bué de *people* conhecido, ele quando era puto tinha banda também. Então sempre houve aquela cena da música bué... e portanto eu sempre ouvi bué de cenas. E quando começo a ter 12 anos começo a afunilar para a cena afro-americana, inicialmente, para a cena de dança e não sei quê, que era o que estava coiso...

Depois aquela cena que vem com Snoop [Dogg], Technotronic, aquela cena dos Zulu Nation, um gajo começa a tripar e não sei quê... Até que esse meu amigo, já não sei que idade é que tinha, o gajo ouvia 2 Live Crew... o gajo dá-me um vinil, oferece-me mesmo, de Rebel MC, que era um gajo dos Zulu Nation, e foi aquela merda que me deu cabo da cabeça. O gajo estava a falar de problemas concretos que um gajo vivia, da questão económica, da questão racial... Aquilo naquela altura... *ganda* pedra!

Eu sempre percebi inglês por causa da cena da música e dos filmes, porque a gente víamos bué de filmes e desde puto um gajo foi... entrando na cena do inglês. Então oiço aquele disco, começo a tripar, porque era um *rap* diferente, o *rap* naquele tempo não era *rap*, era essas cenas mais Technotronic, mais dançante, e de repente começo a ouvir aquela cena, pum, pum, pum, e eu – «Foda-se, isto é...» – foi isso que... larguei tudo! Não se ouve mais *rock*, não se ouve mais

heavy-metal, não se ouve mais *lambada*, só quero ouvir esta cena. E a partir daí começo a arranjar... naqueles meios [sociais do quotidiano de Gadjó] não havia *rap* à venda, então gravas um aqui, gravas um ali, bué de *rap*, *man!*... E começo a curtir bué aquela cena mesmo a sério.

(...) O [amigo] C., foda-se, é um *old school*, um dos gajos mais importantes do *rap* português, mesmo. Que é do meu tempo, de quando a gente formou o Negócio. Mas ainda não foi nesse tempo que a gente formou. Depois vou para a [escola secundária], e aí é o centro, tens as influências da Freguesia Nova, tens as influências da Freguesia Longe, e ali um gajo conhece os S., conhece os *rappers* [de diferentes lugares], conhece *niggas* de BC... E ali começo a ter bué acesso ao *rap*, o S. arranjava-me bué de cassetes de bué de cenas. Eu ali já estava a escrever, na [escola secundária], mesmo músicas a oito. Eu lembro-me que eu tinha os meus cadernos daquele tempo já coiso... Até que um gajo vem morar para aqui, e quando eu vim morar para aqui...

(...) Nation era a nossa *crew* [do bairro], somos nós. Formámos quando começámos... Naquele tempo juntávamo-nos todos para rimar e não sei quê... Formámos Nation, só que hoje em dia é a nossa *crew*, não é só os *rappers*, é o *people* todo, ‘tás a ver? O Correio da Manhã gosta de dizer que a gente somos um gangue de criminosos, eu curto bué que os gajos digam isso, são uns palhaços do caralho e isso só nos fode, só nos estigmatiza. Isso é uma cena bué ligada à música, não tem nada a ver... Agora é óbvio que o puto que curte os *rappers* do bairro dele é Nation e puta que os pariu a todos! E a gente tem bué orgulho nessa merda, porque é o nosso nome que a gente sempre carregou.

Depois... nós [Nation], CJ, HH, que eram [*rappers* conhecidas de outro bairro], HB que era o C. e os *rappers* [da Freguesia Longe], N. e os *rappers* [da Cidadela], formámos um coletivo da zona que era Negócio. E andávamos sempre juntos, íamos para as festas todos juntos. Nesse tempo começa a haver primeiro Johnny Guitar⁵⁵, assim o primeiro que um gajo conhecia. Havia momentos em que o *people* se encontrava [no bairro], nós encontrávamo-nos [no parque]... Antes de haver festas encontrávamo-nos sempre [no centro], íamos todos ali, passávamos a noite a rimar, a beber, a fumar e íamos para casa... ou íamos aí a cenas esporádicas que haviam. Mas depois começa a haver a cena do Johnny, há o Trópico, que foi uma discoteca que houve de *hip-hop* que era brutal, só que depois fecharam...

Gadjó, Sexo masculino, 27 anos, Licenciatura, Músico / Animador cultural

Estes excertos condensam, na sua extensão e em estilo vernáculo, diferentes dimensões da articulação entre, num plano geral, percurso musical e trajetória de transição para a vida adulta, e, num plano particular, entre circuitos musicais subterrâneos e “circuitos de jovens” urbanos (Magnani 2005). Tal como nos excertos antes apresentados, também nestes relatos se observa um efeito discursivo da narrativa autobiográfica através do qual se procura elaborar a congruência da trajetória de vida pessoal. Estes casos denotam, contudo, uma especial

⁵⁵ Bar numa zona central da vida noturna de Lisboa, cuja gerência era assegurada por músicos profissionais, onde se realizavam concertos de diferentes géneros musicais, incluindo noites específicas para novas bandas. É referido nesta passagem pelas noites *open mic*, noites de improviso em palco dirigidas a novos *rappers* (cf. Fradique 2003).

densidade de relações sociais experimentadas em concomitância com o percurso musical. A abundância de pormenores permite reconstruir analiticamente o feixe de fatores que vão configurando a dupla narrativa pessoal e musical.

Em primeiro lugar, é notória a multirreferencialidade do gosto musical de Isabel e Gadjó. Posso afirmar, com Lahire (2004) que a multiplicação de dissonâncias culturais e o modo como são integradas num património de disposições singular é constitutiva da identidade de si. Isso é, aliás, bem explícito nas oscilações de gosto e prática musical que ambos ligam a diferentes fases de vida. Note-se, porém, que a singularidade não decorre apenas numa dimensão individual; Gadjó especialmente, e Isabel em menor grau, identificam o seu percurso pessoal a partir de dinâmicas coletivas, em particular a influência sobre si próprios que reconhecem a outros agentes sociais (mentores e companheiros), com que se foram cruzando em diferentes quadros de interação.

Em segundo lugar, o perpassar por diferentes géneros musicais, a manipulação de géneros musicais de forma a mapear diferentes contextos de sociabilidade (a música de casa, a música de bairro/escola, a música da noite, ou de diferentes noites) aponta para a plasticidade das culturas juvenis (Bennett, Andy 2000; Thornton 1995). Mas note-se, por outro lado, que Isabel e Gadjó reportam a articulação entre trajetória biográfica e percurso musical a contextos socialmente diferenciados (escola artística especializada no centro de Lisboa e bairros suburbanos, alguns dos quais clandestinos ou de realojamento).

Em terceiro lugar, a ideia própria de articulação entre percurso musical e trajetória de vida é patente nos dois relatos na sinalização de três tipos quadros de interação decisivos: contextos familiares, de bairro/escola e de saídas noturnas. Significam passagens marcantes das trajetórias de autonomia juvenil e, ao mesmo tempo, pontos de ancoragem quase padronizados do processo de socialização musical dos agentes sociais dos circuitos subterrâneos.

De facto, observa-se nos circuitos subterrâneos uma relativa correspondência entre fases de carreira (desde a aprendizagem de um instrumento até às tentativas de profissionalização) e círculos de relacionamento social. A construção identitária do músico subterrâneo passa pelo ajustamento contínuo entre a prática musical em cada momento do seu percurso e a malha de interações sociais em que está envolvido. É nesse duplo plano que a autorrepresentação do músico se vai configurando, desde adepto a músico descontraído, a músico empenhado, até, quiçá, músico profissional. Nas primeiras etapas desse percurso, o processo de socialização acontece em círculos sociais apertados e de relações frágeis (do ponto de vista da produção musical, bem-entendido), o que se vai alterando ao longo do processo, para o envolvimento

em redes de contato mais extensas e laços com profissionais ou figuras tutelares mais fortes (Takasugi 2003).

Tanto Isabel como Gadjó adquirem na infância um gosto de música popular no quadro das suas relações familiares; experimentam na escola géneros musicais e círculos de sociabilidade diferentes dos que antes conheciam e aos quais atribuem influência decisiva no percurso posterior (para Isabel a entrada no meio simbolicamente valorizado da escola artística, para Gadjó a entrada na escola secundária que permite conhecer rappers num perímetro para além do bairro onde iniciou a prática musical); descobrem nas suas saídas noturnas juvenis contextos onde podem investir a sua pulsão musical e outros agentes sociais ligados a circuitos musicais subterrâneos e profissionais que cooperam nesse investimento.

As incidências peculiares das narrativas biográficas relatadas significam pois uma sequência de dissonâncias simbólicas e relacionais, que por seu turno representa um campo de possibilidades (Velho 1994) que não é apenas determinado pela desigualdade social do capital cultural detido (Bourdieu 1979), mas que resulta também, não obstante a desigualdade de origem e trajetória social, da forma como fatores contingentes sugerem inflexões do percurso singular (Lahire 2008). Nestes dois casos ilustrativos, tais inflexões estão na base da prossecução de um “destino vocacional” ligado à música.

SOCIALIZAÇÃO PRÁTICA: APRENDIZAGEM, EXPERIMENTAÇÃO, ACASO

A prática de auto-produção é um processo de socializações sucessivas, de integração em diferentes círculos sociais, em que a música – primeiro consumida, depois produzida – é um fator de mediação interpessoal, constituição de redes de sociabilidade, e de construção da representação de si no mundo.

A passagem de um consumo entusiasmado de música à vontade de produzir a sua própria música é feita de passos suaves, que os músicos subterrâneos olham retrospectivamente como uma sucessão congruente de acontecimentos. Todavia, identificam igualmente, nesse percurso diacrónico, episódios ou encontros únicos que vêm a significar um momento decisivo no desenvolvimento da pulsão musical. Um tipo característico destes momentos é a primeira ocasião em que se pega um instrumento com o intuito de experimentar as possibilidades que ele oferece e se equaciona como aprender a tocá-lo (Bennett, H. Stith 1980).

O desafio da aprendizagem coloca-se habitualmente em dois planos: uma educação formal (na maioria dos casos, numa escola de música ou com um professor particular) por oposição à

prática autodidata (por processo de experimentação); um processo de aprendizagem individual por oposição ao jogo das bandas no grupo de pares. Bem-entendido estas possibilidades não são estritamente opostas, pelo contrário, combinam-se. Para efeitos de construção do argumento, exponho as diferenças entre aprendizagem formal e experimentação autodidata de modo mais forçado do que se verifica na realidade. Estas duas modalidades desdobram-se em micropráticas (Perrenoud 2007: 32ss), como por exemplo: do lado da aprendizagem, a aquisição normativa do conhecimento musical sob forma codificada, utilizando instrumentos cognitivos específicos (discos, pautas, métodos, esquemas); do lado da experimentação autodidata (Bennett, H. Stith 1980), o mimetismo auditivo (saber tocar “de ouvido” por oposição a ler a pauta) e direto (imitação face a face dos gestos de tocar o instrumento)

Aprendizagem formal

O recurso a modalidades formais de aprendizagem musical acontece na maior parte dos casos em consequência de experiências autodidas que despertam a vontade de adquirir um maior domínio técnico, ou pela vontade de objetivar o conhecimento musical. Ocorre também, com menor frequência, a educação formal precoce por decisão parental, seja como modo de transmissão de capital cultural, seja modo de ocupação dos tempos extraescolares. De qualquer forma, é importante notar que, embora a aprendizagem formal de música não esteja isolada de outras práticas sejam exclusivos, ela demarca tipos de percurso distintos; por exemplo, a pulsão musical ponderada tende a corresponder mais sensivelmente a percursos individuais em que, pelo menos numa determinada fase, a educação musical formal é predominante e decisiva da definição de rumos futuros.

Do trabalho de campo resultam três modos de aprendizagem formal: na infância; depois de experiências autodidas; circunstancial.

a) Aprendizagem formal na infância

Ao contrário do caso de Alex, visto acima, em que o percurso individual se baseia em sucessivas aprendizagens formais até à profissionalização, os dois exemplos seguintes dão conta de uma experiência infantil de aprendizagem musical, cedo interrompida, mas com grande relevância em termos de percurso posterior.

Sofia – Comecei, aos 5 anos, a cantar nas coletividades e até cheguei a editar um *single* infantil quando tinha p'raí 10 anos. Depois, não fiz música durante 10 anos e aos 20 fui brincar às bandas com uns amigos meus. Ensaiávamos na garagem de uma outra banda.

Sofia, Sexo feminino, 34 anos, 12º ano, Supervisora de telemarketing

Lytard – Comecei a tocar música na escola, numa escola de música, com 12 anos. Fui aluno durante dois anos dessa escola de música, toquei ao vivo no S. Luís, nas festas anuais da escola, festas da escola, que a escola fazia todos os anos, mais ou menos duas, três. Foi aí que eu comecei a tocar, aprendi música, a saber tocar guitarra e tocar ao vivo, tinha 12 anos.

Lytard, Sexo masculino, 33 anos, Licenciatura, Estatístico

Tanto Sofia como Lyotard tiveram uma primeira experiência de fazer música numa escola local no seu bairro de residência (no caso de Sofia essa aprendizagem tinha outras implicações dado pai e mãe serem cantores amadores de música popular). Ambos demarcam essa fase da sua posterior prática de músicos empenhados nos circuitos subterrâneos. Todavia, também ambos destacam da sua passagem por estes terrenos a experiência de apresentação pública (e de edição no caso de Sofia). Justamente, um dos principais efeitos da aprendizagem formal em escola, para além da rede de contactos a que permite aceder, a *objetivação da prática musical dirigida a um público*.

b) Aprendizagem formal após experimentação

Os próximos dois excertos refletem um tipo de percurso mais comum: ao consumo intenso de música sucede-se a iniciativa de aprender a tocar (em ambos os casos, após terem uma guitarra), e depois a procura de mais competências técnicas. Em ambos os casos, a aquisição de um instrumento precede a aprendizagem, determinado esta a passagem a uma fase de maior empenho – que para Ágata correspondeu à formação de uma pulsão musical ponderada e a um percurso de aprendizagem regular, formal e autodidata, de novas linguagens musicais.

Ágata – [A experiência musical] começou quando eu tinha nove anos. Desde pequenina que cantava e que gostava de imitar aquilo que ouvia na rádio. Entretanto, aos nove, tive uma grande obsessão pelos Guns'n'Roses, era fanática, e resolvi que queria aprender a tocar as músicas deles, e achei que a melhor maneira de aprender era através da guitarra. Então comprei uma guitarra por 40 euros, muito pequenina, e comecei a tocar guitarra e a ter aulas com o P.G., que na altura morava aqui perto, que é o guitarrista dos PT e que também era dos LS. Ele foi o meu primeiro professor de guitarra, tive aulas com ele p'raí um ano e meio. Entretanto, depois, também descobri que havia aqui uma escolinha de música, que era com o Z.S., que também é

músico de jazz, e que também já tocou com os DF já há uns anos atrás, e tive aulas de guitarra elétrica...

Ágata, Sexo feminino, 22 anos, Licenciatura incompleta, Música

P. – Vamos começar pela tua história na música, como é que começaste a tocar em bandas?

Paulino – Foi, ehh... Portanto, eu até ao 9º ano não ligava assim... Epá, não ligava muito à música, só o normal. Depois fui da turma do Luís no 8º ano, ele já ouvia muito música e não sei quê e pronto, influenciou-me, comecei a ir na onda dele, de começar a ouvir música e não sei quê. Depois ele entrou para uma escola de música ali [na freguesia vizinha]... Ehh, depois pronto, ele entrou numa escola de música e eu passado uns meses também entrei.

P. – Na mesma?

Paulino – Na mesma escola.

P. – Foste levado por ele?

Paulino – Sim porque... Vi ele a evoluir muito e eu não sabia nada, tinha uma viola em casa e não sabia nada, fui para lá...

P. – Mas já sabias tocar?

Paulino – Eu não sabia, nem ele, mas ele foi para lá, começou... começou a fazer progressos não é? A gente já tinha viola só que... Quando eu comecei a ver progressos nele, também fiquei com aquela vontade de... – «Epá, também quero saber como é que ele aprendeu aquilo» – e então fui para lá. Tive aulas, comecei a ter aulas de guitarra elétrica, aulas teóricas, e aulas de guitarra clássica, portanto esses três módulos.

Paulino, Sexo masculino, 22 anos, Estudante universitário

c) Aprendizagem circunstancial

Por fim, é também frequente que a tentativa de aprendizagem formal se revele rapidamente uma aspiração vã ou um tipo de competência que é percebida como não produtiva no percurso musical futuro. É o caso destes dois músicos, que acabam por não frequentar a escola de música para além de um par de meses e alguns acordes.

JP – Na altura, tipo, o meu primo tinha começado a tocar há pouco tempo e eu comecei a olhar para a guitarra, comecei a tomar gosto por aquilo e comecei também a querer tocar. Ainda era pequenito quando ele teve a primeira guitarra e pronto, eu fiquei um bocado vidrado naquilo. Epá, acabei por ter a minha, e os meus pais disseram que me pagavam umas aulas de música. Tive aulas um mês com o professor Z.

JP, Sexo masculino, 22 anos, 12º ano, Vigilante

P. – Mas tu tinhas uns conhecimentos de guitarra acústica, alguns acordes?

Ferrugem – Sim, sim, aquilo que um gajo sabe, vai tipo a uns campos de férias e aprende-se a tocar uma musiqueta e andei aí uns dois ou três meses numa escola de música, mas desaprendi

mais do que aprendi [risos]. É uma escola de música [daqui]. Epá, 90% das pessoas que tocam [na zona] andaram lá.

Ferrugem, Sexo masculino, 25 anos, Estudante universitário (com alguns biscates)

Experimentação autodidata

A auto-produção musical subterrânea enquadra-se dentro do que O’Flynn (2006) designa como forma de fazer música vernacular – conjunto de diversas modalidades da prática musical amadora que se caracterizam – independentemente das categorias convencionais música clássica, tradicional e popular – por um fraco enquadramento institucional e pelo modo de produção participativo. Um dos aspetos centrais desta abordagem é a aprendizagem de base comunitária, isto é, em contextos de relações sociais densas, em que os músicos são produtores e espetadores participantes. Os quadros de interação subterrâneos onde ocorre a aprendizagem autodidata são micro contextos desse tipo, onde são ativadas estratégias informais de experimentação (Söderman e Folkestad 2004), por exemplo, afinidades de gosto musical, ensaios, um mentor (relativamente) mais experiente, registo áudio de experiências e ensaio.

Gonçalo – Fui aprendendo à medida que ia tocando, claro. Eu não sou aquele gajo... Epá... Eu não sei ler pautas, não tenho aquela instrução musical de escola mesmo. Epá, eu sou aquele gajo que foi de rua, de amigos, de ensaios, de outro gajo – «Epá, faz assim, faz assado». Pronto, a minha formação musical baseia-se um bocado assim, ‘tás a perceber? De ouvido e tal, um bocado. Não sou aquele músico de escola, nunca frequentei nenhuma escola. (...)

Sim, sim, a música era... sempre foi... Epá, é assim, comigo... Eu não sei como é que é com as outras bandas, mas parto do princípio que com as outras bandas também foi... Eu penso que o comum das pessoas a nível de bandas e de se juntarem para tocar é o gosto comum que têm pela música. Às vezes até o próprio fanatismo, ‘tás a perceber?, que têm pela música. E foi comigo o que aconteceu: encontrar pessoas que tinham coisas em comum musicalmente comigo.

– «Epá, porreiro, eu dou uns toques e tal, ‘bora e vamos fazer!

– Olha, porque é que não vens tocar com a gente? Se não quiseres depois vais-te embora, mas vai lá, aparece, toca lá um bocadinho e tal.»

E foi assim que as coisas se desenrolaram até hoje. Basicamente é o gosto comum pela música.

Gonçalo, Sexo masculino, 26 anos, 12º ano, marinheiro

Max - Depois o gajo fazia *beat box*, eu fazia as minha rimas. Depois fizemos coisas super engraçadas com tudo o que a malta conseguia pegar. Fazíamos música na escola, depois íamos para a escola quase sempre juntos. E na escola uns amigos nossos, que tinham lá uma espécie de

gravador esquisito, onde fizemos também algumas das primeiras experiências, gravadorzinho manual e carregávamos nas teclas... Era muita 'stranho, parecia muito avançado para a altura e possibilitava teres o instrumental e gravares por cima. E a malta na altura fazia umas coisas que eram mensagens aos *skins*...

Max, Sexo masculino, 31 anos, 11º incompleto, Músico

Mega B – Eu comecei a tocar, foi com o Camone é que eu comecei a cantar. Eu fui ver um concerto lá em baixo no Palco Municipal, lá do pessoal amigo meu. Fui lá ver o concerto deles, depois eu cantei lá uma música ao lado deles, lá o pessoal do meu *crew*, que é os Ilegais, que é pessoal da Freguesia Nova . Comando, que é o grupo com quem eu estou, e Ilegais, que é o pessoal amigo, é um *crew*. A gente de vez em quando fazemos o trabalho e ainda não saiu gravações nenhuma, mas estamos para ver se sai alguma coisa. (...) Então eu fui lá ver esse concerto com esses amigos meus e vi lá o Camone, a sair do concerto. Ele perguntou-me assim:

– Então tudo bem? – porque ele conhece-me e disse assim – Mega B, tu não queres fazer um grupo comigo?

E eu:

– Ah, vamos lá tentar.

– Tu cantas?

– Canto umas coisas, tenho umas letras.

– Tens alguma coisa de instrumentais e isso?

– Tenho uma caixa e faço uns instrumentais

– Então vamos lá tentar.

Assim fui lá à Freguesia de Fora, a gente cantámos uma música, a primeira música que a gente temos, “Freguesia de Fora, Bairro Escondido” [pelos nomes reais da freguesia e bairro de residência]. Cantámos essa música e gravámos. Fiz o instrumental, ele gostou e cantámos em cima desse instrumental. Assim ficou.

Mega B, Sexo masculino, 28 anos, 8º ano, Técnico de telecomunicações

Um aspeto fundamental da aprendizagem musical, comum tanto à educação formal como à experiência autodidata, mas mais relevante nesta última, é o registo áudio das tentativas de fazer música, que serve de memória e instrumento de monitorização do progresso em termos da aquisição de competências práticas⁵⁶. Trata-se de um tipo de expediente prático que contribui para contornar as limitações próprias, em particular a falta de domínio dos códigos normativos da prática musical, e prosseguir com uma atividade imbuída de significado (Certeau 1990 [1980]: 62ss). Além disso, é claramente de um processo de incorporação de gestos observados em artistas admirados e em companheiros mais experientes, que integram um sentido prático (Bourdieu 1997 [1994]) das estéticas musicais subterrâneas.

⁵⁶ A gravação de ensaios de grupo e, em especial, de maquetes é um elemento crucial do trabalho de banda e do ciclo de vida dos projetos musicais e, por isso mesmo, de afirmação das matrizes disposicionais da pulsão ponderada e persistente (ver Capítulo 5).

As tarefas da gravação, nos dois tipos de aprendizagem considerados e em diferentes níveis de competência técnica, estão associadas à formação de uma *performatividade sónica*⁵⁷ característica da auto-produção subterrânea (Lee, Jooyoung 2009a; Seca 2001; Willis 1996 [1990]), incluindo dimensões como: (i) conhecimento musical mimético, ou seja, capacidade de reproduzir e manipular criativamente as referências e a história de um determinado género musical; (ii) capacidade de adequar os recursos existentes em termos simbólicos, de competência técnica e instrumentos musicais às diferentes situações concretas de performance; (iii) orientação expressiva, no sentido de balanço entre originalidade criativa e domínio das formas de interação social da auto-produção musical. Ou seja, performatividade sónica é um elemento disposicional – parte dos diferentes tipos de pulsão musical – de articulação entre conhecimento musical, competências técnicas e expressão performativa. Desenvolverei este tema no Capítulo 5, respeitante ao guião de tarefas da prática de banda.

Percurso musical e “estórias” de juventude

Após atravessar as principais formas de aprendizagem musical como processo de socializações sucessivas, finalizo o presente capítulo regressando à elaboração das narrativas autobiográficas musicais. Os relatos seguintes ilustram o modo como os fatores sociais de construção de um percurso musical subterrâneo até aqui analisados são simbolizados como um *percurso criativo singular*, mobilizando múltiplos recursos linguísticos e estilísticos não conformes à norma da vida artística para contar a sua própria história pessoal (Certeau 1990 [1980]).

Ludovico – Comecei a aprender música por uma questão de necessidade na altura. Comecei a aprender música com uma senhora que era uma benemérita. Ela era mestrada em música, no Conservatório de Viena. Olha, colega de Conservatório, quer em Lisboa, no Instituto Gregoriano, quer no Conservatório de Viena, do António Vitorino de Almeida. Então a senhora era assim já de alguma idade, uma benemérita, e dava aulas de música gratuitas a todos os miúdos que quisessem e frequentassem a catequese na [paróquia], porque ela estava ligada à

⁵⁷ Adaptado de *consciência de gravação* ("recording consciousness" no original, Bennett, H. Stith 1980: 77-78). Onde este autor se refere principalmente ao domínio das condições de produção e manipulação do som em estúdio profissional associadas aos equipamentos magnéticos e eletrónicos utilizados pelos músicos *rock* e que os distinguem de outros músicos populares, portanto a uma dimensão técnica da prática musical, eu refiro-me também a outro tipo de capacidades expressivas através das quais os músicos subterrâneos procuram compensar eventuais fragilidades do seu desempenho musical.

igreja e eu morava [lá] na altura. Então, por uma questão de necessidade, porque ocupava-me as tardes ou as manhãs quando não tinha aulas, em que os meus pais também não me podiam ir buscar, então por uma questão de necessidade meteram-me na música. E ganhei-lhe o gosto. Foi então aos oito anos que comecei a ouvir... Até na casa de banho tinha bustos do Beethoven. Aos oito anos comecei a ouvir o Beethoven, o Mozart, o Wagner, todos esses gajos malucos, que hoje em dia são parte obrigatória da minha discografia. (...)

P. – E depois, como é que chegaste ao baixo?

Ludovico – Desde pequenino houve um instrumento que me sensibilizou sempre, desde o início, que foi o violoncelo. Na impossibilidade de tocar violoncelo, aquilo que mais se aproximava, na altura, e que eu tinha possibilidade de aprender e de lá chegar e até de adquirir um, era o baixo. Portanto, foi uma questão de gosto. Se queres que te diga, para além disto, nem há uma razão muito lógica.

Ludovico, Sexo masculino, 30 anos,
Licenciatura incompleta, Supervisor de assistência técnica informática

Ramone – Então é assim. Tudo isto começou em 1975, p'raí, com violas de caixa numa rua. Na rua, meu, pura e simplesmente no passeio.

P. – 1975? Que idade é que tens? Ou tinhas em 75?

Ramone – Eu... Sei lá, 12 anos ou 13. Não sei, é uma questão de fazer contas. Que idade é que eu tinha em 75? Tu é que és a minha namorada, tu é que sabes...

Cristina – Calma, calma. Tinhas 11 anos, nós temos 11 anos de diferença, eu nasci em 75.

Ramone – E era assim, estávamos a tocar violitas de caixa, não sei quê não sei que mais, mas ninguém sabia tocar. Ninguém sabia tocar, fazíamos barulho todos juntos. Mas pronto, naquela, a coçar as cordas.

P. – Isso era onde?

Ramone – Aqui, [no bairro].

Cristina – O J.P. tocava baldes de skip.

Ramone – Pois. Não, na altura nem baldes de skip tocava. Tocava um órgão a ar, uma cena que davas ao bandulho e tocavas. E pronto, andámos assim um período que era mesmo na onda de beber coca-cola e tocar *rock*. Mais tarde as coisas evoluíram. Entramos mesmo naquela de fazer uma banda. (...)

Numa célebre tarde... Não tínhamos instrumentos elétricos, normalmente quando tocávamos, tocávamos com instrumentos emprestados. Num desses ensaios [dessa banda], mesmo ao princípio, estávamos a ensaiar então no tal passeio, todos encostados, estávamos a tocar tipo Ramones, mas com violas de caixa, porque não tínhamos elétricas, e a cantar e outro a bater nos baldes de skip. Passou esse tal F.M. [que viria a ser um músico carismático no circuito] na rua, a tocar flauta e o caralho, e os outros malucos todos, prelim-prelim... Começou assim a olhar pr'á gente, um grupo de malta que ia com ele.

– «Foda-se, o q' é que vocês estão a fazer?»

Nós éramos uns putos, 15 anos, 14 anos:

– «Estamos a ensaiar.

– Já, foda-se, estes putos são curtidos. Vocês já tocaram com instrumentos elétricos?

– Às vezes, quando nos emprestam e tal, mas é raro.

– Então venham lá a casa.»

Foi o gajo que nos meteu a ensaiar com instrumentos elétricos. E pronto começámos a tocar com eles e eles connosco.

Ramone, Sexo masculino, 39 anos, 9º ano, Operário

Hélder – Comecei a tocar bateria com 15 anos, por brincadeira. Foi naquela época em que apareceram os Nirvana. Entretanto ele [Kurt Cobain, vocalista da banda] suicidou-se e não sei quê. Eu tinha um grupo de amigos, que gostávamos bastante da banda e tal e resolvemos fazer uma coisa parecida. Então fomos para um estúdio. Ao princípio eu era para ser guitarrista e vocalista, porque tinha o cabelo comprido e louro e era parecido. Então eles escolheram-me a mim para cantar. Brevemente, assim num curto espaço de tempo, reparei que não tinha jeito para aquilo. Então resolvi experimentar a bateria que estava no estúdio, e pronto, apanhei logo o jeito, assim nos primeiros minutos. E foi assim que começou.

[Depois] foi um bocado por saltos. Comecei por tocar de ouvido e a tirar umas músicas de ouvido, mas sem grande técnica. Depois fui para a escola de música e a princípio também não comecei a sentir assim grande evolução. Mas, dois meses mais tarde, sentiu-se bem a evolução a nível musical. Daí eu começar a ser o professor da escola. Mais tarde, com esse rapaz que era do Algarve, é que eu realmente senti que evolui muito, porque ele quase que me tirou daquilo que eu já sabia e quase começámos do início, para eliminar qualquer tipo de vício que eu podia ter... e que até tinha alguns, posição de mãos e essas coisas.

(...) A gente começa a sentir necessidade de outra coisa depois de oito anos a tocar bateria, ouvir as pessoas falarem num dó sustenido de sétima à minha frente e eu ficar – «Poça, sei lá o que é isso». Então eu queria resolver essa falha que eu tenho como, não digo como músico, como instrumentista talvez.

Hélder, Sexo masculino, 23 anos,
11º ano incompleto, Operador de som (e outros biscates)

Nuns casos, a narrativa é assumida como mistificação, entre o irónico e o hiperbólico – como faz Ludovico; noutros, há uma preocupação explícita de retratar os momentos marcantes dentro da cosmogonia do género musical praticado – tal como Ramone reconstrói o seu percurso *punk*; noutros ainda, a narrativa é uma descrição dos avanços, recuos e impasses, da persistência face às incertezas que constituem normalmente o curto percurso do músico subterrâneo – como revela Hélder.

A singularidade dos percursos individuais – e mesmo as idiosincrasias das narrativas autobiográficas – têm em comum, para além dos principais modos de socialização e aprendizagem, uma forte componente formativa que diversos autores identificam na prática musical juvenil e amadora (cf. Bennett, Andy 2000; Berkaak 1999; Boudinet 1996; Ferreira, Vítor Sérgio 2010; Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995; Gaines 1994; Green 1997; Kahn-Harris 2004; Pais 2004; Regelski 2006; Söderman e Folkestad 2004).

Nesta linha, identificam-se três principais dimensões da prática musical enquanto atividade formativa (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995: 142ss):

a) *Relação com o mundo externo*, em termos de capacidade prática para definir e concretizar um projeto pessoal criativo, demonstrando por essa via a outros significativos (nas esferas familiar, escolar e convivial) o seu processo de autonomia e individualização.

b) *Relação com o mundo intersubjetivo*, em termos de disponibilidade para participar em atividades de cooperação com outros (seja ao nível particular da banda, seja ao nível da integração em redes de sociabilidade subterrânea mais extensas), bem como da experimentação da conformidade ou transgressão de valores normativos associados a lazes juvenis;

c) *Relação com o mundo subjetivo*, nomeadamente em termos da implicação da prática musical como forma de autorreflexividade (DeNora 1999) e como meio de expressão simbólica. As narrativas autobiográficas musicais, precisamente por reelaborarem o percurso musical conjugado com a trajetória de vida, são um exercício de autorreflexividade na linha proposta pela autora.

Capítulo 5

A BANDA – PEQUENA SOCIEDADE DE TRABALHO LÚDICO

A atividade de banda é vivida e valorizada como jogo entre amigos. Simultaneamente, é um labor de grupo, com um *guião prático implícito* que define tarefas a desempenhar e a disciplina de *trabalho musical*. Durante o ciclo de vida do projeto musical que é cada banda, há uma tensão (ambivalência, segundo Berkaak 1999) entre, por um lado, o ritual festivo de grupo que, mesmo numa escala menor que a do concerto, existe no ensaio (Seca 1988, 2001), e por outro lado, o compromisso coletivo com o projeto, implicando, entre outros aspetos, como divisão do trabalho da banda (Bennett, H. Stith 1980; Cohen 1991; Mall 2003).

Tal tensão representa um dilema simbólico motriz da banda enquanto pequena sociedade de auto-produção subterrânea. As tentativas de resolução acontecem gradualmente, incluindo avanços e recuos, no quadro de interação restrita da banda – o espaço de bastidores em que se vão construindo as relações intersubjetivas e a definição de papéis entre os agentes sociais que formam um tipo de grupo social muito específico que é a banda enquanto equipa (Goffman 1993 [1959]: 100-106).

Estes quadros de interação, precisamente porque são os contextos em que o projeto de banda começa por concretizar-se, são fundamentais na distinção entre músico descontraído e músico empenhado⁵⁸. Normalmente, o primeiro tipo tem uma prática musical mais assente na convivialidade, o que não dispensa uma organização e regularidade mínimas das tarefas de banda; o segundo tipo, tendo também forte componente convivial, corresponde a certa primazia do dispositivo de organização produtiva da banda.

Para além da sua formação enquanto grupo de amigos, o *guião prático implícito* da banda constitui-se através de um “pacote de tarefas” ([bundle of tasks], Hughes 1984 [1971]) que congrega as aspirações e esforços dos seus membros. Tais tarefas não são prescritas rigorosamente, no sentido de serem operações precisas, que cabem a um determinado executor e da soma das quais resulta um produto final. Definem-se antes como procedimentos relativamente padronizados através de convenções reconhecidas, que dividem o trabalho em objetivos mais delimitados e que organizam a prestação comum (Becker 1982). As convenções são instrumentos reflexivos que contribuem para objetivar o desejo de fazer

⁵⁸ Ver Tipologia 1 – Modos de relação com a música *underground*, páginas 32ss.

música – a pulsão musical – como trabalho (lúdico). Nesse sentido, organizam e permitem racionalizar o desempenho coletivo através da prática, como exercício em ato.

Uma abordagem deste tipo pode sugerir, erradamente, que o trabalho coletivo tem um modelo de funcionamento ideal, ao qual as bandas aspiram. É certo que uma boa parte dos agentes sociais – os que desigam por músicos empenhados (mais ainda se forem também dinamizadores dos circuitos subterrâneos) – tende a definir certos objetivos para um projeto musical de que participam e uma sequência de tarefas para os atingir, como forma aproximativa de divisão de trabalho.

Em primeiro lugar, as tarefas a realizar são quase sempre desenvolvidas de forma experimental, por erro e tentativa, por sucessivas aproximações, tendo em conta as capacidades de cada elemento da banda para concretizá-las e a capacidade coletiva de coadunar as participações individuais. Isto será o que se poderá designar como sentido *finalista* das convenções.

Em segundo lugar, num sentido de *mediação*, as convenções do trabalho musical em grupo são também instrumentos simbólicos de gestão de conflitos na vida da banda, seja ao nível mais imediato das relações interpessoais dentro da banda, seja a um nível mais alargado da relação entre a banda como grupo e o mundo que a rodeia – por exemplo, relação entre banda, público próximo e público desconhecido; entre a prática musical e outras esferas da vida social; entre expressão simbólica e aspiração profissional.

A disciplina do trabalho musical envolve a definição dos recursos que um praticante dedica à música em contraponto ou em conjugação com outros compromissos (trabalho, família, outras esferas de atividade). Os recursos materiais que mais visivelmente contribuem para definir o lugar da música na vida quotidiana dos músicos amadores são o tempo – afeto à música em detrimento daqueles outros compromissos – e o equipamento – seja na aquisição (ou aluguer) de instrumentos, o que significa uma objetivação do investimento musical em detrimento de outros consumos, seja no acesso a instrumentos emprestados em círculos de sociabilidade próxima ou em organismos públicos e associativos.

O volume e, talvez mais importante, a regularidade de tempo dedicados à prática musical implicam uma disciplina óbvia e decisiva na manutenção da prática musical. Pelo contrário, a falta de disponibilidade de tempo associada à assunção de responsabilidades pessoais é a explicação mais frequente para o abandono da prática musical (a transição para a pulsão musical retrospectiva) e também um dos motivos explícitos mais frequentes de discussão e rutura entre elementos de bandas.

Noutro sentido, o investimento em equipamento representa muitas vezes um penhor do empenho na prática musical. A progressão, ou mesmo a manutenção, da prática musical exige despesas cíclicas, que por seu turno implicam preterir outras possibilidades de consumo (de lazer e não só). Neste sentido, a aquisição de equipamento objetiva o vínculo com a música e representa ao longo do tempo uma “memória material” da biografia musical.

A disciplina da prática musical é portanto uma forma de negociação do projeto de banda e de desenvolvimento da pulsão musical. Esta disciplina é, de diferentes modos, tanto mais vincada quanto, por exemplo: (i) racionaliza a prática musical como projeto profissional passando por etapas de progressão técnica e aproximação ao mercado (pulsão ponderada); (ii) articula a atividade “fazer música” como esfera central de autorrealização pessoal face a outros compromissos e obrigações sociais, embora não se traduza num projeto profissional (pulsão persistente); (iii) transforma a memória juvenil de participação em circuitos subterrâneos num *hobbie* gratificante, porventura compatível com outras obrigações sociais entretanto assumidas (pulsão retrospectiva). Também sucede, por contraste, que (iv) um músico se autoimponha uma disciplina desfasada das suas possibilidades de progressão musical – uma disciplina fantasista, que se manifesta, por exemplo, na aquisição fetichista de equipamento ou tecnologia, que depois não resulta num acréscimo produtivo da prática de auto-produção (o que é muito característico da pulsão principiante, mas não só).

A tensão entre jogo e trabalho coincide, mas apenas parcialmente, com o dilema entre prática amadora e ambição profissional. A contraposição estatutária entre profissional e amador em campos emergentes de produção artística, como os das artes intermédias, e a importância de superar o estatuto amador, associado a uma menor legitimidade simbólica, constitui projeto identitário de emancipação dos produtores amadores (Santos, Helena 2001: 77-78).

No caso dos agentes sociais dos circuitos subterrâneos, a questão não é exatamente a mesma: para estes não se coloca, ou só se coloca raramente, a equivalência entre estatuto profissional e legitimidade artística adquirida em campos sociais de produção simbólica específica; coloca-se antes o dilema entre desenvolver uma prática criativa através da qual se elabora simbolicamente a experiência quotidiana e o desenho de um projeto de vida baseado na profissionalização dessa prática. Este dilema, já referido no Capítulo 4, a respeito da aprendizagem e experimentação enquanto formas de socialização, materializa-se na experiência regular da banda. Os modos de organização do trabalho dentro da banda constituem, adaptando o modelo Hennion (2004) para a análise do gosto musical cultivado,

uma pragmática da auto-produção musical subterrânea, isto é, um dispositivo composto de tarefas práticas através das quais se vai produzindo o projeto musical.

Neste capítulo identifico o que considero serem as seis tarefas principais que organizam o desempenho da banda, num equilíbrio instável entre trabalho e lazer: treino individual; aquisição e domínio do equipamento; composição; ensaio coletivo; ligação entre os elementos da banda e produção de um som comum; objetivos e modalidades de gravação.

Estas tarefas são imbrincadas entre si, especialmente considerando a condição amadora dos jovens músicos: entre treino e ensaio a diferença pode ser pequena; o treino individual é também um tempo de experimentar composições próprias; o ensaio poder ser a experimentação de um novo equipamento, etc.

TREINO INDIVIDUAL

A prática musical fundada na aprendizagem musical formal inclui metodologias normativas de treino individual, entendidas como base técnica da expressão subjetiva e criativa do músico. Conforme se viu no Capítulo 4, este tipo de prática é comum, mas não predominante dos circuitos subterrâneos. Uma dimensão crucial do trabalho musical subterrâneo é a competência mimética na apropriação e manipulação música consumida (Bennett, H. Stith 1980), através do domínio de um conjunto de táticas apropriadas ao efeito. Considerem-se alguns dos expedientes mais comuns.

Um modo de treino mais frequente nos géneros *rock* e afins é a reprodução manual de uma música escutada repetidamente, isto é, “sacar de ouvido”. Uma outra prática característica do *rap*, também baseada na escuta repetida de música e na sua reprodução manipulada, é a *samplagem* (extração de fragmentos de peças musicais pré-existent, depois concatenados em composições próprias). Igualmente relevante é a aprendizagem solitária de um instrumento por erro e tentativa. Por fim, a aprendizagem solidária – no âmbito da banda, do grupo de amigos, da clique musical – dos truques individuais e do património comum de técnicas informais, incluindo as anteriores e outras, de fazer música.

Trata-se de um processo de *in-corporação* – interiorizar determinadas modos de fazer com o corpo – dos gestos musicais que integram a performatividade sónica subterrânea, prática estética aprendida pela prática continuada e exercitada em momentos improvisados no quotidiano e momentos previstos como os ensaios (ver adiante).

Este processo, como assinalam os seguintes entrevistados, é feito da conjugação permanente dos planos individual e coletivo – que implica engendrar, em tempos distintos, um truque ou uma peça nalgum isolamento e juntá-los à prática de grupo.

Rodrigo - Eu consegui... Depois de muito marrar com os computadores eu tinha um problema, os teclados pareciam tocados por um computador, não pareciam tocados por uma pessoa, e as baterias, então, até chateavam. O trabalho com a bateria é relativamente simples, foi uma questão de andar a bater-me com bancos de sons, andar à procura, andar a desbravar, comprar livros, ler, etc., e hoje em dia temos uma bateria com um som muito aceitável, à exceção dos pratos. Por exemplo, quando vamos tocar ao vivo mal se nota porque é a confusão generalizada, a malta está lá é para curtir, mas na gravação nota-se à brava.

Rodrigo, Sexo masculino, 25 anos,
Licenciatura, Programador informático / Web designer

Mystic - Já, e hoje em dia..., vais lá baixo à Freguesia Nova..., foi quando? Há uns tempos atrás, uma quinta-feira, eu estava lá em baixo e eles todos lá a improvisar e os putos também.

P. –Na rua?

Mystic - Na rua mesmo, mesmo tás a ver, os putos, eram uns putos que estavam a fazer isto, estavam a cantar e a improvisar e os outros putos ainda mais putos, tás a ver, eles olham para aquilo... Epá querem entrar também tás a ver? Por isso é que eu te digo, Gang Novo não tem mesmo elementos certos, vão entrando sempre... Epá depende, tipo um puto de nove, oito anos ou dez sei lá, se o bacano começar a cantar, canta, ninguém lhe vai dizer nada. Nós não somos tipo aqueles bacanos que dizem – «Ah, cantas mal», ou isso tudo e não sei quê. Epá, ninguém nasceu ensinado, então por isso damos oportunidade a todos, todos podem ter a sua possibilidade.

Mystic, Sexo masculino, 21 anos, Estudante 12º ano

EQUIPAMENTO

A aquisição e domínio do equipamento musical têm múltiplos significados na construção identitária do músico subterrâneo. O valor imediato dos instrumentos musicais é evidentemente o de ferramenta de produção musical. Contudo, os modos de usar o equipamento têm implicações diversas. Logo à partida, a posse (ou o acesso por empréstimo) de instrumentos musicais é um marcador simbólico dessa identidade (Bennett, H. Stith 1980: 49ss; Everett 2003; Lena 2004). Para além disso, como apontei em exemplos anteriores, a aquisição de um instrumento que não se domina é frequentemente o ponto de partida da prática amadora. Por fim, o modo de aquisição do equipamento é revelador da matriz

disposicional dos músicos. Revelador, do ponto de vista simbólico, pela valorização, não raro fetichista, do equipamento enquanto artefacto emblemático de certo gênero musical e pela adequação, efetiva ou desejada, entre competência técnica própria e potenciais funções técnicas do equipamento. Revelador também, do ponto de vista material, pelo volume de recursos (dinheiro e tempo despendidos) que o músico está disposto a investir na compra e estudo do equipamento.

Os excertos seguintes dão conta de diferentes modos de relação com o equipamento. Mega B está numa fase inicial da sua prática de auto-produção, decidindo fazer um investimento considerável no equipamento, partilhado pela banda. Neste caso, a expectativa de compra de mais equipamento apresenta-se como tática nuclear do progresso musical da banda. Lyotard revisita uma fase inicial do que veio a revelar-se o seu percurso persistente, revelando uma outra estratégia, a de alugar espaço e equipamento para fazer os ensaios. Gadjó descreve a iniciação a equipamentos musicais como experiência comunitária – neste caso enquadrada mesmo por uma associação local –, em que o domínio de diferentes táticas de fazer música vai sendo assimilado no contexto de bairro.

Mega B – [O *sampler*] está lá [em casa de outro elemento da banda] porque há aí um rapaz que está a mexer naquilo e depois vai-me ensinar. Porque, lá está, as instruções estão em inglês. Eles [na loja] não nos deram o livro em português, estão para dar.

P. – É a tal caixa?

Mega B – Não, esta é outra. A outra já sei mexer nela...

P. – Ah, o problema é que é o mesmo...

Mega B – Esta é nova, esta não sei. Mas esta, logo que aprender a mexer nela, vou fazer alguns trabalhos. Esta parece mais fácil de mexer e tudo.

P. – Mas vocês então gastam uma data de dinheiro...

Mega B – É, o hip-hop é um bocadinho dispendioso. Qualquer grupo... Gastamos algum dinheiro.

P. – Qual é o equipamento que vocês têm?

Mega B – Temos uma mesa de misturas, temos a caixa [de ritmos] com a qual eu trabalho, que é a MPC-60, e temos este *sampler*. Temos os microfones, precisamos de comprar microfones melhores, estamos mesmo a precisar. Temos que comprar uma mesa nova, ainda melhor, que é para fazer gravações em melhor qualidade e ensaiar em situações melhor. E pronto, ainda falta mais coisas também, equalizador de vozes e essas coisas. Vamos com o tempo. Sai tudo do nosso bolso, é um sacrifício que a gente fazemos, mas tem que ser feito.

Mega B, Sexo masculino, 28 anos, 8º ano, Técnico de telecomunicações

P – Compraram as guitarras?

Lyotard – Não, no estúdio tinham.

P – Alugavam as guitarras?

Lyotard – Alugávamos, eles alugavam a sala com as guitarras, bateria, tudo.

P – Era tudo acústico e Spectrum?

Lyotard – Exato. E depois começámos a ir tocar aos estúdios de Lisboa, Cenófila, Estúdio Som, esses clássicos que ainda existem.

Lyotard, Sexo masculino, 33 anos, Licenciatura, Estatístico

Gadjó – Todo o *people* [do bairro], os *producers*, já passaram pela sala de ensaio [da associação juvenil local], todos. Porque depois nós começámos... às duas por três nós passámos a maneira de produzir em Fruity Loops [programa de edição de som] para todos, ‘tás a ver? Todos passaram pelo Fruity Loops, depois passaram pelas caixas, somos gajos de MPC [caixa de ritmos], houve momentos em que tínhamos aqui ligados PCs, Korg [teclados], montes de merdas, ‘tás a ver? Cada *nigga* traz o *skill* dele e fazemos aqui montes de cenas, e há bué *producers* aqui, porque há vários tipos de *producers* em Belvedere, há gajos que produzem só com caixa, há gajos que produzem só com computador, há gajos que produzem com tudo.

Gadjó, Sexo masculino, 27 anos, licenciatura, músico / animador cultural

COMPOSIÇÃO

Compor música é uma tarefa integrante da prática de auto-produção bem menos formalizada do que na sua aceção erudita, tem antes o sentido de criar uma nova música (ou uma sua parcela, uma nova malha, ou um novo *beat*). Nem todos os músicos subterrâneos se dedicam à composição, mas nem por isso ela deixa de ser um desejo generalizado, pelo menos nalguma fase dos seus percursos individuais. Além do plano individual, é uma tarefa imbricada no trabalho coletivo e habitualmente sentida como ato espontâneo diluído na prática musical.

Em qualquer dos casos, e sem que isso signifique que a prática musical se inicie forçosamente com a composição, criar uma música é das materializações fundamentais da prática musical desde as primeiras experiências, por comportar um resultado palpável em que os músicos subterrâneos se reconhecem. Por isso mesmo é uma das tarefas do trabalho musical em que é mais sensível a tipologia disposicional da pulsão musical: principiante, ponderada, persistente, retrospectiva.

O modo como se orienta a prática musical, negociando competência técnica, equipamento disponível, capital relacional e projeto aspiracional permite distinguir os modos de fazer música e os percursos musicais. Estão ligadas a esta questão as possibilidades de investimento na prática de auto-produção musical e as oportunidades de “sucesso”, seja no sentido

idealizado de chegar à edição comercial, seja no sentido pragmático de prolongar no tempo a prática musical.

Pulsão principiante

Mega B assume a sua falta de prática e vê na repetição e na experiência cumulativa a via de progredir e superar a insegurança de quem começou há pouco. Note-se que a assunção da aprendizagem por repetição vai a par de um investimento decidido em equipamento – trata-se de um entusiasmo projetado no futuro, comum entre os músicos novatos⁵⁹.

Mega B – Às vezes, quando estou a escrever, as ideias fogem, não sai aquilo que eu quero. E quando o improvisado vai saindo, as coisas vão saindo. ‘Tá bem que no meio desse improvisado eu me perco, depois volto-me a encontrar, e depois no final meto o minidisc a trabalhar, oiço aquilo que eu improvisei e dali dá para sacar uma coisa ou outra que se aproveita. Depois, a partir dali tenho ideia e faço uma letra e digo – «Pessoal, vamos escrever sobre este tema». Ou faço o refrão ou dou a ideia. Se não houver refrão, digo – «Olha, vamos escrever o refrão para isto» – e assim a coisa vai funcionando. (...)

Ainda não tenho prática a escrever. Ainda não tenho prática de meter as rimas no sítio certo. Eu vejo as coisas assim, eu acho que rimar... as rimas têm que estar no sítio certo. Se não estão, tu estás a cantar e soa mal, e se tens as rimas no sítio adequado não há problema, até tens mais feeling, podes cantar essa letra em *hardcore*, em *soul*, de qualquer maneira podes cantar essa letra. Se as rimas estão no sítio, não há problema nenhum.

E eu ainda tenho esse problema. Ainda estou a aprender a escrever. Tenho muitas ideias, mas ainda não consigo metê-las no sítio adequado no papel. O problema está aí. Por isso é que não gosto muito das minhas letras.

P. – Não te soam bem?

Mega B – Não me soam bem. A mensagem é boa, as mensagens até saem coisas boas, só que o *flow*, aquele *flow* é que não é lá muito... muito bom.

P. – Então, como é que fazes, deitas fora?

Mega B – Não, não deito fora. Eu guardo e tento melhorar. Ou, se não, parto para outras ideias. Porque eu, quando tenho tempo, escrevo mesmo, mesmo para praticar, porque com a prática é que se vai lá. Há aí muitos bons MCs e sabem escrever e rimam bem e tudo, porque já têm uma longa prática. Eu não. Gosto de hip-hop há muitos anos, só que agora é que eu comecei a cantar e a escrever. Por isso então eu tenho é que praticar e esforçar-me muito mais que outros aí.

Mega B, Sexo masculino, 28 anos, 8º ano, Técnico de telecomunicações

Outro aspeto neste excerto indiciador da pulsão musical principiante é a quase indiferenciação entre o que designei por tarefas de treino e composição. Como para muitos

⁵⁹ Ver citação anterior do mesmo entrevistado, p.118.

outros músicos, especialmente os mais novos, o treino enquanto modalidade de aprendizagem corresponde a um método de erro e tentativa até consumir uma composição própria.

O *método empirista* de composição é comum a outras modalidades da pulsão musical de músicos mais tarimbados. A tarimba criativa é um acumular de experiência se traduz num acréscimo de truques, soluções e peças finalizadas, isto é, constitui um *repertório prático* ferramentas improvisadas – artes de fazer da auto-produção musical subterrânea (Certeau 1990 [1980]). Tal repertório é uma objetivação da progressiva passagem de “músico [amador] musicado” a “músico [amador] musicante” (Perrenoud 2007: 25ss), ou seja, de grande consumidor a auto-produtor.

De qualquer modo, o método empirista é instrumental na diferenciação e racionalização das tarefas criativas do músico subterrâneo. Não obstante ser comum a vários tipos da pulsão musical, tem uma particular declinação na pulsão principiante, na medida em que neste caso e experiência acumulada é pouca e os pontos de referência são vagos.

Pulsão ponderada

Tal como Mega B, Lucas utiliza um método empirista de composição: alinhava uma base de trabalho, que depois é proposta e desenvolvida pelo coletivo. Apesar da semelhança aparente, existem dois fatores distintivos da pulsão ponderada de Lucas.

P. – Na banda, como é o modo de funcionamento? Como é o processo criativo?

Lucas – Para aí 90% das músicas sou eu que componho, sou eu que levo o tema, não levo o tema já composto, levo uma base para o estúdio, depois nós conversamos, dentro da banda, tentamos experimentar várias cenas, depois com a ajuda de toda a gente criamos mesmo um tema já. Normalmente, sou eu que trago uma base rítmica e nós trabalhamos.

Lucas, Sexo masculino, 24 anos,
Estudante universitário / Empregado de loja (biscate)

Em primeiro lugar, a tarefa de composição marca uma divisão de papéis sociais dentro da banda claramente perceptível, que nalguns casos, como neste, é mesmo explícita. Normalmente, o líder do grupo define-se pela sobreposição de tarefas individuais específicas, como o desenho do projeto musical, a formação da banda, a coordenação do labor coletivo, a definição de estratégias. A composição é uma dessas tarefas, com o valor simbólico específico de marcar a autoria criativa. A definição de todas estas tarefas muito raramente é tão detalhada, tendo em conta a informalidade habitual da prática de banda e a representação dominante da banda como grupo de amigos, mas ainda assim é um modo de interação

implícito no contexto interno da banda. Em rigor, a divisão de papéis é patente também em bandas formadas por agentes sociais com matrizes disposicionais do tipo persistente e retrospectiva (ver adiante, sobre a vivência da banda), mas apresenta-se de forma mais vinculada em músicos com uma pulsão ponderada, porque neste caso tende a assumir a forma de investimento estratégico e algum tipo de plano pragmático.

Precisamente, o segundo fator distintivo da pulsão ponderada é a circunstância de a composição, como outras tarefas, serem desejavelmente organizadas em função de objetivos de produção. No caso de Lucas, a composição faz parte de um labor coletivo, pelo qual é o principal responsável, planeado para a produção de maquetes destinadas ao circuito pré-profissional de novos valores em que a banda se vai estabelecendo à data da entrevista e que conseguiria concretizar com sucesso mais tarde – o que significa que o seu modo de produção incorporava já contatos e modos de fazer profissionalizados.

Pulsão persistente

As modalidades de composição associadas à pulsão musical persistente caracterizam-se por duas facetas salientes, ambas ligadas ao acumular de experiência de participação em circuitos subterrâneos. A primeira, a que já me referi, é a constituição de um repertório musical prático a partir de um método empirista de produção simbólica persistentemente reencenado ao longo do percurso musical – o que Willis (1996 [1990], 1998) designa por “estética situada” do quotidiano. A segunda faceta da experiência de participação prolongada nos circuitos de auto-produção é o envolvimento em contextos sociais de densificação relacional em torno da prática criativa.

O percurso de Original é paradigmático da primeira faceta. O modo de composição é descrito reflexivamente no excerto seguinte como tarefa que condensa a prática de auto-produção no seu conjunto.

Original – Então a gente, tipo, não sabíamos mexer naquela máquina, pá, porque até aí a gente produzíamos cenas em sintetizador, caixas de ritmos, ‘tás a ver? Quando ele apareceu com essa máquina, a gente não sabíamos mexer...

P. – Que sintetizadores é que tinham? Akays?

Original – Era um Roland, um Roland 500, 500 não, 800, iá, 800, a gente só produzíamos aí. Quando apareceu o *sampler*, a gente não sabíamos mexer, estás a ver? Então, o Y. sabia mais ou menos, ‘tás a ver?, então, iá, o Y. foi dando umas dicas, tipo não sei quê, fomos fazendo umas cenas. Mas, o que tu ouves [no álbum], ‘tás a ver?, são praticamente as primeiras batidas que a

gente fizemos no *sampler*, ‘tás a perceber a cena? Era uma cena em que a gente ainda não sabíamos nada.

Eu pelo menos, vou-te dizer, eu não sabia nada, ‘tás a ver a cena? Mas já eu ia lá, tirava o *sample*, dizia – «Iá Y., é este *sample*» –, trabalhávamos o *sample*, fazíamos a batida, fazíamos tudo, mas, depois chegava a um ponto que, ‘tás a ver?, a gente dizíamos iá, tipo, não sei, ‘tás a ver a cena? Ouvíamos a cena mas nunca... Eu, se eu agora pudesse regravar o álbum, mais de metade dos instrumentais, eu eliminava, eu eliminava pá, eu eliminava todos quase, ‘tás a ver a cena? Porque são cenas que, nem para eu cantar sozinho fazia, se calhar, aqueles instrumentais, ‘tás a ver a cena? Mas claro, estão ali, são instrumentais, pá, tipo, está lá, ‘tás a ver a cena? Porque o álbum... eu acho que foi mais uma cena que tinha que ser feita do que...

P. – Tinha que ser feito naquela altura e...

Original – Tinha que ser feito e prontos, e saiu, ‘tás a ver a cena? Não foi aquela cena trabalhada, tipo, pensada, e – «Agora vamos fazer este instrumental e vamos ensaiar, e vamos não sei quê». Não, não fizemos nada disso, ‘tás a ver? A cena foi chegar e gravar as cenas que tens antigas, prontos, despachar a cena, ‘tás a ver? Foi tipo despacha, ‘tás a ver? Porque senão, vais acumular bué de letras, daqui a um dia tens letras bués e o q’ é que vais fazer? Vais mandar fora? Os instrumentais também. O q’ é que vais fazer? Vais mandar fora? Não, tipo, enquanto estamos a tempo, agarra essas cenas, mete ali, e prontos, ‘tás a ver? Porque se essas cenas não saírem agora, daqui a um tempo essas cenas estão fora do contexto, ‘tás a ver? O que eu estou a falar já não se passa, já se passou. Já era, ‘tás a ver a cena?

Original, Sexo masculino, 26 anos,

11º ano (curso profissional), Ajudante de electricista (e outros biscates)

É notória a complementaridade entre os percursos de Mega B (visto acima) e Original, ou melhor, a potencial sequência entre o primeiro e o segundo em função da experiência adquirida, a qual se traduz na maior desenvoltura de Original no desempenho das tarefas musicais como a composição.

É interessante realçar, do ponto de vista analítico, a circularidade do método empirista utilizado por ambos, mais patente na narrativa de Original porque se refere a um percurso relativamente mais longo. Numa primeira leitura, o que diferencia as disposições dos dois *rappers* parece ser apenas a acumulação de experiência adquirida pela repetição do processo criativo. Pelo contrário procurarei demonstrar nos restantes tópicos deste capítulo que não se trata de simples somatório de episódios musicais vividos; o calejo implica rituais específicos da prática de auto-produção continuada que vão (re)configurando o significado e os modos de relação com a música, em particular a construção do lugar da música no quotidiano. Por ora, é suficiente assinalar que a aquisição de experiência se faz da revisitação frequente do percurso passado, criando um efeito de periodização da prática musical.

Original ilustra esse efeito pela maior exigência que pretende para si próprio em termos de capacidade de composição: uma fase inicial de desconhecimento dos modos de compor,

gradualmente superada (em conjunto com um colaborador mais experiente), permite, apesar de tudo, acumular alguma produção (letras e instrumentais); a seleção de parte desta produção inicial origina a edição de um álbum, momento marcante da urgência criativa e dos ritos da pulsão musical persistente; o álbum que inclui aqueles instrumentais, embora tenha produzido um efeito assinalável no circuito subterrâneo de *rap*, é criticamente olhado em retrospectiva, como uma fase ultrapassada; mas porque “já passou”, é um ponto de começo de um novo ciclo musical, de elaborar no presente novas composições a acrescentar ao seu repertório musical revisto.

Por seu turno, o seguinte episódio relatado por Choques, é ilustrativo da segunda faceta das modalidades de composição da pulsão musical, a prática criativa em contextos sociais de densificação relacional juvenil (O'Connor 2002; Shank 1994; Straw 1991). O excerto seguinte ilustra de forma exemplar o tipo de transações simbólicas frequentes em cliques de auto-produção musical socialmente densas, como aqui se verifica.

Choques –Tinha umas porras [letras] escritas e entrei naquela de mostrar ao J.R. e ao pessoal [banda reputada dentro do género musical, além de fazer parte do círculo de sociabilidade de Choques] e o caralho, e às tantas ele entrou numa – «Isto é altamente, isto é bué musical, isto dá para fazer» –, tanto que ofereci-lhe duas letras que eu tinha feito e que curtia com'ò caralho. Eram textos à maneira, o gajo viu, agarrou aquilo – «Bué da fixe» –, foram editados no segundo disco deles, pronto, e eu com o impulso da cena... [retomou a participação em bandas, que havia abandonado poucos anos antes].

Choques, Sexo masculino, 30 anos, 11º ano incompleto, ajudante de armazém

A dádiva das duas composições referidas – ou seja, a cedência da autoria – tem um significado simbólico muito particular na trajetória de vida de Choques, até como rito de passagem pessoal conforme à mitologia do *rock*. As duas letras são a reelaboração criativa de uma fase de vida traumática, marcada pela toxicodpendência e pelo afastamento temporário das redes de sociabilidade próxima durante estadias em centros de recuperação, que Choques oferece a um amigo íntimo, que por seu turno as materializa em canção. Este dom, no sentido antropológico clássico (Mauss 1997 [1923]), completa-se no efeito de representação e reconhecimento da experiência de vida relatada junto dos agentes sociais que formam não apenas a banda que edita o disco, como também a clique envolvente e genericamente outros potenciais fãs do género que viveram ou conhecem experiências semelhantes.

O significado deste episódio em termos de prática de composição não é apenas o da representação estética da experiência vivida, é a circunstância dessa representação ser

possibilitada pela conjugação entre sociabilidade e prática musical continuada – o retomar da pulsão musical persistente temporariamente interrompida, mas que permanece central no estilo de vida de Choques e no seu círculo de amigos.

Independentemente da singularidade deste episódio, a troca de composições autoradas – a cedência de composições como letras, “malhas”, *beats* a outros músicos – é relativamente comum nos circuitos subterrâneos, particularmente entre os músicos com uma disposição persistente, mais envolvidos em assegurar a continuidade da sua prática musical que em estratégias de acesso ao mercado profissional. É, aliás, uma forma especialmente eficaz de consolidação de esquemas de cooperação entre músicos experientes no âmbito da economia simbólica dos mercados subterrâneos.

Pulsão retrospectiva

As modalidades de composição correspondentes à pulsão musical retrospectiva são bastante diferentes das anteriores, em termos simbólicos e práticos. Do ponto de vista simbólico, a alteração disposicional é concomitante com a rarefação de concertos, decidida por opção ou por indisponibilidade decorrente de outros compromissos e responsabilidades dos músicos. Nesse ponto do percurso do músico e da banda, o público deixa de ser um destinatário almejado do labor criativo e este passa a ser uma atividade de lazer partilhada por um grupo muito restrito, a própria banda e talvez uns quantos amigos próximos. Do ponto de vista prático, esta alteração passa normalmente pela transformação do ritual juvenil em *hobbie* adulto.

O método empirista é recorrente, mas agora no âmbito da recomposição da prática musical, marcada pela transição para a vida adulta. Ludovico exemplifica a tentativa de conciliar carreiras profissionais exigentes em tempo (a sua e dos companheiros de banda) e uma prática musical significativa, alimentando mesmo o cada vez mais improvável projeto de edição profissional.

Ludovico – Sensivelmente nessa altura [após redução do número de concertos], um pouco antes, especificamente no meu caso, mais eu do que todos os outros – mas também um pouco o vocalista, aliás, através de conhecimentos que eu próprio lhe passei –, comecei a trabalhar, a ter possibilidade de trabalhar musicalmente e a compor em termos informáticos, o que facilita imensamente o trabalho.

E hoje em dia funcionamos um pouco como funcionavam os Rolling Stones, aqui há uns anos atrás: eu tenho uma ideia, componho uma música, gravo o CD, gravo por exemplo em

Midi, gravo por exemplo baixo e bateria, ou gravo a música toda e depois gravo só uma faixa com baixo e baterista e dou a cópia ao guitarrista e dou uma cópia ao baterista e dou uma cópia ao vocalista. Depois, normalmente há um que diz – «Eu já tenho pronto» – e outro – «Eu também», então – «Este fim de semana há estúdio». Vamos para o estúdio e vemos como é que aquilo funciona, se vale a pena continuar a trabalhar aquela música ou não, sugestões. É tudo gravado, é tudo retrabalhado se for necessário, vamos compondo assim.

Não temos propriamente um número de músicas, um mínimo exigível para podermos dar por concluída esta fase, mas quando chegarmos a essa conclusão, vamos então fazer uma gravação como deve ser aí a um estúdio qualquer, ou mesmo em casa e depois então enviar para uma editora.

Ludovico, Sexo masculino, 30 anos,
Licenciatura incompleta, Supervisor de assistência técnica informática

ENSAIO

Antes de aprofundar a construção social da banda como entidade coletiva no tópico seguinte, considero três aspetos de ordem pragmática na organização do ensaio: rotina, horário e espaço.

A existência de uma rotina de ensaio – um guião implícito do trabalho de banda – é indicadora da organização interna do projeto. Observam-se três modos de organização principais: (i) inexistência de ensaios regulares, que ocorrem fortuitamente ou até apenas na véspera de um concerto; (ii) ensaios com regularidade fixa (semanal, por exemplo) em que a banda se reúne, mesmo não estando agendado para breve um concerto ou a gravação de uma maquete; (iii) ensaios intensos (mais do que uma vez por semana), normalmente na preparação do concerto ou da maquete, ou ainda numa fase planeada de composição de temas novos.

Os excertos seguintes ilustram diversos modos de organização. Tina encara o ensaio com a displicência de quem está a começar e, tal como já apontado a respeito da composição, não diferenciando tarefas do trabalho musical – o que não a impede de enunciar cenários fantasiosos, aliás comuns entre músicos adolescentes.

Tina – A gente [banda] não ensaia. Por isso é que em concerto... Epá, é assim, a gente não ensaia, a gente, vamos ter um concerto, iá... no dia anterior ou uma hora antes do concerto começar fazemos um ensaiozinho, mas bué de fraco mesmo, pá, é bué de mau, é bué de mau. Eu gostava bué de viver para isto só. Por mim eu vivia só para o *rap*, só que elas, tipo, a Verónica tem o trabalho dela, não quer deixar o trabalho dela...

Tina, Sexo feminino, 21 anos, Estudante 10º ano (ensino noturno)

Ágata descreve o trabalho de ensaio num projeto que visa explicitamente constituir-se como carreira profissional. Não apenas relata fases particularmente intensas de atividade conducentes a esse objetivo, como aponta um tipo de dificuldade que só se coloca a raras bandas subterrâneas, a conjugação dos horários disponíveis de vários músicos implicados em múltiplos projetos. Neste caso, o modo de organização tem de ser planeado – o que também significa que Ágata, enquanto música subterrânea em tirocínio profissional, deve incluir no seu repertório prático aptidões organizativas, como gerir contatos, programar tarefas e assegurar a sua execução.

Ágata – [As férias] Foram... Foi Julho e Agosto, mais ou menos. E depois disso, voltei à civilização, voltei à Babilónia [risos] e resolvi convidar o D. e o N. Pus um anúncio no *Blitz*, e o D. telefonou-me, e comecei a ensaiar com o D. e com o N., que na altura – que era um violoncelista e um violoncelista, ehh, um violinista e um violoncelista!

P. –Mas a pedir quê, violinista e violoncelista, logo?

Ágata – Sim, sim. Mas eles na altura também tocavam com o R.L. Entretanto o D. deixou de tocar com ele e entrou num projeto que se chama ML – não sei se já ouviste falar, costumam tocar no Mercado da Ribeira, no Andanças... É música celta tradicional para bailes, para as pessoas dançarem... bastante pura também. E quando eu comecei a ensaiar com eles... Entretanto também fiquei com o L. – o baterista – e com o P., que era amigo do baterista e que era baixista. E depois convidei também um teclista. Então nesta altura já éramos: violino, violoncelo, baixo, bateria, teclado e eu, seis! [pausa] Sim, éramos seis. Ehh, o que se tornou bastante mais complicado a nível de ensaios, a nível de logística, a nível de tocarmos, de sítios para tocarmos.

P. –Onde é que tocavam?

Ágata – Ensaivamos na minha garagem. E depois às vezes quando não havia horários compatíveis, eu tinha de fazer dois ensaios por semana: um ensaio com as cordas, outro ensaio com a secção rítmica. Era raro conseguirmos estar todos juntos.

P. –E aí já eram pessoas que moram em sítios super diferentes, não?

Ágata – Sim. Sim. (...) Isso foi uma das coisas que dificultou bastante também o nosso trabalho juntos. E entretanto, nessa altura, conheci o M. Ele ‘tava a tocar no metro bazuki, com um rapaz que ‘tava a tocar acordeão, e eu comecei a falar com ele, a dizer – «Ih, que músicas tão lindas que vocês estão a tocar», blá blá blá e tivemos logo muita química e começámos logo uma grande afinidade a nível musical, a nível da nossa visão musical, e decidimos começar a trabalhar juntos. Eu mostrei-lhe as minhas músicas, ele mostrou-me trabalhos que já tinha feito, com os EA, com os BM, com os PR e pronto, e começámos a ensaiar e ele começou a ser uma espécie de diretor musical, produtor e engenheiro de som. E gravámos uma maquete no final...

Ágata, Sexo feminino, 22 anos, Licenciatura incompleta, Música

Um outro fator decisivo nos modos de organização da banda é a disponibilidade de um espaço de ensaio. Sendo crescente ao longo do trabalho de campo a utilização de estúdios domésticos (significativamente designados em inglês – “home studios” – de forma corrente), os principais espaços de ensaio nos circuitos subterrâneos são ainda assim estúdios próprios construídos *ad hoc* em instalações improvisadas (por exemplo, garagens, anexos e pequenos pavilhões), estúdios de aluguer não licenciados também construídos em instalações improvisadas e os estúdios de autarquias locais e associações.

Por vezes, a deambulação em busca de um lugar de ensaio regular consome os recursos da banda e perturba em grande medida a sua atividade. Dispor de um espaço próprio é evidentemente um objetivo por si, como exemplifica Gonçalo. Já Hélder ilustra soluções para conseguir um lugar de ensaio, umas habituais, outras insólitas.

Gonçalo – O que eu te estava a dizer era acerca de termos um local de ensaio fez com que a banda se aguentasse muito – e até hoje continuamo-nos a aguentar. E o local de ensaio é assim: aquilo é nosso – até é do guitarrista, o pai dele tem lá terreno e aquilo temos lá um sitiozinho no terreno, é tipo uma quintazinha. É num sítio espectacular, porque podes estar a fazer barulho à vontade até às tantas da manhã porque aquilo é assim num sítio de quintas, estás a perceber?

Gonçalo, Sexo masculino, 26 anos, 12º ano, marinheiro

Hélder – Para alugar [permanentemente] uma garagem fica muito caro. Então a gente opta por estúdios [de aluguer] já criados para o efeito. [No concelho] existem muitos, por isso também a razão de eu mudar para lá. Ensaíamos uma vez por semana, duas horas. Além de ensaiarmos em estúdio, ensaiamos em casa do guitarrista também; o nosso baixista é do exército, é alferes, então ensaiamos também no quartel; ensaiamos também em Portalegre, quando temos oportunidade, porque a quinta do guitarrista fica lá, os pais dele moram lá e então aquilo não tem nada à volta e a gente aproveita para fazer barulho.

Hélder, Sexo masculino, 23 anos,
11º ano incompleto, Operador de som (e outros biscates)

BANDA

Enquanto quadro de interação social privilegiado da prática reservada da banda, o ensaio, tanto como o concerto, é o contexto onde se jogam duas tensões (ambivalências, na expressão de Berkaak 1999) que modelam a banda enquanto projeto ao longo da sua existência: entre lúdico e sério (no limite, profissional); entre prestação individual e coletiva.

A ambivalência entre ordem e disrupção surge também na organização social da banda. A gestão de relações entre os membros da banda acarreta uma tensão permanente entre estar em grupo e tocar em grupo, entre agir e identificar-se como um todo orgânico – “ser uma banda” – e a ânsia de ser algo único.

(Berkaak 1999: 36)

A vontade de fazer parte de um grupo (banda), ou mesmo de um coletivo mais extenso (clique), é uma das motivações primeiras da prática musical subterrânea. Esta ânsia de fazer música em coletivo contrapõe-se às percepções individuais dos músicos, do mesmo modo que o desejo de encontrar uma expressão singular se confronta com diferentes entendimentos que os músicos têm da banda de que fazem parte.

Outra tensão existe entre jogo e trabalho. A questão da disciplina de trabalho – micro convenções definidas internamente pelos membros da banda quanto a rotina e regularidade de ensaio – define o quadro interacional da banda em dois sentidos: em termos gerais, o equilíbrio coletivo entre grupo de amigos e colaboradores num labor comum, através do qual se define o grau de sustentação coletiva da atividade – lazer sério (Stebbins 1992) – da banda; em termos particulares, as relações interpessoais dos músicos, incluindo as idiosincrasias individuais e a avaliação mútua do envolvimento no projeto comum.

Em suma, a situação de ensaio é a região de bastidores (Goffman 1993 [1959]) da prática de banda, onde se definem os papéis dentro do grupo e a sua observância, dentro de uma rotina permeada das tensões apontadas. Em suma, é um espaço reservado onde se joga a coesão da banda (Finnegan 1989: 263ss). É igualmente onde se define a performatividade da banda na conjugação entre proficiência e efervescência (Seca 1988).

Estes dilemas estão inscritos na prática da banda e nos seus quadros de interação, conforme se observa na seguinte situação de ensaio, em que os músicos procuram, através dos métodos empiristas à sua disposição, não apenas a voz individual – em sentido literal – como a voz da banda – em sentido metafórico. Aliás, a utilização de determinadas metáforas para descrever a performance (no plano propriamente musical e no plano interacional) constitui um idioma característico de cada banda, com os seus próprios bordões, figuras de estilo, vocabulário, etc.

Retrato 9 – “Contenção e garra”

Na véspera do concerto Punknique⁶⁰ o ensaio decorre com grande concentração. Para o final, alguma tensão a respeito do equilíbrio entre manter o guião de ensaio geral e deixar-se levar

⁶⁰ Ver Retrato 42 – Punknique, páginas 218-219.

pela excitação do momento. Noutras ocasiões, a dificuldade de conseguir esse equilíbrio tem sido assinalada a Francisco, a respeito da sua capacidade em manter um ritmo constante na bateria, em especial contendo o impulso de acelerar. Hoje, Ramone alerta Choques para a necessidade de manter o domínio da voz, resistir ao impulso de gritar, para que não lhe saia a voz esganiçada.

No final do ensaio, Choques diz-me perceber a razão de Ramone e descreve a sua própria prática como processo de aprendizagem. Dá particular importância a encontrar um balanço entre o “esforço de contenção” e a “garra”, balanço esse que acredita poder melhorar com o tempo. Não por acaso, claro está, a experiência de Ramone é um fator determinante na própria explicação, em contraste com a sua própria prática, reconhecidamente menor. A notar duas oposições de tipo antropológico (Bennett, H. Stith 1980; Berkaak 1999), visíveis nesta situação e recorrentes em diferentes momentos de observação desta e doutras bandas: controlo vs. força; experiência vs. inexperiência (o muito batido tema “old school”).

[Registo de campo 31]

Um produto específico do trabalho de ensaio é a produção social da banda como entidade coletiva – identificável por um *som de banda*. Depois do treino individual e da incorporação do gesto musical através da mimetização dos géneros e artistas preferidos, há a congregação das prestações individuais na performance da banda. A matriz disposicional dos elementos da banda, moldada pela socialização e experiência anterior de cada músico, estabelece um terreno comum para o trabalho conjunto e para a construção da micro-comunidade que é a banda.

‘Estar lá’⁶¹ é o prelúdio necessário ao compromisso do músico com o empreendimento do grupo. Demonstra a necessidade de existir um terreno comum de experiência performativa prévio à comunidade construída pela realidade do ensaio – de igual modo as conversas sobre organização [da banda] estão ligadas a uma experiência espontânea de organização.

(Bennett, H. Stith 1980: 30)

Tal como a tarefa de composição, a rotina de banda – especificamente o trabalho de tornar congruentes as prestações individuais num som de banda – é uma das principais instâncias de

⁶¹ “Getting it together” no original, que poderia traduzir também por “sacar o som”. Opto pela expressão “estar lá” por ser de uso corrente durante o trabalho de campo para denotar a ideia de entrega, de predisposição para a performance musical, e, porventura, também a de conseguimento – em múltiplas formulações, aliás. Aplica-se, por exemplo, em “o espírito... / a energia... / o músico... / a banda... / o disco... / a performance... está lá!”, significando ao mesmo tempo que uma predisposição musical resulta na comunicação expressiva de um significado partilhado e relevante para quem ouve e que a tarefa está cumprida. Nesse sentido, pode entender-se como uma metonímia radical da experiência musical subterrânea.

objetivação (e reelaboração) da pulsão musical. Percorro de seguida a produção do som de banda através da tipologia da pulsão musical subterrânea.

Pulsão principiante

A noção de banda enquanto coletivo de auto-produção musical para jovens músicos amadores começa por ser uma brincadeira de amigos, não raro recontada com cunho anedótico, como se constata com este grupo.

A ideia que esteve na origem do grupo, surgiu numa aula de arte e design, diz o líder da banda. J. fazia *riffs* com a boca (mais tarde com a guitarra) e o vocalista cantava por cima. Mesmo a distribuição de papéis e tarefas dentro da banda assentou mais em critérios de amizade do que musicais. Para a bateria foi escolhido o elemento que, dentro do grupo de amigos, costumava acompanhar as músicas batendo com as mãos, ou outro objeto, na mesa. O baixista foi escolhido, também dentro do grupo de amigos, por exclusão de partes, ou seja, havendo excesso de guitarristas foi encaminhado para a função não preenchida.

[Registo de campo 2]

A construção da pertença à banda começa com o desejo de fazer música, quer dizer, a predisposição para *estar lá*, fundada nos modos de relação com a música já experienciados pelos agentes sociais. No caso dos agentes portadores da pulsão principiante, tal predisposição é constituída pela socialização da escuta musical e pelo consumo intenso dos géneros musicais preferidos – sendo a experiência de auto-produção pouco relevante, ao invés dos restantes tipos de pulsão, porque ainda diminuta.

Retomando Stith Bennett, a construção da banda como micro comunidade de prática é realizada pelo labor criativo e pela experiência de organização conjunta aprendida em ato. A banda é portanto produzida em quadros de interação (principalmente o ensaio) caracterizados simultaneamente pela expressão musical performada e pela progressiva racionalização quer da performance quer dos modos de relação entre os músicos – neste sentido, a banda é uma instância coletiva de modulação das matrizes disposicionais individuais (cf. Lahire 2005).

Retrato 10 – “Prioridades”

Chego ao Palco Municipal Novo hora e meia antes do início do concerto. À entrada encontrei Marley e Bling, dos Malandros, com um amigo exterior à banda, que mais tarde vim a perceber ser C.J., com quem Mystic, este sim membro dos Malandros, começou a rapar. A banda não

participa no concerto de hoje (tem um agendado daqui a duas semanas), vem apenas utilizar uma sala de ensaio.

É significativo das dinâmicas de ascendente pessoal dentro do grupo que Marley, embora seja o primeiro a encontrar-me, deixe as despesas da conversa para Bling, líder implícito da banda.

Os três estão ali à espera dos restantes elementos da banda. Estão a trabalhar na gravação duma maquete para apresentarem a algum produtor/editora ou mesmo para tentarem eles colocar um disco à venda no circuito subterrâneo. Embora da última vez que falei com eles, um mês antes, qualquer plano do género parecesse coisa longínqua, parece estarem agora empenhados em fazer a gravação, a primeira “a sério”. Têm a máquina (mesa de mistura de oito pistas) e acertaram com o técnico do Palco Novo a cedência duma sala-estúdio durante dois meses, apesar dessas salas ainda não estarem “oficialmente” em funcionamento. Deste ponto de vista, parecem de facto orientados para um projeto concreto – esboço de uma pulsão ponderada? Mas de facto, para além de terem decidido editar (e vender) um disco, têm ainda uma ideia apenas aproximativa do que vão fazer. Pelo que me dizem, e apesar da marcação da sala de ensaio, têm andado desencontrados durante toda a tarde – ora estavam uns e não estavam outros, ora chegavam estes e já não encontravam os primeiros. Mais tarde, depois de acompanhar a montagem do concerto, volto a encontrá-los, os mesmo três, um pouco afastados, a fumar um charro e ainda à espera dos restantes.

Chega entretanto Francês, estão ali um bocado sem acertarem com o que fazer, avaliando atrasos e desencontros, ainda à espera de Mystic. Discutem a hipótese de ir ao concerto duma banda francesa de *rap*, em Lisboa, mas afinal acabam por reconhecer que têm de trabalhar no projecto – “temos de ter prioridades” – e portanto regressam ao estúdio.

Como combinado e enquanto ainda não começava o concerto, vou procurá-los mais tarde ao estúdio. Faço um compasso de espera à porta, a ver se há uma interrupção. Nesse interim, percebo estarem a ensaiar trechos soltos, que me parecem longe de uma composição reconhecível. Lá entro e fico com a nítida sensação de invadir o espaço e empatar o processo. Neste momento, estão presentes Mystic, Francês e Mad M, mas não Bling e Marley, que é suposto ainda voltarem. Os três presentes experimentam botões, passam os mesmos trechos, mas não retomam. O desconforto mútuo é palpável, ao contrário do que normalmente sucede na primeira vez que assisto a um ensaio de uma banda com já falei em ocasiões anteriores, em especial se for uma banda experiente. Combinamos novo encontro para outra ocasião e volto à sala do concerto.

Interpreto os desencontros da banda, incluindo a presença circunstancial de um amigo que não a integra – e em certa medida o incómodo com a minha visita –, como indicadores de uma fase ainda incipiente de construção da banda.

Uma nota peculiar sobre o mesmo tópico, mas a propósito da manipulação de nomes próprios e artísticos. Normalmente estes músicos utilizam entre si os nomes próprios (ou a alcunha habitual, recuperada como nome artístico, no caso de Marley), que são também os que utilizam em conversa comigo. A exceção é Mystic que, embora os amigos o tratem e se lhe refiram pelo nome próprio quando me falam dele, se me apresentou pelo nome de guerra, com que também se identifica quando me contacta pelo telemóvel – aliás, fez questão de corrigir-me o acento à portuguesa para o original à inglesa. Curiosa a flutuação do nome, que relaciono com

o uso tentativo da *máscara performativa* sobre a máscara enquanto dispositivo cénico ritual (ver Capítulo 7).

[Registo de campo 8]

Pulsão ponderada

Marie Buscatto (2006) tipifica a transposição da carreira amadora para a profissional em três patamares: formação (em especial através de aprendizagem formal); experiência de cantar em público e oportunidades de circular; tentativa de profissionalização. Não considerando a probabilidade de sucesso de um tal encadeamento, observa-se que ele pode produzir-se, pelo menos aparentemente, de forma muito rápida nos circuitos de auto-produção subterrânea.

A seguinte situação observada é exemplar de um voluntarismo habitual na pulsão ponderada de jovens músicos aspirantes a profissionais. Na realidade, os músicos desta banda foram consolidando o seu património disposicional, sob a forma de pulsão ponderada, no desenrolar do plano coletivo de editar um disco no mercado profissional (o que vieram a conseguir)⁶².

Retrato 11 – Mudança de pele (2)

O concerto de Tusa, intensamente preparado nos últimos tempos, é um primeiro passo explícito na aposta de profissionalização. Pelo que me dizem, têm estado a ensaiar quatro vezes por semana (!) na sacristia de uma igreja abandonada [num subúrbio de Lisboa]. Em termos de sonoridade passaram de um género *nu-metal* – que os próprios descreviam por referência às bandas que admiravam enquanto fãs – para um som mais *eletro-funk* – resultado da vontade de experimentar coisas diferentes, mas também, calculo, das aulas no Hot e do maior domínio da maquinaria eletrónica. Luís passa a acumular a guitarra com os teclados. Diogo está rodeado de maquinaria vária. Barbosa melhorou de tal forma no baixo, que até eu dou pela diferença. Outra mudança notória é o aumento da duração de cada tema, em particular das passagens instrumentais sem vocalização. Para os meus ouvidos leigos foi evidente um salto em termos de maior segurança a tocar e de consistência do grupo. Além disso, apresentaram-se com cenografia e coreografia trabalhadas ao detalhe e apresentadas pela primeira vez em público. Talvez para marcar o simbolismo da ocasião – não que mo dissessem –, o concerto passa-se num bar de Lisboa com música ao vivo e sessões regulares para novas bandas, sendo a audiência na frente de palco maioritariamente constituída por familiares e amigos do bairro.

[Registo de campo 37]

⁶² Retrato 6 – Mudança de pele (1), páginas 62-63.

Pulsão persistente

A prática musical subterrânea, em particular o trabalho coletivo da banda baseia-se num conjunto de convenções tácitas e na dramaturgia própria da situação de ensaio (Becker 1982; Goffman 1993 [1959]). Ao contrário de outras práticas amadoras, as convenções de cooperação não decorrem de uma normatividade estabelecida pelo enquadramento institucional da prática (como será o caso da prática associativa) ou da legitimidade de códigos formais adquiridos (Finnegan 1989). Pelo contrário, a prática subterrânea é valorizada, como espaço de liberdade, seja ao nível da expressão individual de cada músico dentro da banda, seja ao nível da expressão do grupo face ao mundo exterior.

A importância da informalidade destas convenções é mais relevante na modulação da pulsão persistente, porque esta é a mais próxima da prática de auto-produção improvisada em circuitos de cooperação musical fortemente informalizados.

A tensão entre convenções, reconhecidas mas rejeitadas, e o improviso, valorizado como gozo estético mas dependente de um intenso labor empírico é bem ilustrado na seguinte descrição. Mesmo a ambivalência perante os resultados – “somos satisfeitos mas insatisfeitos ao mesmo tempo” – faz parte desse labor.

P. –Entretanto em termos de objetivos, vocês quando começaram com a banda e depois disso, portanto, ao longo destes anos, o que é que pensavam que era a banda? Quer dizer, era uma coisa que queriam que se transformasse num projeto profissional?

Liotard – Não, não. Epá, é assim, nós sempre quisemos que a banda nos desse gozo, de estarmos os três, que nos desse gozo de estarmos os três bons amigos, que o som que fizéssemos nos agradasse. Éramos muito exigentes quanto à criatividade, nós somos muito de improviso.

P - Certo.

Liotard – E o que é que isso do improviso? Ou por outro lado, o que é que é não trabalhar as músicas? Epá, é... O que nós na realidade fazemos é trabalhar a criatividade. Como há bandas que tocam a mesma música não sei quantas vezes até ela ficar bem afinadinha, nós trabalhamos a criatividade, inventamos ideias, ideias, ideias, até que haja uma que realmente nos agrade.

P - Nunca tocam a mesma?

Liotard – Nunca tocamos, estamos sempre insatisfeitos, é um bocado isso, mas pá,, é assim, insatisfeitos com o que fazemos, somos satisfeitos mas insatisfeitos ao mesmo tempo, somos insatisfeitos se começarmos a repetir as coisas, tás a ver? E portanto é isso, exploramos a criatividade segundo o meu ponto de vista. Epá, nós não somos banda para estarmos a tocar a mesma música muitas vezes, temos o nosso repertório, já houve músicas que tocámos muitas vezes, mas somos essencialmente uma banda de desbunda.

Liotard, Sexo masculino, 33 anos, Licenciatura, Estatístico

Dois fatores ameaçam permanentemente a estabilidade das convenções estabelecidas dentro dum grupo: as exigências pragmáticas de prossecução das tarefas comuns podem sobrepôr-se e limitar o relacionamento espontâneo e festivo entre os membros da banda; a falta de competências técnicas para levar a cabo a tarefa, ou o que não é exatamente o mesmo, a sua desigual distribuição entre os envolvidos, pode impedir a solução das dificuldades que se vão apresentando. Não havendo um corpo normativo claro a que se possa recorrer, a utilização de figuras de estilo linguísticas vernáculas (Certeau 1990 [1980]) é um recurso fundamental na negociação das convenções da prática musical. A figura de estilo vernacular é instrumento para veicular sentido – e sentimentos – num contexto em que se procura, ou não se pode evitar, quebrar as convenções.

A utilização de figuras de estilo associa-se à prática dramaturgica banal no labor conjunto, que pode assumir diferentes formas, como por exemplo: referenciação à cosmogonia de bandas e estilos musicais emulados; reprodução incessante de exercícios musicais como tática de ganhar segurança performativa, como ensaiar interminavelmente uma canção até “estar lá”; invocação da banda como compromisso identitário conjunto; entre outras. Expedientes dramaturgicos como estes são fundamentais na constituição da banda como equipa . Em simultâneo, estão associados a formas de reflexividade características da prática de auto-produção, especialmente reveladoras da dinâmica de grupo em situações de paroxismo da atividade – exemplarmente nas situações de confronto entre os elementos da banda sobre as expetativas recíprocas e o rumo a tomar.

Retrato 12 – “Uns contra os outros ou todos contra o mundo”

1. Ensaio: alinhamento e repetição

Os Hot Wheels – como outras bandas – organizam normalmente o ensaio como um concerto privado, como um pequeno ritual portanto. Há um alinhamento definido dentro do repertório da banda e as músicas são tocadas de enfiada – com paragens pelo meio, mas não intervalos. O esquema é repetido de ensaio para ensaio, ainda que com variações. Uns quantos amigos presentes ajudam a criar o ambiente. Numa ou noutra ocasião, a banda repete um tema ou uma passagem particular. Por regra, mesmo quando se insiste numa passagem mais complicada evita-se chegar a um ponto de saturação – ou é retomada no final do alinhamento, ou deixada para outro dia.

Hoje trabalham duas músicas que eu ainda não conhecia. Já as tinham ensaiado antes, mas ainda não estão no ponto. Discutem alguns pormenores, mas apenas repetem uma delas, no que vem a ser o episódio marcante do dia.

Vários fatores ajudam a explicar a organização dos ensaios de Hot Wheels: a banda tem uma formação estabilizada; também o repertório se encontra estabilizado (cerca de 30 músicas, uma

parte das quais é selecionada para cada ensaio ou concerto) e só muito de quando em quando surgem temas novos – se não estou em erro, estes dois temas novos são os primeiros desde há um ano; a rotina fundamental do trabalho da banda é repetição semanal do seu repertório, durante duas horas certas; a necessidade de um controlo estrito do tempo – e do custo – de aluguer do estúdio. O ritual festivo é feito muito mais de suor que de inspiração, o que não impede os suficientes momentos inspirados para mantêm o ânimo da trupe.

A composição faz-se de acordo com o método empírico habitual. Os elementos da banda trazem individualmente ideias musicais mais ou menos acabadas e depois trabalham em conjunto sobre elas. Além disso, o extenso repertório dos Hot Wheels inclui músicas que vêm de formações anteriores, ou mesmo bandas anteriores em que participaram os seus membros. Ramone (1º guitarrista) é o principal responsável pela música, Choques (vocalista) contribui com a maior parte das letras recentes.

2. “Rebenta a bolha”

O ensaio passa-se na véspera de um concerto. Choques chega cerca de meia hora atrasado. Todavia, as críticas dirigiram-se mais Francisco, que faltara ao ensaio anterior. Pontualidade e assiduidade, usualmente tomadas como indicadores do empenho individual no projeto coletivo, são pretexto comum na expressão de divergências.

Francisco lida com a crítica de forma aparentemente descontraída, o que nem sempre é bem aceite, por se confundir com displicência, originando por vezes crispação no grupo. Neste aspeto, as idiosincrasias de Francisco e Choques contrastam; este último tem mais facilidade em galhofar em ocasiões de falha (como no presente atraso, ou por exemplo, quando falha o tempo de entrada ou quando mete um “prego” a cantar), dissipando depressa algum desentendimento.

Ao contrário, a relação entre Francisco (baterista) e Paulo (baixista) é tensa. Os dois formam em conjunto a secção rítmica da banda; estão fisicamente próximos entre si pela disposição habitual do grupo no espaço confinado do estúdio; é entre eles que há maior interação musical – através de olhares, mímicas e curtos incentivos verbais – *durante cada canção. Entre canções* interagem todos, mas principalmente Ramone e Jaime (segundo guitarrista) sentido de coordenar a prestação coletiva. Neste quadro de interação extremamente densificado (Seca 1988), ademais pelo volume sonoro debitado e pelos charros e cervejas consumidos, a tensão pode irromper espontaneamente – como acontece hoje.

Num momento em que ensaiavam uma das novas canções, Francisco falha repetidamente o mesmo *break* (toca-o num tempo mais acelerado e de modo mais frenético que os companheiros) e obriga a interromper a canção, o que se foi tornando gradualmente motivo de exasperação, primeiro para Paulo e Jaime, depois a cada interrupção em reparos crescentes verbalizados apontados por Ramone. Às tantas, após várias interrupções e críticas, Francisco não aguenta mais:

– É assim, ou estamos todos uns contra os outros, ou estamos todos contra o mundo!

A reação imediata é de muda estupefação. É Ramone quem fala logo a seguir:

– Então Francisco, nós estamos a falar de música, não estamos a falar da revolução.

Durante um instante pergunto-me se rebenta mesmo o confronto, mas não. Ramone pausa e enuncia uma pedagogia prática, um saber fazer experimentado: começa com uma frase parecida

com – «Se eu soubesse que tu não és capaz... aprendias, mas eu sei que és, portanto...» –, passando depois a insistir no *break* problemático.

Do meu ponto de vista de observador interessado, o episódio condensa diferentes planos de análise. Dentro da banda, as trajetórias sociais mais distintas entre si são precisamente as de Francisco, por um lado, e Jaime e Paulo, por outro. Francisco tem um percurso de abandono escolar precoce, um trabalho precário e desqualificado, saiu de casa dos pais mais cedo e vive conjugalmente com a namorada há vários anos; Jaime e Paulo têm uma licenciatura (em conclusão no caso do segundo), trabalham como técnicos intermédios no setor dos serviços (Paulo como estagiário, enquanto não concluir o curso), Jaime está prestes a comprar casa com a noiva, Paulo vive com os pais. Nenhum dos três tem filhos (de passagem, ao contrário de Ramone e Choques, mais velhos). Para além disto, Francisco tem um estilo de vida mais hedonista, pelo menos uma predisposição para tal, porque o seu rendimento económico é escasso.

Não consigo deixar de ver, na circunstância presente, que a trajetória escolar-profissional precária de Francisco corresponde à sua grande resistência (e porventura incapacidade técnica) de racionalizar a sua performance em conformidade com o método empírico dos companheiros. Inversamente, também associo de imediato comportamentos de Jaime e Paulo, como por exemplo a pontualidade e a tendência normativa do seu método de trabalho, a uma forma de auto-disciplina consonante com a trajetória escolar-profissional qualificada.

Voltando à prática musical, o episódio demonstra o modo de coordenação da banda, subtil e manifestamente não confrontacional. Ramone, líder implícito, utiliza expressões de acordo com uma aprendizagem autodidata e uma longa experiência *undeground*. A sua intervenção é paradigmática do método empirista do labor criativo, muito baseada em exemplificações práticas – certo ritmo, melodia, frase, ênfase – acompanhada de alguma expressão como “faz-se assim”. O foco no fazer – isto é, fazer música em conjunto – permite retomar o ensaio após cada interrupção, o que é eficaz mesmo face a uma interrupção excecional como a de hoje.

Assim, os problemas práticos que se colocam durante o ensaio – como pôr uma banda a tocar em conjunto –, que por vezes estão associados a divergências sobre o projecto de banda ou a questões de relacionamento pessoal, são resolvidos instrumentalmente. Os problemas decorrentes do trabalho da banda resolvem-se em ato no trabalho da banda – “experiência espontânea de organização” na feliz expressão de Bennett (1980: 30).

No fim do ensaio, também o Francisco diz que trouxe uma música nova, que não chegou a ser experimentada. Desta feita disse-o com ar gozão, mas não inteiramente a brincar – especialmente no dia de hoje o riso apresenta-se como válvula de escape.

3. Observar a intimidade da banda

Uma última nota sobre o episódio. No essencial, ficou gravado em vídeo. Quando já todos haviam retomado os respetivos lugares, Francisco, logo ele, reparou que eu estava de camera apontada. A cena teve pois o significado de se passar a uma nova fase de observação: não apenas vi a banda numa situação antes inédita para mim, também eles assumiram como normal eu estar a registar à vontade. Depois até deu para trocarmos piadas sobre o meu interesse em filmar cenas de sangue. Julgo que esse momento contribuiu para que reciprocamente ficassem mais claras as posições de observados e de observador.

Coloca-se a este propósito a questão dos limites da cumplicidade entre observador e observado. Embora eu tenha dito logo no primeiro encontro que estava a fazer uma investigação académica sobre bandas de garagem para obter o doutoramento em sociologia, uma apresentação sumária da pesquisa não basta. Com esta e outras bandas. Uma simples apresentação basta num contacto pontual – para fazer uma entrevista, por exemplo. Noutros casos, como este, se a observação se prolonga e é aceite como tal, a própria convivência atravessa situações diversas, em que não apenas presencio diferentes modos de estar e fases do relacionamento do grupo, como acabo por ter algum envolvimento com o grupo – ainda que sempre numa posição de exterioridade. Em termos simples, também eu vou tomando, enquanto observador, um conhecimento prático da dinâmica interna do grupo que vem a tornar-se gradualmente uma dimensão implícita da relação que mantenho com eles. Daí a necessidade de controlo epistemológico do processo de pesquisa e das relações de empatia que se formam.

[Registo de campo 22]

Pulsão retrospectiva

A construção da banda enquanto coletivo a partir da pulsão retrospectiva é, inversamente à principiante, orientada para a preservação da música como jogo de amigos ameaçado de dissolver-se após a efervescência juvenil. A premência de não dar o jogo por encerrado, “não desmoralizar”, torna-se o fulcro da ação através os expedientes diversos, que normalmente consistem em reativar projetos antigos, voltar a convidar colaboradores conhecidos para uma nova banda, ou para uma antiga banda com um novo nome. A rotina destes projetos tende a ser feita de ensaios domésticos e alheada do circuito de concertos. Como diz muito expressivamente Rodrigo, de todo o “granel” passado de participação em bandas resulta agora a montagem de um único novo projeto (doméstico), que afinal é a súmula (e, a prazo, o fecho) do percurso individual nos circuitos subterrâneos.

Rodrigo – Esse projeto teria tido pernas para andar se o G. não tivesse saído dos dois projetos [encerrados]. Eu fiquei sozinho nos Outer Space, assumi que era um projeto de estúdio para o meu gozo pessoal [a solo] e decidi levar o outro projeto [de banda] para a frente.

Convidei então [para esse outro projeto de banda, que não chegou a ter nome] o tipo que nos «FB» me convidou para entrar... A coisa estava a correr, só que havia ali um problema de energia, tinha saído o G., a vocalista estava altamente desmoralizada, o tempo que nós tínhamos para ensaios era tipo duas horas ao sábado de manhã... Então o pessoal chegava aqui sem qualquer tipo de pachorra e aquilo não durou muito tempo.

Assim sendo... Voltei para os antigos «JD» visto que os Outer Space eram um prolongamento natural dos «JD», a única diferença era que quem escrevia, que era eu, não estava nos «JD» estava nos Outer Space. Estava eu [em casa] com as minhas guitarras, os meus

baixos e o computador e do outro lado a malta toda aos pontapés. Fui para lá, quando lá chego a banda desmembra-se.

Então, dessa banda, trago o guitarrista (que era o guitarrista original dos «JD»), trago o vocalista (que foi o vocalista que entrou quando eu saí dos «JD», um gajo extraordinário) e, no meio daquela convulsão toda, o A. já estava a tocar comigo nos Outer Space e convidei a [namorada] para entrar. Daí apareceu o atual *line up* dos Outer Space que é indubitavelmente o melhor de todos os tempos. Estamos com um som que não tem nada a ver...

E foi desta convulsão de bandas esquisitíssima que acaba por nascer aquilo que nós estamos a fazer neste momento. Basicamente os Outer Space, neste momento, são a resposta a uma data de falhanços musicais de uma data de pessoas, porque isto andou sempre à volta das mesmas 15 pessoas e a banda que no fim ficou a funcionar... Fora os «AA», com o P.J. A nossa separação enquanto músicos, enquanto instrumentistas digamos assim, foi muito prematura. Portanto ele teve pouco a ver com esta banda.

Mas foi dos fracassos musicais de uma série de bandas, estamos a falar de quê, já falei de 5 ou 6 projetos, foi desse granel todo que os Outer Space estão assim como estão.

Rodrigo, Sexo masculino, 25 anos,
Licenciatura, Programador informático / web designer

GRAVAÇÃO

É usual as bandas gravarem os seus ensaios, sem grandes preocupações com a qualidade de som, quer como ferramenta para que os músicos ouçam e corrijam a sua própria prestação (conforme referi acima, a respeito da tarefa de composição), quer como registo para memória futura. Estas ferramentas são frequentemente simbolizadas num arquivo improvisado e na posterior datação das diferentes fases do percurso da banda. Resulta daqui uma periodização da prática musical, que confere a esta uma maior espessura de significado.

O efeito é maximizado quando a gravação está associada à produção de uma maquete – suporte fonográfico que contem a cópia matriz das canções gravadas. Durante o período de trabalho de campo os principais suportes eram o cd-rom e o cd, absolutamente identificáveis com um disco editado.

Em termos pragmáticos, e antes de originar um disco propriamente dito, a maquete é reproduzida nos exemplares necessários para:

a) Enviar a editoras potencialmente interessadas em lançá-la como disco. A edição pode também ser assegurada pela própria banda (auto-edição, sendo os custos da reprodução industrial assegurados pelos músicos, amigos e pais), por uma editora subterrânea (desde uma editora gerida por um dinamizador subterrâneo individual até uma editora subterrânea com

capacidade de operar em circuitos transnacionais), ou por uma editora do mercado formal (sob diversas modalidades de contratação).

b) Enviar a promotores com o objetivos de angariar concertos. Os promotores dividem-se numa tipologia semelhante à das editoras.

c) Participar em concursos de novos valores, estratégia típica da pulsão ponderada.

d) Divulgação em canais massificados, especialmente programas de rádio específicos que dão espaço de antena ao *underground* (função em que destaca a estação de rádio pública vocacionada para públicos juvenis Antena 3, mas também outras estações locais que albergam programas de culto). Outro meio é a televisão, designadamente os canais de programação juvenil, mas com um menor impacto nos circuitos subterrâneos.

e) Enviar a contatos relevantes nos circuitos subterrâneo e profissional.

Sendo o produto palpável do trabalho de banda, a maquete tem uma simbologia particular, relativa à configuração cíclica do trabalho de auto-produção. Tipicamente a maquete é o ponto de chegada de determinada fase do percurso da banda – em particular nos modos de trabalho da pulsão ponderada e da pulsão persistente.

Retrato 13 – Finalmente a maquete

Os Hot Wheels vão hoje finalmente gravar a maquete. A preparação foi feita nos ensaios e o estúdio de gravação está marcado para o fim-de-semana, com J.A. (dono do estúdio e produtor subterrâneo) e um técnico.

Rapidamente se verifica que persiste o problema na bateria. Embora Francisco tenha progredido desde que comprou a sua própria bateria, as suas dificuldades técnicas vêm ao de cima, em especial porque a tarefa de gravação implica a utilização de equipamentos bem mais sofisticados que o habitual e, ao invés de apresentarem o melhor som da banda, amplificam as falhas individuais. Além disso, o efeito de anticlímax é agravado pelo investimento em dinheiro já feito no aluguer do estúdio de gravação e pela falta do tempo disponível para chegar ao resultado pretendido. J.A. chega mesmo a dizer que tem um *software* que permite manipular *a posteriori* o som da bateria, mas, pelo menos, os pratos têm de estar dentro do tempo.

A tarde esgota-se em tentativas sucessivas, alternando temas, mas sem que se consiga resolver a questão em definitivo. Especialmente Choques tenta motivar Francisco dizendo-lhe, ora que ele só tem de acertar os pratos, ora que é o homem-chave de quem tudo depende. Mas há uma tensão indistigável, que não chega a ser verbalizada – pelo menos na minha presença, pois desta vez não me foi dado ver a resolução.

A maquete realizada acabaria por não ter a utilidade prevista, foi rejeitada para o projeto de edição subterrânea. Francisco não saiu da banda nessa altura, mas foi então que o desfecho se definiu, vindo a concretizar-se poucos meses mais tarde.

[Registo de campo 34]

Como neste exemplo, acontece com alguma frequência as bandas alterarem a sua formação na sequência de gravar uma maquete, seja porque a maquete revela os limites insuperáveis da colaboração de um determinado grupo de músicos, seja porque a maquete é mesmo produzida para coincidir com a dissolução da banda, encerrando um ciclo de trabalho criativo e de relacionamento interpessoal – processo patente num segundo exemplo.

Zé – Nós lançámos uma maquete, há quatro anos, de Rage Day, chamada *On the Opposite Track*, com quatro faixas, que foi aí um estrondo. Depois, como o estúdio é meu, a gente tem vindo, até aqui, tínhamos vindo a gravar várias coisas. Gravámos um álbum, gravámos mais maquetes que foram todas para o lixo. E temos o álbum aí arrecadado, porque uma certa editora cortou-se.

P. – Isso foi quando?

Zé – O álbum? Há dois anos. A editora, houve um problema com a editora e a editora não pôde editar o álbum. E já agora, no ano passado, tínhamos outro contrato com outra editora para a gravação de um novo álbum e tivemos que nos desiludir mais uma vez, porque, pronto, não dava, não dava.

Rage Day vai fazer duas coisas, para finalizar em grande. A ideia de acabar com a banda foi, em vez de a deixar morrer na degradação, vamos acabar com isto em consciência, tipo eutanásia. É verdade, vamos matar isto, porque isto já não faz sentido existir, porque já não somos o que éramos. Vamos lançar a maquete, que estávamos a gravar, em cd. Não sei ainda como vai ser em termos de investimentos, dinheiros, vamos gravar 4 temas em vez de 6, mas vamos lançar um último produto, a última coisa que estava engatada a fazer. E vamos dar a toda a gente que quiser receber. Vamos reproduzir os cds. E vamos dar um concerto de despedida lá para o verão só para encerrar as festividades.

P. – E pagam a coisa?

Zé – Sim. É um pedido de desculpa.

Zé, Sexo masculino, 22 anos,

Estudante universitário, técnico de som (tempo parcial)

Além do valor objetual do artefacto – no sentido de “coisificação” da experiência *underground* (Straw 1999) –, o valor projetual da maquete – no sentido de aspiração contida também na experiência *underground* (Pais 2004; Strachan 2007) – é fundamental na prática de auto-produção: por um lado, a materialização de um ciclo de experiência comum; por outro, o novo cenário de atividade em que os elementos da banda se confrontam, individual e coletivamente, com as opções futuras do projeto. A utilização da maquete para promoção da banda nas formas acima descritas é, precisamente, a afirmação de um projeto futuro.

Este duplo sentido faz que a maquete seja o *produto-projeto* paradigmático da cultura material dos circuitos subterrâneos e dos processos de construção identitária *underground* (Harrison 2006; Strachan 2003; Willis 1998).

Além da construção social do produto-projeto, ponto de charneira entre ciclos criativos dos agentes sociais dos circuitos subterrâneos, a tarefa de gravação comporta uma dimensão situacional relativa ao espaço físico e quadros de interação onde, fora do estúdio, é também registada a experiência musical quotidiana.

São relativamente comuns, predominantemente no circuito subterrâneo de *rap*, projetos de recolha de improvisações (*freestyling*) em contextos de vizinhança e convivialidade juvenil, de que resultam como produto final compilações da performance de rua, ditas *mixtapes*. Estes projetos tanto podem decorrer da iniciativa de músicos empenhados e dinamizadores que fazem parte do circuito (como na experiência retratada a seguir), como serem enquadrados em projetos de intervenção social (tanto a nível associativo como a nível de políticas públicas).

Estes projetos invertem em certo sentido o uso instrumental da tecnologia subjacente à produção da maquete. Onde esta é utilizada para registar um trabalho criativo concluído com meios que em princípio asseguram um acabamento de qualidade superior, os gravadores portáteis, de qualidade muito variável, são utilizados na busca do inacabado. É enganador supor este inacabado corresponda ao improvisado. O inacabado tem a ver com a qualidade de produção (do som) aparentar não ser um fator relevante. De facto, a recolha visa a espontaneidade, mas o improvisado nestas circunstâncias implica, pelo menos da parte dos dinamizadores, uma preparação do ato espontâneo dos músicos.

Um outro aspeto fundamental neste tipo de situações de gravação é a itinerância urbana que faz parte da organização operacional do projeto, mas, mais do que isso, reconstitui simbolicamente os “circuitos de jovens” urbanos (Magnani 2005).

Retrato 14 – Memórias do presente

Acompanho, pela segunda vez, Original e Grego numa das sessões de gravação de *freestyles* que têm realizado em vários bairros da periferia de Lisboa. Escolhem mais uma vez um domingo, dia em que é mais fácil apanhar o “*people na street*”. Para eles, esse é um fator chave para as gravações, especialmente se tivermos em conta que uma das regras auto-impostas por Original é não combinarem nada em avanço, apanhando quem estiver na altura e gravando os seus improvisos.

Esta quase-regra tem dois objectivos ao mesmo tempo: por um lado, não forçar a realidade, isto é, apanhar quem anda mesmo pelos bairros em vez de pessoal não-habitual que naquele dia, sabendo da sessão, apareceria; por outro, disse-me Original, procura que seja assim para que os *freestyles* sejam isso mesmo, improvisos determinados pelo momento e não rimas pensadas e/ou escritas de antemão. Os objetivos que a regra procura alcançar relevam numa procura de “autenticidade”, isso é claro – e como todas as procuras da dita, jogam sempre em terreno movediço. As condições “originais” que se tentam recriar nunca estão lá na totalidade, e mesmo

as regras (como esta) que tentam preservar o máximo dessas condições originais nem sempre são eficazes, tendo algumas vezes que ser moldadas.

É um pouco isso o que acontece na Freguesia Nova, em que, devido ao adiantado da hora a que chegamos e à chuva, não encontramos ninguém na rua e temos que ir procurar os músicos aos seus “cubicos”. Conhecidos do Original disponibilizam-se logo para o fazer, mas são os dinamizadores que os vão juntando – o papel de cicerone desempenhado por BJ é aqui essencial. A “plasticidade” da regra que procura minimizar a deturpação do autêntico ter-se-ia igualmente revelado em Belvedere, caso tivéssemos tido tempo para lá ir, mas em situação invertida: demoramo-nos tempo demais e não chegamos a fazer a sessão em Belvedere, passando lá já à noite só para o Original dar um beijo à namorada, que é a única que sabe que vamos; no entanto, diz-nos ela, como tem estado à espera dele e vai comentando com as pessoas – a visita também não era para ser tratada como um segredo –, parece que se chegou a juntar um belo número de jovens à nossa espera. Em vão.

Combinamos pois para o domingo seguinte, mas como coincide com o dia em que está marcada uma manifestação a favor dos direitos dos imigrantes, decidem passar lá primeiro e filmar um bocado. O Grego anda sempre informado de manifestações; o Original é imigrante cabo-verdiano; a ocasião é certa e eles não a vão seguramente perder. Lá vamos nós. Eu, o Grego, o Original e o Rui, que ia filmar e tinha o carro. Vemos a manifestação, tiramos umas imagens, encontramos várias pessoas amigas e vamos andando. Tudo devagar, a manifestação foi às 14h30 e chegamos à Freguesia Nova pouco antes das 18h00.

O aparato logístico e tecnológico das gravações, não obstante ter sofrido algumas alterações (antes levavam apenas dois minidiscs – um com os *beats*, outro para gravar –, o que depois dava imenso trabalho em casa para passar tudo para computador; agora levam o portátil e gravam diretamente para o software de montagem), é um aparato simples, reduzido e funcional. Um portátil, um *mic* e uns auscultadores.

O processo é relativamente padronizado, consistindo em 1) dar a ouvir aos MCs que vão cantar os *beats* pré-selecionados, da autoria do Original (2-3 para cada bairro); 2) fazer uns ensaios ainda sem gravar; 3) gravar os improvisos dos MCs (é a parte estranha e bufa, pois cantam em cima do *beat* que ouvem nos *headphones*, mas nós, de fora, apenas lhes ouvimos a voz); e 4), opcional, gravar uns *props*, agradecimentos, que o MC queira deixar.

Rui vai filmando alguns momentos das gravações, com o objetivo de virem a fazer uma espécie de extras de DVD, mas não os acompanha em todas as sessões – o importante é mesmo o som, e as operações áudio são realizadas em tandem pelo Grego e pelo Original. Eu, desta vez, e depois de ter negociado com o Grego a cedência de imagens (por troca com as minhas, feitas na primeira sessão), encontrei-me destituído de funções extra-observação, e portanto não fiz mais nada.

Todo o material necessário às gravações cabe em mochilas, pelo que a portabilidade da equipa é total. No entanto, a sua autonomia está dependente do tempo de bateria do PC e da câmara de filmar (a desta última é a mais reduzida). Assim, depois das primeiras gravações em casa do Bip-Bip, um rapaz que nos acolhe devido à chuva que cai, onde cantam ele próprio, o Monteiro, o BJ e o Original, voltamos para a rua à procura dos outros.

Fazemos pois duas sessões, cada uma de duração mais longa que o previsto. A primeira na casa do Bip-Bip e a segunda num ponto de encontro do bairro, um túnel entre prédios ao lado do

centro comercial. Na última sessão, além de 5 ou 6 rapazes que não cantam, participam *rappers old school* como Puto (no momento está a gravar de novo com os «BC» e tem um projeto a solo), Dread, o Mystic, Camarada e mais outro, de que não apanho o nome. Uma e outra sessão são de certo modo facilitadas pelo BJ, que por acaso até canta nas duas: é com ele que andamos de prédio em prédio a gritar à janela para ver se o pessoal está em casa – «Ei, anda que o Original veio fazer uma mixtape!» –, é ele que sugere irmos para casa do Bip-Bip para fugir à chuva; é ele que dá os toques de telemóvel para vários dos jovens músicos.

Tendo chegado por volta das seis, vai-se tornando claro que, à medida que o tempo passa, não dá, mais uma vez, para irmos à Arrentela. Saímos de casa do Peps às 21h00, eles começam a gravar na rua pouco antes das 22h00 e quando acabamos já passa das 23h00. Se, em sessões anteriores, o processo tinha sido mais escurto em termos de tempos, Original, Grego e BJ dizem que estas gravações aparentam, antes de editadas, ter bastante qualidade. A preocupação com a nova falta em Belvedere não é excessiva, – «Fica para a próxima». Além disso, “há, mas são verdes”: até é melhor não marcar nada, para não ter de deixar a meio uma coisa que está a correr bem só porque se tem que ir para outro lado. A flexibilidade de “agendamento” que isto denota – uma espécie de calendarização maleável e gerida em função da qualidade do produto que se está a obter (acento tónico no “que se está”, isto é, na gestão do trabalho de recolha) – permite a adaptação contínua do processo de trabalho às condições que o formatam. No caso, a principal dessas condições é a presença ou não dos *rappers* mais talentosos de cada bairro. Essa adaptação também só é possível realizar devido à enorme constância e previsibilidade das presenças, isto é, ao facto de, no caso concreto destes contextos de ‘subúrbio / bairro-social’, estarmos a falar de grupos de jovens que “estão sempre por ali” e que é mais ou menos previsível encontrar num qualquer domingo – até porque o interconhecimento é muito vincado, mais ainda se somos ajudados por um mediador local.

[Registo de campo 79]

MODELO ITERATIVO

Em síntese, o guião prático implícito do labor criativo (Cohen 1991; Willis 1996 [1990]) é uma convenção artística subterrânea (Becker 1982, 1991 [1963]), através da qual se organiza – à escala individual e de banda – a auto-produção musical. Interessa reter três planos analíticos desse guião prático:

a) Um plano geral, no sentido em que as tarefas que compõem o guião são relativamente padronizadas e partilhadas pelas bandas subterrâneas, isto é, são convenções genéricas. É neste plano geral que a maquete adquire um especial valor material e simbólico enquanto *produto-projeto* resultante do encadeado circular de tarefas elencadas.

b) Um plano particular, relativo à tradução de convenções gerais em esquemas de interação de *nível micro* – quadros de interação de cada banda –, definidos por relações sociais de tipo

presencial . Além disso, este plano particular é o contexto imediato de confronto das pulsões musicais individuais – e da sua conjugação na banda –, seja num sentido de consolidação, seja num sentido de moldagem, ou ainda num sentido de esvaimento.

c) Um *plano ritual*, no sentido da expressão simbólica e corporal do labor criativo (Seca 1988).

Neste âmbito, a carreira do músico subterrâneo pode definir-se, seguindo Rimmer (2010: 276), como aprendizagem coletiva de um ofício amador (cf. Santos, Maria de Lourdes Lima dos, Ferreira, Martinho e Nunes 2003). Trata-se então de um tipo de carreira de trabalho lúdico juvenil (Lee, Jooyoung 2009b; MacDonald e Shildrick 2007; Stebbins 1992) caracterizada por ser não formal, antes identitária, no sentido em que não decorre de uma credenciação, mas da inserção e legitimação nos círculos subterrâneos de auto-produção musical. Conforme afirma Stith Bennett, músico subterrâneo é quem se reclama tal, podendo apresentar uma experiência que o demonstra, ou, mais lapidarmente ainda, “a carreira de aspirante a músico de *rock* é simplesmente pertencer a uma banda de *rock* local [subterrânea]” (Bennett, H. Stith 1980: 7).

Vale a pena elaborar um pouco este tema, recuperando a lógica de circularidade do trabalho de banda a que me referi acima. De facto, as tarefas que compõem o labor criativo são desempenhadas segundo um princípio sequencial de engendramento do projeto musical, execução de tarefas padronizadas acompanhada de um estado de efervescência de grupo, objetivação material da performance musical na maquete, promoção do produto-projeto, reengendramento do (novo) projeto musical, etc.

Com esta descrição não pretendo dizer que se trata de uma sequência rígida. Mas de facto é um *processo de trabalho iterativo*, composto de ciclos produtivos e expressivos retomados insistentemente – em especial, pelos agentes sociais cuja pulsão musical é ponderada, caso em que a iteração se dirige à profissionalização, e persistente, caso em que a iteração é um objetivo em si mesmo (incluindo por vezes, em ciclos passados, a experiência de produção no mercado profissional).

Fica assim definido um *modelo iterativo* do percurso das bandas subterrâneas, fundando em parâmetros fundamentais como: ensaio; gravação; edição; concerto; (concurso); (contrato profissional); bis.

A participação em concursos de novos talentos é assumida apenas por uma parcela minoritária das bandas e corresponde na maior parte desses casos a uma pulsão ponderada consolidada. O contrato profissional é uma forma de objetivo idealizado, em rigor não procurado ativamente pela maior parte das bandas, mas que, mesmo em abstrato, é um

elemento simbólico da presente nos vários tipos de pulsão musical, em modalidades muito distintas evidentemente.

Se a gravação da maquete e, por força de razão, a edição do disco são os momentos paradigmáticos de objetivação do trabalho de banda, o concerto é o contexto social por excelência do processo ritual *underground*. É este o tema da Parte III .

PARTE III – RITUAL

Capítulo 6

ENTRADA NO RITUAL: PREPARAÇÃO DO CONCERTO

O modo de trabalho de auto-produção musical subterrânea ao nível de banda – isto, o labor criativo da banda enquanto grupo – organiza-se segundo o que designei como modelo iterativo. Em rigor, importa distinguir neste modelo diacronia e sincronia.

a) Diacronia – O tempo do percurso (duração) do projeto musical entre a formação e encerramento da banda. Cada grupo atravessa uma sucessão de várias etapas criativas, que tem a ver, por um lado, com a consolidação da sua prática performativa (aprendizagem e desempenho) e, por outro, com a decisão de assumir um estilo musical ou um nome diferentes. Conforme detalhei no Capítulo 5, a produção de maquetes é a principal forma de objetivação material dessas etapas.

Além da transição entre etapas musicais, verificam-se diversas implicações relacionais, as mais relevantes das quais são: alteração ao nível dos elementos que integram a banda; redefinição de papéis desempenhados; maior inserção em (novas) redes de sociabilidade e cooperação nos circuitos subterrâneos. Tais etapas musicais estão frequentemente associadas a momentos de transição na trajetória social dos agentes sociais (saída da escola, ingresso na universidade, entrada no mercado de trabalho, saída da casa de família, conjugalidade, parentalidade, etc.).

b) Sincronia – O tempo presente do método de trabalho empirista, composto de diferentes tarefas relativamente padronizadas (treino individual, aquisição do equipamento, composição, ensaio, construção da banda como entidade coletiva e gravação), que apesar de não constituírem uma norma formal, são um guião prático do quotidiano das bandas. O tempo presente inclui ainda os micro-procedimentos que compõem as tarefas incluídas no guião, que são modos de fazer improvisados a partir de uma experiência adquirida, ativados em situações de interação particulares. Entre diversas táticas e estratégias apontados, é de destacar neste ponto, os dispositivos de organização do ensaio (gestão das horas, coordenação das prestações, tentativa de resolução dos obstáculos supervenientes, etc.).

Considerando diferentes temporalidades sobrepostas e as transições cíclicas que operam, o modelo iterativo pode ser visto como processo ritual (Turner 1989 [1969]), em especial o ensaio, que analisei até aqui no âmbito de quadros de interação delimitados a um número reduzido de agentes sociais, mas que são situações de exaltação coletiva (Seca 1988: 193ss) dotadas de elementos dramaturgicos próprios (Goffman 1993 [1959]: 43ss).

Proponho agora – neste capítulo e dois seguintes – a descrição e análise do processo ritual dos circuitos de auto-produção musical e do rito de concerto subterrâneo, momento excepcional de *efervescência coletiva e revitalização performativa* (cf. Durkheim 1998 [1912]; Turner 1987). As formas simbólicas e os modos de interação ritual constituem eixos paradigmáticos da prática subterrânea enquanto fenómeno social.

Em termos de exposição adoto o esquema antropológico clássico de análise tripartida do ritual como processo – isto é, de transição simbólica individual ou coletiva de *status* ou de etapas do ciclo de vida –, estruturado em três fases: separação, liminar, integração. A cada uma destas fases faço corresponder um capítulo relativo à produção social do concerto *underground*, respetivamente: entrada, celebração e saída.

Precisando este esquema, sigo a distinção proposta por Victor Turner (1974, 1987) entre *estado liminar*, que o autor associa a pequenas sociedades tradicionais onde os ritos de passagem são prescritivos (tem obrigatoriamente de ser cumpridos de acordo com preceitos estritos tanto pelos iniciados, como por toda a comunidade envolvida) e dos quais resulta, em caso de sucesso, uma alteração formal de *status* e *estado liminóide*, que o autor associa às sociedades contemporâneas (pós-)industriais onde a participação ritual é um ato volitivo, com um carácter lúdico, fragmentário e experimental (Turner 1974: 73-74, 84-86). É esta última aceção que me serve de eixo principal na análise que se segue (cf. Cabral 2000 [1996]).

É extensa a bibliografia que considera as práticas simbólicas juvenis e culturas juvenis do ponto de vista do ritual (cf., entre muitos, Bennett, H. Stith 1980; Ferreira, Vítor Sérgio 2010; Fonarow 2006; Frith 1998 [1996]; Hall e Jefferson 2000 [1975]; Pais e Blass 2004; Reijnders, Rooijackers e van Zoonen 2007; Schechner 1993). As práticas musicais são também um objeto de estudo e um terreno de produção teórica privilegiados neste domínio (Bennett, Andy 2005b; Bennett, Andy e Kahn-Harris 2004; Hesmondhalgh 2005; Hodgkinson 2002; Magnani 2005).

O que proponho é a reconstituição detalhada da construção social do rito do concerto subterrâneo. O concerto é composto por elementos práticos e simbólicos padronizados, não estritamente definidos, objetivados em quadros de interação social de nível meso (situações participadas por demasiadas pessoas para que possam relacionar-se todas face a face),

juntando entre 100 e 500 espetadores em contextos físicos de densificação relacional, auxiliada pela experiência musical, que constitui o ápex de um rito de passagem liminóide, de representação simbólica da transição para a vida adulta.

MONTAGEM

As formas de organização de concertos nos circuitos de auto-produção subterrânea são muito diversas, podendo variar entre uma performance de rua *impromptu* (em que alguns músicos tocam ou cantam para um público de circunstantes) até aos concertos produzidos profissionalmente (quando as bandas vão tocar em salas comerciais ou em concursos de novos valores organizados e/ou patrocinados em função de objetivos predominantemente comerciais), passando pelos concertos montados pelas próprias bandas ou por *empresários underground*, ou seja, dinamizadores dos circuitos subterrâneos, e por concertos em equipamentos culturais vocacionados para a juventude, quer dizer, institucionalmente enquadrados.

Ao longo da descrição do concerto resultante da observação empírica irei inventariando categorias do evento. Neste ponto, foco os dispositivos de montagem (produção) do concerto na perspectiva das bandas. Distinguem-se principalmente como modos de participação das bandas em concerto os que corresponde aos tipos de pulsão musical ponderada e persistente:

a) Pulsão ponderada: a organização do concerto corresponde a um maior grau de formalização entre promotor e banda e envolve uma planificação explícita e racionalizada, com relacionamento profissional, incluindo pessoal de suporte em diversas funções e um princípio de “protocolização” mesmo que apenas verbal. Trata-se de um modo de participação ligado à montagem externa do concerto, isto é, montagem por promotores, profissionais. Designo este modo de participação por *montagem negociada*.

b) Pulsão persistente: a produção do concerto é assegurada (i) pela própria banda, normalmente com o apoio do seu círculo de sociabilidade próxima, (ii) por um ou vários membros, não da banda, mas da clique, ou (iii) por um promotor subterrâneo, um agente social que detém, num determinado circuito, os capitais (social e económico – rede de contactos e meios de financiamento) necessários para arriscar por si próprio montar um concerto e que eventualmente retira daí uma parcela importante do seu rendimento (é o caso, por exemplo, de Mangas e Maravilhas). Designo este modo de participação *montagem adaptativa*.

Os dois tipos de pulsão musical destacados (ponderada e persistente) são aqueles a que correspondem músicos e bandas que têm uma prática de concerto mais regular e que representam, conforme foi apurado no trabalho de campo, a maioria dos concertos realizados. Os modos de participação relativos à pulsão principiante e à pulsão retrospectiva, além de menos em número, são de importância complementar quanto à lógica de promoção de concertos nos circuitos subterrâneos. A pulsão principiante corresponde tipicamente a apresentações públicas fortuitas com organização local institucionalmente enquadrada (como seja o concerto na escola, na associação, ou equipamento autárquico), ou a convite de músicos mais calejados. O modo de concerto da pulsão retrospectiva é em tudo semelhante ao da pulsão persistente, com a grande diferença de ser muito menos frequente e acontecer como forma de recordação da prática passada mais intensa.

Montagem negociada

Conforme dizia, a montagem negociada corresponde ao modo de concerto da pulsão ponderada, de músicos e dinamizadores, em que a organização do evento supõe um contrato implícito, envolvendo as bandas, sala e parceiros formais ou institucionais.

Considere-se a descrição dos dois episódios seguintes, relativos às categorias mais frequentes da montagem negociada, o concerto numa sala comercial (do circuito de música *pop* alternativa) e o concurso incluído num dos principais concursos de jovens talentos a nível nacional.

Retrato 15 – Técnica e ética da performance numa folha de papel

A banda Les Artistes tinha combinado com Mariana da sala de concerto/discoteca Laboratório chegar pelas três da tarde. Antes juntam-se em casa do Hermano, onde têm estado a ensaiar nos dois meses anteriores, quase exclusivamente com vista a esta apresentação. Conta-me Henrique que neste período ensaiaram três vezes por semana, sempre em casa de Hermano, onde têm algum espaço para o fazer. É quase um reencontro da banda, visto não terem concertos há um ano (entretanto, entrou um baterista novo). Aliás, pelo que percebo das conversas, até poderiam ter alinhavado mais cedo uma data para o concerto, mas preferiram passá-la para a frente, para terem a certeza de estar prontos. Portanto, este concerto não é apenas mais um concerto, é sim um concerto especial que requeria preparação, ensaio, novas músicas, enfim, todo o cardápio.

Les Artistes é uma banda invulgar no *underground*, cujos elementos são muito qualificados em termos escolares e profissionais, boa parte deles profissionais em campos artísticos diferentes (ligados à música e ao cinema). A origem social predominante é de classe média qualificada (ligada a profissões liberais e intelectuais). Aliás, a banda foi formada no contexto

de sociabilidade juvenil num bairro com essa marca de classe. Este perfil social faz-se ver implicitamente em diferentes traços do concerto (em particular, na gestão do *checksound*, nos bastidores e na composição do público).

O Hermano tem formação superior em ciências sociais, mas trabalha em cinema (como assistente de realização e realizador de curtas e documentários, entre outros trabalhos na área); Jorge é assistente universitário (deu uma aula de dúvidas às duas da tarde, pelo que é o último a chegar para o *checksound*); Henrique também tem formação superior em ciências sociais, trabalha em produção de documentários e faz parte de outra banda, os «PA», projeto singular do circuito alternativo; Joana ainda está na universidade, mas também é atriz de curtas e vai fazer a banda sonora para um filme de um jovem cineasta do mesmo círculo de sociabilidade; Pedro tem formação musical de nível superior e é profissional em início de carreira; Hugo tem atividade intermitente como músico (integra outras bandas).

O concerto foi arranjado da maneira clássica, através do envio de maquete. Foi a irmã de Hugo quem primeiro lhes deu a ideia do espaço: tinha lá ido e depois de comentar que era um sítio muito bom para eles tocarem, Hugo enviou a maquete e o resto da parafernália habitual – disto nós até tivemos curioso *feedback*, porque quando referi, em conversa anterior com Mariana, que conhecia Les Artistes, ela disse logo que a maquete deles tinha sido uma ótima surpresa e que tinham enviado um portfolio muito cuidado. Depois de acertada a data, foi essencialmente o Hugo quem tratou do resto dos contatos, por exemplo para o fornecimento do *rider* técnico (folha com o plano de distribuição dos músicos em palco, lista e localização dos instrumentos e equipamentos necessários, etc.), maioritariamente com Júlio (técnico de som), ou para outros pormenores de produção executiva (como horários do dia de concerto, percentagens das receitas, 40% da bilheteira para a banda, €270), maioritariamente com Mariana.

15h10 – Portanto, tinham combinado chegar às três e assim é. A receber a banda está Júlio e cada um dos elementos vai montando o seu extenso estaminé de instrumentos. É nesta altura que surge o primeiro problema, porque se dão conta de que não há pés-de-microfone suficientes, o que criou uma pequena insatisfação nos membros da banda – porque o requisito consta do *rider* técnico que tinham enviado “com duas semanas de antecedência”, diz-me Henrique. De qualquer modo, resolvem a situação telefonando ao amigo do estúdio 56, pedindo-lhe os que faltam. Também em meios profissionais o improvisado é comum, o contato e a amizade com uma estrutura musical foi crucial para resolver o que se poderia ter tornado um problema grande. Enfim, lá vai Hermano de carro ao Bairro Alto buscar os pés-de-microfone...

16h30 – Isto faz que o processo de montagem do palco se demore mais um bom bocado. Cada qual continua a montar e afinar os seus instrumentos e a habituar-se ao espaço. Depois chegam finalmente os suportes para os microfones. Segue-se uma espécie de *checksound* individual para cada um dos seis músicos e com isto já se passaram umas boas duas horas e meia. Há dificuldades em equilibrar os vários instrumentos de cada músico (uns têm maior saída de som, outros menos, mas boa parte não tem amplificação e necessita de microfone), que se tornam evidentes quando se chega ao *checksound* coletivo.

18h00 – Este divide-se em duas partes. Como os problemas com o *feedback* não se resolvem e se começa a sentir alguma crispação de parte a parte, por agora suavemente, Júlio propôs uma pausa de vinte minutos para o lanche e para ele próprio tratar dos *feedbacks*.

19h00 – Depois do lanche, que a banda aproveita para fazer a lista dos convidados para dar a Mariana, a coisa começa a correr melhor e lá se resolve o problema do som. Por esta altura, junta-se-nos Ana, namorada do Hermano, que aparece para dizer olá mas acaba por ir ficando. Com isto, eram oito e tal, quase nove, ala jantar. Julgo que todo o processo leva tanto tempo, mais do que já costuma acontecer com os *checksounds*, porque a banda como que se fez demorar: tanta expectativa projetada, os dois meses de ensaios para o concerto, toda a antecipação dão-me a ideia de que não se vão agora simplesmente despachar e fazer tudo à pressa, mas antes que vão fazer bem o seu trabalho, com tempo e calma, desfrutando o mais possível a ocasião.

21h00 – Mariana dá-nos as senhas para álcool (eu estava como *roadie!*), espécie de brinde aos artistas e *entourage*, e vamos todos jantar a um sítio nas proximidades onde Júlio costuma ir. A meio do jantar – agradável, embora já admitam alguma nervoseira –, Hermano faz questão de frisar a Júlio que já tocaram tocado no Rivoli, com boas condições, técnicos de palco além de técnico de som e que o som esteve muito bom; que tocaram igualmente em Sarajevo, aí sim com pior som; outros concertos por aí fora. O tom não é agressivo nem cínico ou algo que se pareça, mas denota a necessidade de Hermano vincar o sentido de profissionalismo e de “saber fazer” da banda face ao técnico de som da sala, que depois das aflições resolvidas na montagem e da aparente distensão do jantar poderia passar despercebido. Provavelmente, Júlio pensou que iria fazer um *checksound* de 20 minutos a uma banda de bateria, guitarra e baixo, como diz ser o habitual, e acabou a passar a tarde de volta de uma afinação difícil e complexa.

Voltamos igualmente juntos, já com um certo aceleração patente. Um dos elementos diz para nos despacharmos e irmos entrando antes de começar a chegar o pessoal conhecido. Esperam, e vêm a ter, muito público conhecido – apostaria que metade da casa, no mínimo, é preenchida por amigos. Não é de estranhar, por ser usual mesmo para as bandas mais “profissionais” do *underground*. Um dos aspetos que para isso contribui é a forma de divulgar o concerto. Também no desempenho desta tarefa, Les Artistes são exemplares quanto a empenho e organização: Pedro enviou e-mails com a imagem do concerto, o mapa para lá ir dar (fornecido pelo Laboratório) e um ficheiro áudio com um excerto de 30 segundos duma música; Henrique enviou uma série de mensagens escritas através do serviço de telemóvel que fornece o envio gratuito de mensagens sms via e-mail. Existe, portanto, uma colaboração ativa entre Les Artistes e Laboratório na divulgação do concerto. A expectativa de ter muita gente é irreprimível: brincam sobre quantas pessoas cada qual contactou e traz ao concerto – «Só eu, deve ser para aí metade da sala... terei direito a comissão?».

22h45 – Hora de camarins, começam todos a concentrar-se à sua maneira, uns mais auto-centrados, outros menos, mas uma atmosfera calma e sem nada de loucuras. Uns quantos vão ao bar buscar bebidas, outros fazem exercícios, algumas piadas, não há drogas, o Hermano até gracejou depois do jantar – «Esta merda não é *rock*, meu!». Enfim, a espera ansiosa...

Esta espécie de tempo morto imediatamente antes da entrada em palco, ou seja, o último compasso de espera que antecede o rito propriamente dito, é uma constante do concerto. Na grande maioria dos casos o consumo de drogas (principalmente haxixe) é de regra – não agora, com ironia. Em todo o caso, é o momento de invocação do grupo (Bennett, H. Stith 1980: 48ss)

23h15 – O concerto está inicialmente marcado para as onze, mas opta-se por esperar que o público vá chegando e aponta-se para as onze e meia. É também um expediente característico

dos concertos em bares e discotecas – é uma outra componente da espera, desta feita ligada à expectativa de receita comercial, para a casa e para a banda (Gomes 2004). Saio cá fora, dos bastidores até à sala, e vejo a casa já bem composta, entre 100 e 150 pessoas, que me parece chegarem a 200 durante o concerto. No geral é um tipo de público específico e qualificado: muito pessoal de profissões artísticas, nomeadamente de cinema e teatro; vejo a composição de quase meio/meio entre rapazes e raparigas (um presença do sexo feminino muito superior a um 1/3, proporção modal segundo a regra de algibeira apurada durante a observação de terreno, acima da qual se trata quase sempre de trupes com maior escolaridade); e segundo os nossos parâmetros um público muito qualificado (quase, quase 50/50,); vejo Tó e Toni do estúdio (com a história dos microfones foram dos que tiveram convite); falo um bocado com Mariana e volto para dentro.

23h35 – Volto para os camarins, uns últimos cigarros, umas últimas piadas com referências a mitologias *pop* – «Agora era a altura de snifar coca, não era?» pergunta-me um deles –, Júlio a dizer que vai começar e...

[Registo de campo 58]

Este episódio remete para diversos elementos característicos do rito de concerto, como por exemplo, a demora/espera do *checksound* que antecede o palco (ver adiante o tópico sobre a espera) ou a mimetização jocosa de mitologias da música *pop*, entre outros.

De facto, os concertos underground, de diferentes géneros musicais e tipos de pulsão musical, assemelham-se bastante num conjunto de elementos que me proponho categorizar – aliás, há uma boa dose de semelhança com os concertos profissionais (cf. Fonarow 2006; Frith 1998 [1996]). Isto implica, em termos de utilização de material empírico, em particular dos Registos de campo, alguma redundância entre os episódios descritos. A redundância das descrições é um efeito necessário de me reportar a múltiplas instanciações do rito de concerto, mas é também uma dimensão analiticamente relevante da construção social desse mesmo rito.

Porém, aquilo para que chamo a atenção neste caso é o modo como, num quadro de interação em que se manifesta a pulsão ponderada como matriz disposicional, o entendimento – ou desentendimento, a dada altura – é feito através de ferramentas de trabalho que supõem uma competência técnica (do ponto de vista cognitivo e pragmático) específica, bastas vezes tomada como indicador de profissionalismo.

Já o episódio a seguir relatado dá conta de uma zona de fronteira dos circuitos subterrâneos, onde existe uma possibilidade verosímil de acesso ao mercado profissional – ou pelo menos a oportunidade de “usar a coroa por um dia”. Neste caso, é muito patente que essa fronteira é absolutamente assimétrica – na relação entre organizadores profissionais e músicos aspirantes – e organizada de modo procedimental rigoroso – a seleção de bandas, sequência das prestações e consequências contratuais e comerciais do resultado final do concurso estão

estabelecidas sem margem para dúvidas, não obstante a informalidade de regra no quadro de interação entre os presentes.

Retrato 16 – Quadros de interação do abeiramento ao mercado *mainstream*

Após entrevista com a responsável pelo “concurso novas bandas”, da direção de *marketing* da empresa de comunicações patrocinadora, combinei assistir a uma das eliminatórias. O objetivo do projeto, do ponto de vista da empresa, é utilizar o concurso em anúncios publicitários e, no final, escolher uma canção da banda vencedora como tema sonoro de uma campanha publicitária próxima. A componente operacional é assegurada em parceria com uma das principais promotoras de concertos do mercado português.

As condições colocadas para assistir à dita eliminatória são aguardar que as primeiras sessões corram bem e proibição de fotografar ou filmar – questões de direitos de imagem e tal, que depois o *site* do concurso disponibilizaria vídeos produzidos. Assisto então à terceira eliminatória.

O evento realiza-se no auditório da sede da empresa patrocinadora, é reservado e de reduzida dimensão: reservado aos elementos das bandas e do júri, às representantes da empresa, ao promotor e, excepcionalmente, ao investigador de serviço; de reduzida dimensão pelo número da assistência e pelo tempo disponível para cada banda apresentar uma *cover* e duas músicas originais.

As condições técnicas e de palco são relativamente boas, fornecidas por uma empresa contratada, presente com cinco elementos que partilham entre si as funções de *roadie*, técnico de som e de palco. A pequena dimensão do espaço e reduzida assistência facilita o trabalho, que de todo o modo é sempre realizado de modo eficaz: além do ar compenetrado e eficiente, conseguem sempre que entre uma banda e outra não passem mais do que 5 minutos de intervalo. Tinham feito *checksound* de manhã, mostrando uma organização bastante profissional e expedita.

O ambiente é muito descontraído, especialmente entre os membros do júri, que já se conhecem e, não apenas são o centro das atenções da eliminatória (são quem decide...), como iam conversando sobre as bandas, os seus trabalhos e outros assuntos do género. É aquela atmosfera típica de meio profissional, entre o falar do último single dos White Stripes, que todos já tinham ouvido, do concerto do dia anterior de Afrika Bambaata no Lux, de alguma coscuvilhice de editoras, etc.

A determinada altura abordam uma informação importante relativa ao concurso, a respeito de um e-mail que anda a circular, em se que acusa uma das bandas a concurso (selecionada para esta primeira fase de eliminatórias) de, à revelia do expressamente estipulado no regulamento, já ter um disco editado. Falam disso um pouco, questionando uma das representantes da empresa, mas ela não sabe responder. Por esta altura a diretora de *marketing* e o promotor, os dois principais responsáveis pelo concurso, ainda não chegaram, pelo que a questão ficou em suspenso.

Logo que chega a diretora, questionaram-na sobre o assunto, mas ela própria ainda não decidiu exatamente o que fazer. Já sabe do e-mail, mas ainda nem sequer falou com a banda.

Questiona de seguida, em voz alta – para gáudio do investigador, preocupado justamente em inventariar possíveis formas de transição entre *underground* e *mainstream* –, se não se deveria ter uma atitude diferente – leia-se, dar o devido desconto – perante uma edição regular por uma editora comercial e uma edição “caseira”, que é provavelmente o caso, acrescenta.

A conversa ficou por aqui, e não viria a conseguir esclarecê-la mais tarde, nem mesmo aquando da final, essa sim pública, no Pavilhão Atlântico.

[Registo de campo 80]

Até na sua dimensão anedótica – afinal uma banda subterrânea é ou não um novo talento, quer dizer, é ou não assunto sério? –, esta circunstância dá conta da indefinição estatutária dos músicos subterrâneos durante as diferentes fases do ritual. No tempo que antecede o rito de concerto, particularmente este preciso concerto de tirocínio profissionalizante, os músicos encontram-se num momento de separação pré-liminóide: se lhes for atribuído um estatuto “caseiro”, então sim, podem participar no simulacro de transição profissional que é o concurso; mas se lhes for atribuído um reconhecimento de banda editada (portanto, não inteiramente anónima), então não podem participar porque objetivamente já o terão superado. Ou seja, os músicos só participam do rito de consumo na condição de demonstrarem o seu estatuto de não iniciados.

Montagem adaptativa

Em contraponto, o modo de concerto predominante da pulsão persistente é uma forma de organização assente na cooperação entre pares, com forte dose de improviso e adaptação. Corresponde à pulsão persistente de músicos e dinamizadores. A montagem é aqui feita de acordos aproximativos, da mobilização de recursos constantemente improvisados e, no fundamental, assente em formas de cooperação voluntarista.

Os próximos retratos identificam os dois principais percursos do promotor de concertos dos circuitos subterrâneos: Charadas é o típico músico empenhado e simultaneamente dinamizador. Tocando com as suas próprias bandas, vai em paralelo desenvolvendo estratégias de promoção de concertos de outras bandas, objetivo para o qual se dispõe a investir em equipamento. O desempenho de múltiplas funções é um processo de aprendizagem empirista, em que procede por erro e tentativa.

Retrato 17 – O patrão da garagem

Chego um pouco depois das 21h00, embora o *checksound* esteja programado para as 20h00 e o concerto para as 21h30, as três bandas que tocam vão chegando aos poucos ao Palco Municipal. Vêm da outra margem, o que é apenas pequena parte da explicação do atraso. Charadas, músico d’Os Frutos Exóticos e auto-intitulado *manager* dos XXX, traz um P.A. (mesa de mistura e dois amplificadores) recentemente comprado e objeto de orgulho indisfarçável. Claro que instalar o brinquedo novo também leva o seu tempo.

Tudo somado, o concerto começa bastante atrasado para os padrões do Palco Municipal (já depois das 22:30), que é das salas mais pontuais quanto ao início dos concertos até porque fecha à meia-noite. Isto significa que as bandas têm cerca de meia hora para tocar. Mas tudo se encaixa e, apesar das preocupações do técnico responsável, Miguel, o concerto acaba sem problemas, 15 minutos depois da hora. As duas primeiras bandas eram novatas, tocaram alinhamentos mais curtos. Os XXX tiveram tempo para fazer o seu *show*, a começar no P.A. novo e acabar na sirene e megafone que acompanharam o fim da última canção.

Olhando para o novo P.A. de Charadas, os botões de controlo parecem-me todos puxados ao máximo e o volume de som – que chegou a um nível invulgar –, mas tão distorcido como em outras ocasiões anteriores. Julgo que a oportunidade de testar um equipamento deve ser esticá-lo até ao máximo que dá. Mais significativo, porém, são os recursos humanos e materiais do concerto de XXX: além da instrumentação, a banda – em rigor, o “patrão”, como é alcunhado, meio no gozo – leva como pessoal de apoio quatro elementos (!), técnicos de som, luz e palco, mais “adjunto”. A cena é absolutamente insólita no contexto e num concerto que teve, quando muito, 100 espetadores.

Por outro lado, reconheço que os XXX têm uma performance de palco bem mais consistente do que a maioria das bandas que vou vendo (dentro do género, já em fase descendente, *nu-metal* ou *Rage Against the Machine*). O certo é que, significativamente, Charadas aproveita para me dizer, no fim do concerto, que já não tinham som de garagem e, de passagem, oferece-me a primeira demo da banda, que ele está a tentar lançar como disco.

[Registo de campo 5]

Rastafarai é um outro tipo de promotor persistente: não sendo músico, está muito envolvido em cliques musicais; para além disso é fortemente politizado (militante partidário, de resto). Tem um capital social muito assinalável em termos de contatos nos circuitos subterrâneos e em departamentos autárquicos de juventude e cultura. Caracteriza-se portanto por interligar duas dimensões simbólicas (musical e política) no seu trabalho enquanto promotor. Na passagem final do e-mail que transcrevo de seguida (expurgado apenas de elementos identificadores), faz referência a uma outra fronteira, em que aparentemente não tinha pensado, a possibilidade de profissionalização.

Retrato 18 – Uma agenda *underground*

Excerto de um email pedido e recebido do promotor sobre a organização de um particular concerto integrado num programa de festas universitárias:

“Ainda bem que gostaste!!! É esse *feedback* que me faz continuar!!!

Sucintamente:

1) Associação Juvenil X – Produção executiva (ou seja...eu!!!!!!!!!!... e mais uma ajudinha do VC – presidente da associação e *frontman* dos DK) – a associação tem algumas “sobras” materiais dos concertos realizados na Meia-Praça.

Associação de Estudantes 1 – investimento de 500euros + 300euros (para cartazes) + todo o suporte logístico, tipo telefone (inclusive internacional), fax e outros recursos como os holofotes, o carimbo das saídas, algumas paletes de sumos restantes das festas, duas resmas de papel de cor para *flyers*, a impressão dos bilhetes, etc, etc,...sem eles (– a secção cultural, nomeadamente um rapaz chamado Batista) o concerto teria sido impossível. De salientar ainda que foi a primeira a avançar com o projeto tendo desenvolvido diligências junto das outras [associações de estudantes] com uma carta de apoio ao projeto.

Associação de Estudantes 2 – investimento de 500euros; foi a única coisa que fizeram, no entanto foram acompanhando o processo com atenção (e sobretudo receio que a coisa desse para o torto); isto é, foram presença constante nas reuniões e foram pessoas abertas e flexíveis. A promoção realizada dentro da sua escola foi quase nula e só fizeram *flyers* porque um dos CT os forçou.

Associação de Estudantes 3 – investimento de 500euros; Participaram mais ao princípio e ao fim, mas houve sempre contacto com eles; dinamizaram a parte do *soundsystem* através do DJ; arranjaram a mesa e os pratos de vinil; foram intensivos na promoção dentro da sua escola. Impossível apontar queixas a esta malta.

Associação de Estudantes 4 – investimento 500 euros + uma resma de *flyers* (sacados a muita insistência), entraram à última porque alguém da AE1 (com a mesma cor política) os convenceu (estavam-se totalmente a marimbar até aí). Foram os que levantaram mais problemas burocráticos relativamente ao acordo celebrado. Não estiveram sequer presentes no concerto. Não obstante, o rapaz que deu seguimento à proposta teve sempre um tratamento correto comigo e com os restantes.

Associação de Estudantes 5 – investimento 500 euros; tavam de saída da AE e foi do catano para lhes sacar a guita; tivemos de ir pela porta do cavalo e falar diretamente com um membro da cultural que conseguiu dar a volta à direção; foi esse membro que muito timidamente colou uns míseros cartazes nas instalações...porque se contássemos com a AE em si tínhamos ficado a arder à força toda. Apesar de quase sempre ausente o rapaz esteve presente nos momentos cruciais (entrega do dinheiro) e demonstrou motivação para a iniciativa.

Associação Juvenil Y – O elo fraco...tenho de resolver graves problemas com esta gente (ou com estes *freaks*); de qualquer modo o trunfo era aliciá-los a começarem também a fazer isto para além das festinhas que fazem no campo; Não fizeram pão, mas com isso posso eu bem, o pior é terem feito merda com o seu *soundsystem* e com outro tipo de atitudes...mas no fundo estou a falar de um grupo restrito e não da totalidade da associação (foram os que mais entradas tiveram na *guest*); acompanharam o processo muito pontualmente

Estúdios Z – Toda a parte técnica – O M.C. é um anjo!!! Não é todos os dias que encontra pessoal técnico assim, disposto a acompanhar e a lutar para que as coisas aconteçam e receber zero!!! Sem qualquer dúvida pessoas com quem se pode contar!!!

Grupo de Artes – A ideia inicial era dinamizar este grupo, dar-lhes calo e rodagem...mas pelos vistos não se mostraram interessados por aí além, ajudaram muito pouco na promoção à imprensa...de qualquer modo acho que é algo em que se deve insistir...precisam de experiência no terreno se é isto que querem fazer no futuro!!! As duas raparigas mais disponíveis acompanharam o processo com atenção.

Grupo de Cinema – Tinham muito pouco tempo por causa da sua própria atividade, mas no dia foram impecáveis e fizeram um trabalho 5 estrelas com a projeção *live*!!! Sem queixas...pessoas interessadas e motivadas.

Jogo – grupo de malta formada em publicidade e no desemprego! Fizeram a parte gráfica e registaram o concerto...ainda estou à espera desse resultado; de qualquer modo na feitura do cartaz foram incansáveis!!!

2) A Associação X tem algumas regalias como Associação Juvenil e isso faz com que seja o produtor independente e ideal; foi envolvida através da minha “unha”. Precisava de uma estrutura que me pudesse suportar e após ponderação dos riscos e oportunidades decidimos avançar.

3) Um acordo regular de aluguer da sala, se bem que foram realmente recetivos ao estilo de espetáculo. A Sala é o único sítio em Lisboa que para além de não cobrar um absurdo (epá é incrível o preço das salas) detém espaço suficiente para estacionar um autocarro de *tournée*. Para além disso é uma sala linda e perfeita para este tipo específico de espetáculo.

4) Através dos CT; fizeram-me o desafio à *tournée* europeia deles e como me disseram os meus amigos – «não tinhas mais nada para fazer e decidiste trazer um grupo nova-iorquino a Lisboa...nada mais (a)normal!!!!»

Por agora é tudo, manda vir se tiveres dúvidas ou telefona e combinamos algo se quiseres saber mais pormenores sórdidos...

[Registo de campo 77]

Em ambos casos trata-se de promotores em regime de auto-produção, que têm um percurso experimentado nos circuitos subterrâneos, a partir do qual procuram formar uma unidade de auto-produção, que está longe de ser uma fonte de rendimento, mas que pode abrir portas nesse sentido. Por exemplo, a produção de Rastafarai movimenta à partida 2800 euros em dinheiro, fora dádivas em género, o que é apreciável nos contextos subterrâneos (até porque conta com o financiamento de associações de estudantes universitárias). Para Charadas, trata-se para já de investimento a fundo perdido – mas é um ponto de partida comum dos promotores “bem sucedidos” e “mal sucedidos” nos circuitos subterrâneos.

Comparando as montagens negociada e adaptativa, a primeira comporta dispositivos que separam mais claramente a temporalidade própria do evento concerto, por exemplo, através de estatutos e competências delimitadas que marcam a interação social. No caso da montagem

adaptativa, a formalização de tarefas é menor e os estilos de sociabilidade decorrem de formas de entreaajuda muito semelhantes entre concertos diferentes, mas improvisadas na circunstância de cada um. Evidentemente que o imprevisto faz parte da montagem negociada – e, bem entendido, da atividade profissional *strictu sensu* –, como bem ilustra a preparação do concerto de Les Artistes. Na montagem adaptativa, o improviso não decorre da necessidade de lidar com o imprevisto, o improviso é um comportamento mimético constante.

ESPERA

O fim da fase ritual de separação, imediatamente antecedente do rito de concerto, é definido pelo compasso de espera antes da entrada em palco⁶³. Metaforicamente, corresponde à proverbial “pausa antes da tempestade”, o momento em que a banda se congrega cerimonialmente (Bennett, H. Stith 1980: 48).

Este momento de espera pode ser considerado como um outro dispositivo do modelo iterativo da auto-produção subterrânea, relativo, não à organização do trabalho das bandas, mas ao processo ritual.

Identifico quatro diferentes ciclos de espera – formas de separação ritual, desenvolvidos em diferentes temporalidades, que exponho da mais curta para a mais longa:

a) Espera à entrada no palco para a performance do rito de concerto.

b) Espera ao longo do dia de concerto – Os tempos mortos e de montagem do concerto, em que se cruzam a ansiedade de tocar em público e o aborrecimento enquanto é feito o *checksound*, com os seus atrasos e complicações. A resolução deste paradoxo depende em muito da composição e dimensão da clique que acompanha a banda, fatores que contribuem para definir a espera como tempo social vazio ou denso. Quanto maior o número de acompanhantes e mais densa a interação entre eles, mais intensificada é a experiência ritual – a separação ritual pode durar todo esse dia (ou muito mais, tratando-se de uma digressão na estrada)⁶⁴.

Em todo o caso, este compasso de espera representa uma ocasião privilegiada para a observação e recolha de informação empírica. Em primeiro lugar, a situação tem um significado especial relativo à iminência da performance. Em segundo lugar, porque é um

⁶³ Ver Retrato 15 – Técnica e ética da performance numa folha de papel, páginas 150-153.

⁶⁴ Ver Retrato 33 – “Esta banda é uma merda!”, páginas 186-187.

momento de interrupção do cotidiano, que a predisposição festiva se cruza com reflexão distanciada da parte dos agentes sociais envolvidos no concerto sobre aquele mesmo cotidiano. Em terceiro, este tipo de reflexão estende-se à recordação de situações semelhantes já vividas e, por vezes, a um balanço sobre o próprio percurso musical.

c) Espera pela marcação de novo concerto – Para os músicos portadores dos tipos de pulsão musical ponderada e persistente, com uma prática regular estabilizada, a agenda de concertos marca a cadência da prática musical. A angariação de novos concertos é um objetivo a somar à divisão de tarefas do trabalho criativo de banda. Em certo sentido, o guião prático do trabalho é, para estes músicos, um dispositivo processual de manter a atividade da banda no espaço – na espera – entre concertos.

d) Espera pelo desenlace do processo ritual de transição juvenil que é a experiência de participação nos circuitos subterrâneos no seu todo – ou seja, a espera como metáfora de juventude enquanto fase de vida. De um ponto de vista analítico, o concerto é, pela densidade relacional e espetacularização, um momento peculiarmente emblemático de práticas identitárias que diferentes correntes teóricas no domínio de estudo das culturas juvenis têm examinado na perspetiva de rituais contemporâneos (Bennett, Andy 2000; Feixa 2004; Hall e Jefferson 2000 [1975]; Hodkinson e Deicke 2007; Magnani 1992; Pais 1993; Pais e Blass 2004; Willis 1996 [1990]).

Nesta linha, a espera pode ser vista como forma de relação social e elemento simbólico fundamental do concerto subterrâneo enquanto rito de passagem liminóide. Se bem-sucedido, no sentido estrito dos percursos de auto-produção musical, o acumular da experiência de concerto nos circuitos subterrâneos resultaria nalgum ponto na passagem a uma carreira de músico profissional (com as configuração mais ou menos precária desta).

Não é o que sucede com a maioria dos músicos subterrâneos – muitos dos quais nem aspiram a esse destino, conforme referi antes. Para muitos dos agentes sociais a experiência *underground* poderá corresponder ao que Machado Pais designa por “rito de impasse” (Pais 2009)⁶⁵, isto é, forma ritual própria de culturas juvenis, que em lugar de figurar

⁶⁵ No texto citado, o autor refere-se concretamente ao ritual da Festa dos Caretos, que tradicionalmente simbolizava a transição juvenil masculina no contexto de comunidades rurais relativamente isoladas e, que no presente, com a profunda recomposição social e económica dessas comunidades, mantém alguns dos seus traços formais, mas simboliza antes a falta de perspetivas futuras para os jovens locais e a alteração das relações sociais entre sexos. No caso presente, foco-me no rito de concerto *underground* como prática juvenil contemporânea definida pela experiência urbana e pela apropriação local de formas da cultura musical *pop* globalizada.

simbolicamente o processo de transição juvenil, figura a falta de perspectivas futuras face a condições gerais de precarização das trajetórias juvenis.

A par do seu cariz hedonista, o concerto subterrâneo é também um contexto social fortemente marcado pela enunciação performativa e espetacularizada de impasses sociais com que os jovens se defrontam – é mesmo uma marca distintiva de dois dos géneros musicais (*punk/hard-core* e *rap*) mais salientes e politizados dos circuitos subterrâneos. Mas, em rigor, sendo o concerto, enquanto forma condensada da experiência *underground*, um rito de impasse, não é apenas de impasse; é o culminar de uma prática simbolicamente prorrogatória do processo de transição juvenil e, mais, de tentativa proactiva de prolongamento de vivências juvenis e de adiamento da entrada na vida adulta – é também um *rito de procrastinação*.

Em suma, para a maioria dos agentes sociais que interagem nos circuitos subterrâneos o concerto subterrâneo é um momento transgressor, de exaltação festiva em si mesma, que tem, para além disso, o valor representacional da obstinação em manter estilos de vidas juvenis enquanto for possível fazê-los durar – processo que distingue exemplarmente o tipo de pulsão persistente do tipo retrospectivo.

O rito de procrastinação é então uma modalidade de encenação reiterada do processo ritual tripartido, equivalente a um *ciclo* “*espera / performance / quotidiano*”, patente nos dois retratos apresentados de seguida.

Retrato 19 – “O pessoal está interessado é numa Tour” (etapa 1) ⁶⁶

Choques falou-me há uns tempos que Hot Wheels e O Pessoal Não Está Interessado pensavam fazer uns concertos em conjunto. O plano ficou finalmente alinhavado no último ensaio d’O Pessoal – logo crismado “O pessoal está interessado é numa *Tour*”. A oportunidade concretizou-se após Choques avisar que o concerto previsto para o Algarve ficava sem efeito, porque o Bar do Alemão, lendário no *underground*, fora encerrado após rusga, com fitas na porta e tudo. Perante o incidente, fica decido que a *tour* começa em casa, num bar de música ao vivo existente no bairro – aliás, ponto de encontro da pandilha.

21:30 – Portanto cá estou a tempo e horas. Embora o concerto esteja marcado para as 22:00, quando chego, o bar está fechado e o porteiro sozinho fechado do lado de fora. Não sou o único

⁶⁶ Este retrato refere-se ao primeiro de uma sequência de três concertos realizados no curto período de dez dias. Para além das incidências particulares de cada situação, importa-me examinar o ciclo destes três episódios como processo ritual, fazendo salientar efeitos de recorrência do rito de concerto. Para esse efeito, utilizo à vez cada um dos três registos de campo como observável nos três capítulos (este e os dois próximos) relativos à estrutura tripartida do ritual – separação, liminóide e integração. Ver retratos 34 e 35 – “O pessoal está interessado numa Tour” etapas 2 e 3 –, respetivamente nas páginas 189-191 e 194-196.

a cumprir o horário “oficial”, vá lá – somos certamente dos poucos remunerados para o efeito. Dou um toque de telemóvel a Choques e encontro-me com a trupe dos Hot Wheels nos bancos do jardim, no meio do bairro. Sou catalogado, meio na brincadeira, como “Câmara” – alcunha feita na hora e que haveria de perdurar com este grupo.

Técnicas de passar o tempo de forma muito compassada: ronda preliminar de charros; o Francisco vem com uma garrafa de vinho na mão, estilo *punk standard*, mas acaba por se fartar do adereço; já no parque de estacionamento fronteiro ao bar, passou-se ainda cerca de uma hora e, aí sim, no rito consagrado de consumo de haxixe; Ana e Carla enrolam os charros em estrita paridade com os rapazes; quando enfim chegam, os irmãos Jaime e Paulo já estão muito atrasados em relação aos restantes.

22:30 – Chega a trupe d’O Pessoal. Segunda roda ritual de haxixe, mesmo ao lado da primeira, mas os perímetros apenas tangentes, com a notável exceção de Choques, que circula com à-vontade entre os grupos e com a perícia do veterano que entra na roda no momento certo para receber a passagem do charro – fazem-lhe ver o abuso na gozação, sem que o demovam. Alguns transeuntes passeiam o cão. O ponto de encontro integra-se na paisagem, não havendo barulho ou agitação que se faça notar na vizinhança, mesmo chegando a juntar-se cerca de 20 pessoas.

23:15 – Já dentro do bar, o início do concerto ainda está para demorar. No ínterim, meto-me na conversa de Ana e Cristina. Falam da vida – de morarem com os pais quando nasceram os seus bebés. Cristina tem 25 anos e uma filha de 7, de uma relação anterior ao Ramone, vivem os três juntos (e periodicamente com o filho adolescente dele). Ana tem 23 anos, uma filha de 3, do Choques, com quem vive, na vizinhança dos seus pais. Ana, ao contrário de Cristina e Carla (vive com Francisco, sem filhos), raramente assiste aos ensaios semanais (filha bebé), vai mais aos concertos. Hoje as duas mães conseguem apoio familiar para vir ao concerto.

1:00 – A abertura é com a banda Ad Hoc, também do do bairro, que na verdade é uma *jam* de amigos meio na brincadeira que por vezes abre as hostilidades nos concertos da clique. A prestação de Hot Wheels é intensa e considerada pelos próprios como a melhor dos últimos tempos. Talvez tenha ajudado à festa tratar-se de um ambiente familiar. Grande animação, embora o espaço seja apertado – um pequeno estrado metido no canto da sala em L. Faz-se o *mosh-pit*, as mesas próximas a cair, efeito conseguido. O Pessoal toca no fim e estes estão mesmo em casa, nem distingo bem onde acaba o palco e começa o público, se é que há diferença.

As trupes das duas bandas são distintas. Algumas personagens cruzam espaços, mas os círculos não se fundem. Até no *mosh-pit*, descontando a turbulência do movimento, as filiações parecem diferentes. A trupe de Hot Wheels é mais suburbana e classe trabalhadora. A trupe d’O Pessoal é mais jovem e tem mesmo pinta de tribo juvenil, *skaters-surfistas*, a composição parece-me mais heterogénea. As mesas ocupadas pelos dois grupos são claramente demarcadas. Ramone é veterano do circuito *punk* e conhece de ginjeira os veteranos desta clique. Choques faz a ligação entre a malta do seu bairro de referência (onde já não mora) e da sua atual banda.

Fecho por volta das quatro. Amanhã é quarta, toca a bulir. Daqui a dois dias há mais.

[Registo de campo 15]

Retrato 20 – Relógio e tempos de espera

Combinei com Vera das Babes aparecer durante a tarde para ir com elas ver o concerto que dessa noite em Palmela e, se possível (nalgum tempo morto), entrevistá-la.

Vera tem um programa em cheio para o dia – primeiro, o concerto de Babes em Palmela (22h00), e logo de seguida (23h30) participação como *backvocal* no concerto de Gadjó em Corroios. Os concertos distam cerca de 30 km. Tenciono segui-la, como aliás viria a fazer.

O concerto de Palmela tem organização da associação de estudantes da escola com o apoio da câmara municipal, o palco é no largo; o de Corroios é no Ginásio, um dos mais famosos palcos *underground* na área de Lisboa (utilizado em diversos géneros e em *tournées* internacionais), só com bandas de Belvedere, organizado pela associação juvenil de Belvedere e pela câmara municipal, com os lucros (e uma parte substancial do *cachet* de Gadjó) a reverterem para a associação. Objetivo: pagamento da renda. Gorda sexta-feira para Belvedere, a minha ideia é apanhar tudo.

15:00 – Cheguei ao largo e noto imediatamente nas raparigas da associação o ar pesaroso de alguma coisa, misto de comoção e apreensão pelo furto de cinco computadores, levados na noite anterior, e mais a preocupação pelo facto de os computadores serem novos, topo de gama e, pormenor bastardo, ainda não terem sido segurados como estava previsto.

As raparigas estão à espera da PSP ou da PJ para investigarem o local, e têm instruções para não mexer em nada, de modo a permitir encontrar eventuais impressões digitais. A consternação é geral, misturada com a especulação sobre quem o poderia ter feito e com a raiva por toda a situação. Para a associação, a perda dos cinco computadores pode vir a ser um rude golpe para as suas atividades.

Ainda fiquei um bom bocado por ali, como aliás toda a gente (Kilas, Gadjó, as Babes que chegam entretanto, e outros), os grupos espalhados pelos bancos, naquele misto de convívio e espera em que se fumam cigarros e mais cigarros. Nisto, e enquanto falava com o Tóni, aparecem umas raparigas que lhe querem falar, pequeno tráfico de esquina.

Passa um bocado e chega a agente de Gadjó, Teresa, da agência WonderSound. É totalmente apanhada de surpresa pelo facto de Vera ter outro concerto, mas tenta ainda arranjar as coisas de modo a que consiga fazer tudo – *checksound* ora aqui ora acolá, concerto nos dois lugares. Assim, decide ir imediatamente para Corroios fazer o *checksound*, depois para Palmela para *checksound* e concerto e, mal este acabe, diz Teresa, pega na Vilma e leva-a de volta para Corroios.

Chegamos a Corroios, onde se procede de modo muito fluido e eficaz ao *checksound*. Retenho o registo bastante profissional de toda a operação, com Teresa a funcionar como elo de ligação entre o técnico de som e os músicos, e a sugerir, quer dizer, impor ritmos de trabalho – «Vamos lá despachar as vozes da Vera, que é para ela poder ir andando», por exemplo. Noto igualmente o cuidado no tratamento dos músicos, como seja, ainda em relação a Vera, o pormenor maternal de ir buscar o bebé ao palco e dar-lhe colo enquanto a mãe canta.

18:30 – Como ia pôr Fazz a casa, e não queria correr o risco de uns se perderem dos outros, Teresa pede ao rapaz que vem com ela para nos acompanhar, a mim e a Vera, até Palmela. Irá ao nosso encontro mais tarde, para trazer traria a cantora de volta a tempo do *gig* de Corroios. Pelo menos, é o que pensa nesta altura (mas já lá chego...).

Na viagem, falamos de estilos musicais, do nosso estudo das bandas e do pai do outro filho de Vera, do Fazz. No presente, vive sozinha com os filhos, aparentemente com a ajuda dos seus pais, ela não trabalha, saída da escola e entre trabalhos. De todo o modo, Vera é um exemplo das mães solteiras, que tanto Gadjó como as próprias Babes referem amiúde nas suas letras.

Em Palmela, o cenário é nobre – entre a igreja e o cineteatro – e grandioso – ao ar livre, com muito espaço. Verónica, os DRG e os Fightin’ chegaram antes, bem como outros elementos de Belvedere que iam cantar. Tina chega mais tarde, porque teve um exame de Português na escola (ensino noturno), que correu – «Assim-assim». Ao todo, estarão aqui uns 12 a 15 jovens de Belvedere e mais chegaram depois.

20:00 – Feito o *checksound*, vamos jantar com as outras bandas: uns *rappers* em início de lides e os KFC da Cidadela, mais velhos e já com grande historial, ou, nas palavras reconhecidas de Gadjó, “vacas velhas” – de novo “putos” e *old school*. Como a hora do concerto (22:00) se aproxima, voltámos para cima.

21:30 – Antes, porém, dá-se um pormenor de gestão do tempo, que virá a ser decisivo adiante. Vera e Verónica já antes discutiram se deviam ser as primeiras a tocar (Vera, que tem o outro concerto) ou não (Verónica). Durante o *checksound*, numa conversa de que me apercebi à distância, mas que apanhei no essencial, Verónica perguntou claramente a Vera qual era para si o concerto prioritário, respondendo a última que era – «Obviamente este» – o de Palmela. Quando o rapaz da organização vem perguntar qual é a ordem definitiva de entrada, ainda hesitaram entre serem a segunda ou a terceira banda – os primeiros, até pela menoridade, seriam sempre os tais “putos”. Hesitaram, hesitaram, mas acabaram por deixar que fossem os Fightin’ a tocar primeiro – «É só 15 minutos», pediu um deles. Joga aqui também a questão simbólica de *senioridade juvenil*: os Fightin’ são um projeto recentíssimo, são mais um projeto que uma banda, têm poucas músicas e, segundo a convenção que faz bandas mais prestigiadas tocarem por último, devem vir antes das Babes, tal como estas têm o direito de entrar imediatamente antes das “vacas velhas” KFC, que encerram. É mesmo essa a ordem seguida.

Entretanto, antes da entrada em palco, começa a cerveja e os charros. Transições adolescente-juvenis: ao jantar, sumo de laranja ao jantar (apenas dois ou três bebem vinho); só depois, no local do concerto, seguem para a cerveja e em força. Começou tudo a ficar animado, e mais ainda quando chegam mais dois carros vindos do bairro. Durante a tarde, haviam feito vários telefonemas para convocar a claqué e eis que esta chega.

22:15 – O concerto começa. Por esta altura, o largo já está bem composto – umas 300 pessoas ou talvez mais, mas a largueza do espaço não dá essa impressão, parecendo menos. Muitos jovens liceais, muita gente adulta.

O pessoal de Belvedere todo mais ou menos agrupado, o bebé dorme enquanto a mãe se prepara para cantar (nesse entretanto, duas amigas ficaram a tomar conta dele).

Tocam os primeiros miúdos *rappers*, começam a tocar os Fightin’, quando chega Teresa, para buscar Vera, conforme foi combinado. Teresa diz que o concerto de Corroios já começou e que o horário marcado para Gadjó (23h30) vai cumprir-se. Quando vê que as Babes ainda nem sequer começaram, remata logo que o melhor é desistir da ideia e volta para Corroios.

[Registo de campo 78]

O cumprimento de horários tem uma importância decisiva no tipo de pulsão principiante – neste caso para as Babes, em especial para Vera, que se viu dividida entre um concerto organizado por uma associação de estudantes, que é a situação habitual da performance da banda (descontando o *freestyling* no bairro), e um concerto gerido por profissionais. A incapacidade de manter os tempos marcados, o prolongamento da espera, fez que tivesse de abdicar de participar num contexto marcado pela pulsão ponderada de Gadjó, em favor do concerto com as amigas.

A intervenção incidental mas decisiva na delimitação da matriz disposicional dos músicos esperada num e noutra concerto é assegurada por um elemento externo, a agente que Gadjó contratou para levar adiante o projeto profissional – Teresa demarca portanto a situação de abeiramento do mercado. A delimitação dos tempos (marcação da agenda de concertos e controlo do horário no próprio dia), isto é, a gestão dos ciclos de espera que identifiquei acima, é um dispositivo de diferenciação da prática de auto-produção.

Em contraste, o consistente incumprimento observado no episódio anterior tem um significado diverso: não é um horário expresso de um espetáculo público que está em causa, é o horário latente, convencionalmente atrasado, que de facto organiza o dia, melhor, a noite. Neste caso, o concerto (a *tour*, em rigor) não tem horário, mas tem fases rituais, e nesse sentido constitui um guião prático da(s) noitada(s), não apenas porque organiza a saída noturna, mas também porque a intensifica psíquica e corporalmente.

Feito o compasso de espera, é o momento do rito de concerto.

Capítulo 8

SUSPENSÃO RITUAL: NO PALCO

O concerto é o momento emblemático da experiência *underground*. É uma prática hedonista em si mesma, que comporta a corporalidade exacerbada e a alteração do estado psíquico através da performance musical e de comportamentos sociais transgressivos (Fonarow 2006: 154-185; Seca 2001: 32ss).

A transformação momentânea de comportamentos sociais induzidos pela sensorialidade própria do quadro de interação do concerto subterrâneo é similar para músicos e outros participantes. Ao contrário dos espetáculos musicais profissionais, em que, para além de outros aspetos, há uma demarcação clara de músicos e audiência (Fonarow 2006; Perrenoud 2007), o efeito de efervescência coletiva do concerto subterrâneo caracteriza-se por alguma erosão da fronteira entre protagonistas e públicos dos circuitos subterrâneos.

Os papéis de músico, dinamizador e adepto são permutáveis na situação de concerto e, de facto, os agentes sociais mais envolvidos trocam-nos frequentemente. Os músicos desempenham nalgum momento funções de organização. Os promotores são ou já foram músicos. O núcleo mais ativo de espetadores é composto, entre outros, também por atuais e antigos músicos: cada concerto tem em regra várias bandas, e uns quantos espetadores, que podem chegar a dezenas, vão assumindo à vez o papel de músico protagonista. Além disso, o núcleo mais ativo de espetadores – determinante na dinâmica do concerto pelo incentivo dirigido ao palco e pela movimentação gerada na plateia – inclui habitualmente uma proporção sensível de amigos e conhecidos das bandas em palco, ou seja, inclui as cliques de que os próprios músicos fazem parte.

O tipo de relação social e de proxémica do concerto subterrâneo são marcados portanto pela familiaridade – as formas de interação entre músicos em palco e espetadores na audiência são marcadas pelas convenções performativas do género musical tocado e um interconhecimento pessoal particular a cada situação de concerto.

A relativa erosão de distinções estatutárias que se verifica entre os agentes sociais que participam dos concertos corresponde ao sentimento e experiência de pertença coletiva atestada nesse particular momento. Porém, se papéis como os exemplificados se diluem, outros atributos estatutários diferenciadores marcam a celebração do concerto. Neste aspeto é paradigmática a *distinção entre novos e velhos*, ou *entre os de dentro e os de fora*. Quer isto

dizer que os papéis são permutáveis em termos de desempenho na situação de concerto, mas são padronizados e identificáveis como dispositivos rituais. Esse é um dos atributos que melhor evidencia o carácter liminóide do concerto *underground* (Turner 1974) – *padronização do concerto enquanto quadro de interação* específico associada à *fluidéz dos modos de participação individual* nesse mesmo concerto.

O concerto é um quadro de interação densificado não apenas enquanto celebração festiva, mas também como *configuração social ritualizada dos circuitos subterrâneos de auto-produção musical*, combinando um feixe de múltiplos fatores numa circunstância de exceção.

O concerto é a circunstância por excelência de *inversão da condição de anonimato dos músicos subterrâneos*, agora protagonistas (Seca 2001). Quer seja numa perspectiva de resistência e contestação social (Hall e Jefferson 2000 [1975]; MacDonald e Shildrick 2007), quer num sentido de afirmação da singularidade individual (Bennett, Andy e Kahn-Harris 2004; Hodkinson e Deicke 2007), quer ainda reportado à aspiração profissionalizante (Bennett, H. Stith 1980; Perrenoud 2007), é um dispositivo de reconhecimento social – e uma das motivações primordiais do envolvimento nos circuitos subterrâneos (Seca 1988).

O concerto é, por outro lado, a manifestação mais evidente do *carácter gregário da auto-produção subterrânea*. Trata-se sempre de um evento especial que congrega e revitaliza redes de sociabilidade em torno de uma prática cultural comum (Finnegan 1989: 144ss). Gregário também porque a sua realização – em particular na modalidade da montagem adaptativa, muito comum nos circuitos subterrâneos (ver Capítulo 6) –, depende quase sempre de recursos angariados através de formas de cooperação coletiva voluntária entre agentes sociais que formam as cliques musicais (Cohen 1991). Fora do circuito das salas de espetáculo e bares/discotecas, é raro mas acontece que um único promotor subterrâneo assegure por si só a realização do concerto à maneira de investimento comercial. O mais frequente, porém, é que a fase de preparação seja simbolicamente integrada no processo ritual participado coletivamente.

O concerto ainda é um *marcador identitário dos circuitos juvenis de itinerância urbana* (Magnani 2005). Numa primeira aceção, o concerto subterrâneo é uma irrupção no espaço público, onde momentaneamente o rito se impõe à ordem quotidiana. A performance é um evento que se faz sentir nas imediações, através dos músicos e dos restantes participantes que se dão a ver e são vistos – o ajuntamento invulgar de jovens, o elevado volume sonoro, o visual mais ou menos estilizado e ostensivo, etc. A efémera visibilidade dos circuitos subterrâneos no seu todo manifesta-se na malha reticular dos lugares de concerto, que, juntamente com outros pontos de encontro convivial, representa um mapa particular –

subterrâneo – da cidade. Além disso, os agentes sociais que formam as cliques subterrâneas (auto)identificam-se com determinados espaços da cidade (o bairro desde logo, mas também outros lugares significativos da sociabilidade musical) – espaços esses que são referentes omnipresentes nas invocações da banda, nos cânticos do público, no vestuário, entre outros.

Em relação ao *rito do concerto underground*, considero os seus três principais dispositivos de encenação: *contextos e públicos do concerto underground*; organização e apropriação do *espaço*; apresentação de si e reconhecimento através da *máscara* de palco.

DISPOSITIVO CÉNICO: LUGAR E PÚBLICOS

O concerto *underground* é uma forma de espetáculo amador a que corresponde uma multiplicidade de espaços físicos e, contextos de interação social. Não obstante, é possível propor uma categorização dos lugares de concerto.

a) Sala de concerto – É o espaço vocacionado, mas que só ocasionalmente é utilizado por bandas dos circuitos subterrâneos. As situações em que tal acontece são na maior parte dos casos momentos de transição: ou porque correspondem a momentos de consagração subterrânea e transição para circuitos profissionais; ou porque correspondem a experiências de abeiramento do mercado, como no caso dos concursos de novos valores. Esta última situação, para além do seu significado enquanto oportunidade de carreira, tem um valor simbólico específico para as bandas anónimas, que é o ensejo de tocarem com sistemas de amplificação (P.A.) de melhor qualidade e mais potentes que o habitual.

b) Discoteca / bar – É o contexto comercial de apresentação pública mais comum nos percursos subterrâneos. Distinguem-se o figurino de entretenimento (onde a prestação da banda integra a oferta recreativa do estabelecimento) e o de “noite de novas bandas”⁶⁷ (onde a oferta recreativa é adjetivada, de forma a animar dias de menor movimento e atrair a clientela *underground*).

Estes dois tipos de espaço são aqueles em que a mimetização dos circuitos profissionais é mais evidente. Os dois seguintes são os que correspondem ao lugar arquétipo do concerto dos circuitos subterrâneos.

⁶⁷ Veja-se a importância fundamental deste dispositivo na emergência do *rap* na área metropolitana de Lisboa nos anos 1990 (Fradique 2003).

c) Associação recreativa local – Em grande medida os circuitos subterrâneos são constituídos por salas de espetáculo mais ou menos desativadas das associações recreativas locais e pequenas coletividades de bairro. Normalmente uma determinada clique aluga a sala para auto-produzir os seus concertos e, durante um período variável, essa clique é identificada com o lugar. Com algumas notáveis exceções esse período não ultrapassa seis a doze meses, após os quais a clique transita para outro local. Este é o tipo de espaço característico dos dinamizadores persistentes dos circuitos subterrâneos.

d) Espaço público – A utilização do espaço público, fora de iniciativas promovidas por entidades públicas (especialmente autarquias), é mais comum no *rap*, como instanciação espontânea da performance musical⁶⁸. Ainda que não corresponda exatamente a um concerto, dependendo do contexto e densidade relacional do momento, o *freestyling* tem uma dimensão ritual. Outra utilização do, por assim dizer, “espaço público”, rara, mas também por isso mesmo, emblemática da performatividade simbólica dos músicos subterrâneos é a dos concertos realizados em espaços (públicos e privados) devolutos e ocupados. Por exemplo, durante a fase inicial do trabalho de recolha empírica foi muito marcante a memória mítica da então recentemente encerrada Casa Ocupada, situada numa zona central de serviços do concelho de Lisboa, onde se constituiu nó importante do circuito *punk / hardcore*.

Os restantes três tipos de espaço correspondem a formas de enquadramento institucional da performance *underground*, formas de enquadramento essas que decorrem de políticas ou programas de intervenção sociocultural orientadas para populações juvenis.

e) Equipamento autárquico – É o espaço fundamental de enquadramento institucional dos circuitos subterrâneos (incluindo salas de ensaio e de concerto). Por regra, dirigem-se aos músicos mais jovens e da envolvente residencial. Mas podem também, no caso de terem uma agenda regular, constituir-se como nó local dos circuitos de auto-produção e simultaneamente como sala de itinerância metropolitana – é o caso do Palco Municipal.

f) Escola – Espaço de concerto muito específico, correspondente a atividades lúdicas planeadas na escola. Não obstante, é muitas vezes o local da primeira experiência de apresentação pública, pelo que surge com regularidade como ponto de partida nas narrativas autobiográficas dos músicos subterrâneos.

g) Instituição cultural – Ocasionalmente, instituições com forte peso simbólico no campo cultural e artístico organizam programas musicais em que participam agentes sociais dos circuitos subterrâneos. Tais iniciativas têm um pendor evidente de legitimação dos géneros

⁶⁸ Ver Retrato 14 – Memórias do presente, páginas 142-144.

musicais *underground* – mas têm também uma vertente de distinção simbólica das instituições que denotam, através da incorporação nos circuitos culturais legítimos de formas criativas ainda marginais, o ecletismo da sua programação (ecletismo a vários títulos: social, estético e ideológico). Durante o trabalho de campo, estas ocorrências situaram-se no domínio do *rap* e subgéneros associados, dentro de uma perspetiva ideológica implícita de promoção da multiculturalidade na sociedade portuguesa⁶⁹.

Um dos aspetos relevantes na composição do público é a sua diversidade interna, que permite aferir da fluidez ou rigidez destes contextos de efervescência coletiva juvenil. Na maior parte das ocasiões de concerto, a fluidez identitária (Bennett, Andy 2000, 2002; Pais 2004) é muito ostensiva, na exuberância mais ou menos teatralizada dos estilos visuais e principalmente no entrecruzar de estilos de culturas juvenis. Também no *underground* o paradigma da diversificação cumulativa de géneros é *de rigueur*, o que significa que a plasticidade, o desempenhar de papéis estilizados associados às culturas juvenis de determinados géneros musicais – exemplarmente na prática de *cosplay*⁷⁰, referida no Retrato 24 a seguir –, é deliberadamente procurada pelos adeptos.

Tal não invalida que o contexto celebratório seja marcado por fatores de permanência e regularidades (Magnani 2005; Willis 1996 [1990], 1998), em que as desigualdades sociais nos circuitos subterrâneos se tornam também elas ostensivas, em lugar da simples sublimação das diferenças sociais através da festa coletiva.

De facto, a situação de observação é muito marcada pela tensão entre os polos teóricos de fluidez e permanência (Ferreira, Vítor Sérgio 2010; Martínez 2007). Conforme é patente em cada um dos retratos seguintes, coexistem elementos de homogeneidade e de heterogeneidade, de permanência e fluidez.

Retrato 21 – Identidades e públicos (1): *Headbanging*

Concerto de apresentação do disco auto-editado de uma banda *metal*, numa coletividade recreativa usualmente utilizada para concertos *alternativos* e *hardcore*. Estão mais ou menos 100 pessoas; 5 € o bilhete; público bastante heterogéneo, quer em idades quer em estilos. Há uns quantos *billies*, meia-dúzia de *punks*, mas não no *outfit* clássico de cristas, alfinetes e picos,

⁶⁹ Ver Retrato 32 – A máscara de cabeça de cartaz, página 185.

⁷⁰ Termo em voga derivado da expressão em inglês “costume play”. Refere-se ao desempenho de papéis ritualizados em contextos de sociabilidade juvenil, definidos pelo uso de vestuário estilizado a partir da apropriação de signos oriundos da cultura mediática *pop* globalizada. Confrontar com o mesmo tipo de lógica representacional associada, por exemplo, ao *punk* (Hebdige 1986 [1979]).

metálicos, claro, bastantes, mas também pessoal com ar mais *alternativo*. Há algumas raparigas, cerca de um quarto dos presentes, entre as quais um curioso grupo de *góticas* novinhas. A faixa etária deve andar, grosso modo, nos 20 e poucos, mas viam-se vários grupos mais velhos, à volta de 30.

Estas categorizações são impressionantes – admito algum excesso de zelo na etiquetagem. Mas o certo é que o confronto das diferenças faz um efeito maior, de maior densidade. O concerto tem alma de concerto, isto é, tem mais do que um ajuntamento ou uma romaria dum grupo homogéneo, há vários grupos que, embora pouco se interseccionem, parece terem combinado ir ali ao concerto. Bastantes pessoas à porta, sem entrar, esperando os amigos chegarem. O público adere, em registo calmo, nada de histerias mas, mesmo assim, lá vejo uma ou outra cabeça *banging* (“batendo” num movimento para trás e para a frente ao ritmo da música) segundo o bom espírito *metal*.

[Registo de campo 45]

Retrato 22 – Identidades e públicos (2): *engineered* & ganchinhos

Matiné *hardcore* na Coletividade Popular. O cartaz de concerto tem quatro bandas. Estão cento e poucos espetadores, incluindo à volta de 20 raparigas, bastantes das quais aparentam ter como incumbência fotografar o concerto. A reduzida proporção do sexo feminino, conjugada com o duplo papel de assistir e registar, evidencia que o contexto social é ainda mais masculinizado que o habitual.

A maior parte dos presentes aparenta ter entre 20 e 25 anos. Os dois promotores, Pável e Saci têm 24 anos. Há alguns mais novos, outros mais velhos, e ainda 3 ou 4 *rockers* de 40 anos, e alheios à pandilha juvenil, que vêm sozinhos e me parecem ser da zona. Provavelmente, costumam vir à coletividade e, de certo modo, dão por si como estranhos no seu próprio bairro.

O grosso do pessoal *hardcore* veste roupas largas e desportivas – *look streetwear* do *skate*, das *bikes*, etc. –, mas com apuro e de marcas mais ou menos famosas. Pormenor etnográfico: a notória recorrência de um tipo particular de calças muito na moda, *engineered* e outras calças de ganga do género (corte em viés, largas, descaidíssimas na cintura).

Em resumo, o visual protótipo de um *clã* homogéneo da *tribo* do *hardcore clean* (mais ou menos *straight-edge*): calças largas, *sweats* com gorro e *style* q.b. – que basta para um efeito de semelhança coletiva e pertença grupal, mas que rapidamente se torna desprovido de signos de um estilo específico de cultura juvenil no contexto urbano.

Resta dizer que as raparigas quebram a similitude masculina, com o *outfit* mais heterogéneo, desde os ganchinhos e meias rosa, até um *look* mais *eletro*.

[Registo de campo 49]

Retrato 23 – Identidades e públicos (3): semana multicultural

Concerto *rap*, com bandas proeminentes do *underground*, incluído na festa *hip-hop* organizada pela associação juvenil Street Art, com o patrocínio da autarquia local. Decorre num equipamento municipal ao ar livre e atrai um público muito razoável entre 300 e 350 espetadores e participantes, dos 18 aos 20 e poucos anos. Dado muito relevante, atendendo à

natureza do evento, a composição do público, meio-meio entre jovens negros e brancos, certamente jovens residentes na zona. Pormenor curioso, bastantes adolescentes *hip-hop* do tipo *rapper* branco, Eminem e por aí.

Ambiente geral de convívio, de densificação relacional pelo volume e relativa heterogeneidade da assembleia, embora não haja uma excessiva concentração proxémica ao longo do concerto, devido à circunstância de decorrer ao ar livre. Mas este não é um obstáculo à convivialidade, pelo contrário, a interação processa-se através da divisão em grupos de uma dezena de jovens, que se vão fazendo e desfazendo, com grande ligação intergrupala. Muitos dos presentes conhecem-se.

Este tipo de convivialidade multicultural alargada tem, sem dúvida, suporte determinante nas iniciativas decorrentes de políticas autárquicas (a par de outras políticas públicas, e bem entendido, do papel desempenhado por associações juvenis). Se, por um lado, o enquadramento institucional introduz condicionamentos nestes contextos festivos, por outro, é usual trazer uma maior amplitude aos concertos, em termos de públicos e visibilidade.

[Registo de campo 50]

Retrato 24 – Identidades e públicos (4): uma espécie de parada

Concerto *rockabilly* na Coletividade Operária. Duas bandas representantes lídimas do género. *Dress code* informalmente assumido como obrigatório. Uma sensação de viagem no tempo – o rito *retro* no seu esplendor.

Os espetadores foram chegando a conta-gotas, mas no início do concerto já estavam cento e tal convivas, que vão primeiro ao bar, no andar de cima, e só depois descem para a plateia. Aliás, como é habitual na casa, o trânsito entre um piso e outro é fluido e contínuo ao longo dos concertos: vai-se buscar uma cerveja lá acima, e como do balcão se vê o palco, fica-se por ali mais um pouco, depois desce-se para encontrar alguém, aproximar-se da frente de palco, etc.

Há como que um intermédio entre a parada de estrelas e uma atmosfera relaxada, quer dizer uma parada lúdica: explicando-me melhor, todos os presentes estão devidamente aperaltados com a sua indumentária, uns marcadamente *billy*, outros a puxar para o *gótico* (isto tanto em rapazes como em raparigas), sem extravagâncias desajustadas ao espetáculo – sim, porque hoje é daquelas ocasiões em que o público é um espetáculo paralelo ao espetáculo concerto –, até porque estão em grupo muito *da casa*. Há muitas raparigas, apostaria mesmo que quase metade do público é do sexo feminino, dois ou três grupos exclusivamente femininos.

Isto sim, é uma festa das ditas *tribos urbanas*.

[Registo de campo 62]

Retrato 25 – Identidades e públicos (5): três noites na fronteira do *underground*

Uma combinação de circunstâncias leva-me a três concertos seguidos no Laboratório, dentro do que poderia chamar de *aristocracia underground*.

Noite 1 – A festa do *Alt-Zine* está apinhada de gente, 400 espetadores. Mais tarde, Mariana, produtora da sala, diz-me que no total da noite estiveram 700 e tal, mas corroborou que no momento mais cheio estariam 400 e tal. Público heterogéneo, mas a maioria universitários

alternativos – tal como as bandas. Muitos grupos de amigos e atenções dispersas por todo o espaço, não apenas centradas no palco – mundanidade *alternativa*.

A principal atuação esteve a cargo de uma banda de *rock alternativo* proeminente nos anos 1990, com uma atividade mais intermitente no presente. Todavia, toda a festa é muito movimentada, não só ao sabor dos concertos: os espetadores movimentavam-se para cima e para baixo durante as atuações, vão ao bar, parece viverem o espaço mais em função da festa que dos concertos. Afinal é a festa do fanzine, meio de comunicação da “comunidade” que se celebra.

Noite 2 – Festa de natal alternativa, muito menos gente, para aí umas 150 pessoas, ambiente mais intimista e população entre o *arty* e o *alternativo*, com muito pessoal *hip-hop* para ver o primeiro concerto em Lisboa de uma banda *rap* do Porto.

Primeiro o *rocker*, concerto muito bom, mas o pessoal ainda um pouco chocho – até o performer diz. Depois, o público vai-se chegando à frente e ocupando o espaço porque... vai começar o *rap*. Muito mais gente à frente do palco, mais de três quartos rapazes, muitos grupos sabem as letras de cor. O concerto é enérgico no palco, pouca fisicalidade na plateia, mas, ainda assim, com o pessoal todo a dar ao braço.

A atuação é ponto alto da noite, como se previa do cartaz. Dado curioso, ou se calhar não: não há negros, nem pretos, nem *blacks*, nem *niggas*. Só um rasta todo estiloso com a namorada branca. Os restantes *hip-hopers* são brancos, como dizer?, todos brancos – incluindo o escriba.

Noite 3 – Uma espécie de concerto de legitimação, talvez consagração, da banda «N», no sentido em que foi, até à data, a sua apresentação numa sala maior e mais prestigiada da fronteira entre *underground* e *alternativo*. Como é habitual nestas ocasiões, uma grande parte do público é constituído por amigos e conhecidos, cerca de três quartos da assistência, o que talvez também explique as raparigas serem em número semelhante aos rapazes, acima da proporção habitual, portanto. Outra explicação é a circunstância de esta clique ser originária de um bairro de classe média qualificada em Lisboa. Muitos dos presentes serão certamente universitários.

[Registo de campo 53]

Do ponto de vista do ritual, é interessante notar que Turner (1974), associando os ritos liminóides às sociedades contemporâneas e a uma componente volitiva (oposta à prescrição dos ritos liminais), define-os como dispositivo de individualização, especialmente operativo no tempo de lazer por oposição ao tempo de trabalho. Contudo, para além dos limites teóricos de uma conceção de lazer dicotomicamente oposta à de trabalho (Eijck e Mommaas 2004; Rojek 1995, 2009), a configurações do rito liminóide tem formulações muito distintas conforme os papéis rituais desempenhados no momento de concerto.

Por um lado, para os adeptos, o concerto subterrâneo (tal como qualquer concerto de música popular, mas acrescentado de uma semântica de marginalidade simbólica), é uma ocasião de efervescência coletiva, vivida – seguindo ainda Turner (1974) – como desregramento lúdico e dissolução momentânea no rito voluntariamente escolhido e, nesse sentido, um dispositivo de individualização.

Por outro lado, para os agentes sociais da auto-produção musical (tanto músicos, especialmente os empenhados, como dinamizadores), o concerto é um labor coletivo, tendo o rito por exato efeito – se bem-sucedido – a fusão entre lúdico e trabalho, a celebração da capacidade criativa num contexto de densificação coletiva.

Esta dicotomia é apenas esquemática, muitos adeptos vivem o ritual precisamente como dispositivo de identificação coletiva e pertença a um grupo e muitos músicos vivem o concerto como performance da sua própria singularidade. Não obstante, o carácter liminóide do concerto subterrâneo é vivido diferentemente por adeptos, de um lado, e músicos (empenhados) e dinamizadores, de outro. Os primeiros, não obstante possam ser participantes ativos (e são, como se demonstra nos exemplos apresentados), têm um papel de assistente ou de participante de segundo grau no desenvolvimento do rito. Os segundos, músicos e dinamizadores, têm um papel de participantes de primeiro grau na medida em que são os produtores do rito.

Quero com esta observação distinguir dois graus de volição no rito de concerto. Para os adeptos a participação ritual é voluntária e circunstancial – o adepto pode decidir estar ou não estar em determinada situação ritual.

Para músicos e dinamizadores, a participação é também voluntária, ou, mais rigorosamente, voluntarista, porque indexada a um compromisso individual (o seu próprio investimento na prática de auto-produção) e coletivo (com a banda e outros agentes sociais com que colaboram nos circuitos subterrâneos), compromisso de que depende decisivamente a sua prática e o seu estatuto identitário enquanto agente social nos circuitos subterrâneos.

Não tem utilidade analítica propor aqui uma distinção formal entre “oficiantes” – estes últimos – e “oficiados” – aqueles primeiros. Desde logo, os papéis são permutáveis (adeptos, músicos e dinamizadores acumulam ou trocam frequentemente de papel, como referi acima). Para além disso, o rito desenvolve-se tipicamente em quadros de interação marcados por um forte interconhecimento.

Não obstante, é imprescindível assinalar que a experiência liminóide, já de si uma gradação da experiência liminar, comporta perceções, representações, práticas e efeitos rituais diferentes, pelo menos em grau. Em suma, a performance do rito de concerto é composta de elementos que diferem entre si, não como atributos fixos, mas antes num *continuum* simbólico (Schechner 1993).

DISPOSITIVO CÊNICO: ESPAÇO

A grande maioria dos concertos tem entre 100 e 200 espetadores, mas o número pode variar entre poucas dezenas e cerca meio milhar, raramente mais. Número de espetadores e densidade interacional são tendencialmente correlativos mas, em rigor, nem sempre têm correspondência exata. Um concerto pequeno revela-se uma situação de efervescência ritual quando se verificam duas condições: a excitação provocada pela concentração física de corpos em movimento num espaço exíguo e a existência de relações de interconhecimento e sociabilidade intensa entre os participantes. Pelo contrário, um concerto com muitos espetadores falha a sua dimensão ritual quando se conjugam a dispersão espacial dos participantes e a inexistência de um núcleo denso de participantes ativos.

Daí que os aspetos relacionais e morfológicos sejam determinantes na configuração do dispositivo ritual de concerto. No seu estudo sobre o campo da música *indie* na Grã-Bretanha, Wendy Fonarow (1997 [1995], 2006) identifica a estética e rituais deste género musical com a divisão da audiência em três parcelas demarcadas: na zona imediatamente junto ao palco (zona 1) estão os fãs mais jovens e entusiastas, cuja participação no ritual é de grande intensidade física (dança e efervescência na multidão); na zona seguinte da plateia (zona 2), contígua à primeira mas mais afastada do palco, estão os fãs frequentadores habituais de concertos que preferem uma experiência musical contemplativa e focada na apreciação da performance em palco; na última zona identificada, oposta ao palco (zona 3), ao fundo da sala ou junto da mesa de som e do bar, estão os frequentadores veteranos de concertos, grande parte deles profissionais da indústria musical.

Tirando concertos de plateia sentada ou espetáculos multitudinários, este esquema é muito comum nos concertos de diversos géneros de música *pop*, de média escala, por assim dizer. Verifica-se igualmente nos circuitos subterrâneos, embora de forma incompleta nos concertos mais pequenos (ver exemplos adiante).

O esquema em si mesmo dá bem conta do concerto *underground* como um exercício controlado de busca de excitação (Elias e Dunning 1992), um equilíbrio entre a exaltação física e emocional e a restrição de comportamentos potencialmente disruptivos. A construção desse equilíbrio está na configuração do concerto. O esquema de três zonas é um dispositivo de balanço entre efervescência e normatividade. A exuberância na zona 1 (frente do palco) é contida pela participação mais autocontrolada na zona 2 (plateia). A zona 3 (perímetro afastado do palco) é uma zona de relaxação e de olhar distanciado.

Fonarow identifica o alinhamento das zonas espaciais do recinto de concerto com o desenvolvimento típico da experiência musical durante a passagem da adolescência ao estatuto de adulto. Os espetadores na zona 1 são os mais novos e na zona 3 os mais velhos. A transição entre zonas é uma mudança do modo de viver a música e, por isso, uma transição simbólica para a vida adulta. Esta análise refere-se aos adeptos que formam o público, demarcado dos artistas. No caso do *underground*, o dispositivo de três zonas é identificável, mas de forma bastante mais diluída, dada a proximidade relacional entre músicos e adeptos. O ritual do concerto distingue-se por isso mesmo, pela fluidez de fronteiras que são comuns nos eventos do mercado profissional, mesmo que alternativo.

Apresento de seguida três relatos de concerto diferentes entre si quanto à situação de efervescência e aos modos de participação.

Retrato 26 – Um concerto *hardcore* (1)

Concerto *hard-core underground* internacional na Casa do Povo: banda norte-americana HB cabeça de cartaz e duas bandas portuguesas, Halls of Fire, ligada à promotora do concerto, Embrulha Showbiz, e Mohicans, banda de culto da *cena underground*.

Uma precisão, a Embrulha é das promotoras que organiza maiores concertos, em termos de salas utilizadas, cartazes de bandas, públicos, preço de bilhetes e, para mais, opera com os licenciamentos em ordem. Em suma, destaca-se de outras promotoras pela dimensão e processo de trabalho, mais racionalizado e burocratizando (planificado e licenciado). É uma empresa promotora de concertos a fugir do epíteto *underground*, mas constituída em termos permanentes apenas por Tangas e namorada, para quem não é a fonte primária de rendimento (é uma fonte de rendimento, mas também lugar de investimentos arriscados, conforme se virá a verificar hoje); será quando muito uma promotora alternativa, com a sua estrutura permanente minimal e a contratação dos outros serviços a funcionar de modo pontual, dado que os concertos promovidos são esporádicos.

O concerto tem atmosfera muito especial, de espetacularização de uma cultura juvenil peculiar em termos de estilo visual e de sociabilidade ritualizada – e com o seu quê de exotismo próximo, que desperta o interesse do observador –, muito apropriada aos objetos de investigação das correntes teóricas sub- e pós-sub-culturais (Bennett, Andy e Peterson 2004; Gelder e Thornton 1997; Hall e Jefferson 2000 [1975]; Muggleton e Weinzierl 2003; Pais e Blass 2004; Pais e Cabral 2003). Só o vestuário é mais ou menos atualizado, tanto quanto é possível retirar do cruzamento de estilos passados e presentes, e dos *tribalismos* variados. A propósito, este concerto tem um tom *hardcore* diferente do das *matinés*; a encenação de agressividade é mais patente, mais sonorizada, mais transgressora (especialmente se contraposta com ao *straight-edge*), dinamizadores e músicos são mais velhos, e, pormenor interessante, ostensivamente tatuados – a corporalização identitária de alguns dos participantes é patente no quotidiano, ao contrário do *hardcore* juvenil, cuja apresentação visual é menos “excêntrica”. Enfim, o detalhe infinitesimal das *tribos* juvenis musicais.

O cenário típico do concerto *underground* em associações e coletividades populares, palco enquadrado “à italiana”, soalho em madeira na plateia, tal como nas galerias. Só a plateia está aberta, debaixo das galerias há cadeiras à maneira de espaço de descanso.

Há intensa agitação à frente do palco durante as performances das bandas, especialmente dos cabeças de cartaz norte-americanos. Primeiro o clássico *mosh-pit*, que hoje é digno de se ver, com cerca de 150 pessoas empurrando-se ritualmente numa dança circular, onde também há caneladas e braços à roda; faz um verdadeiro efeito “máquina de lavar”, não é exatamente violência mas é uma encenação bastante realista. A seguir uma outra dança, literalmente encenada, *wall of death*, em que os participantes, instados pelo vocalista, se dividem em dois grupos para as laterais do palco, deixando entre si um vazio na plateia, para depois, à ordem da banda, se enfrentarem tipo batalha campal até estarem outra vez todos misturados.

Estão cerca de 500 pessoas, confirmo com o promotor, embora tivesse a sincera impressão de serem mais que isso, talvez 700, talvez seja da agitação. Mas que é um grande momento, disso não há dúvidas. Uma série de sinais comprovam-no, sinais do modo como o concerto é vivido, apresentado, efetivado. O primeiro desses sinais deu-se logo à entrada: além de haver uma *guest list* formal e creditações para jornalistas, deparo-me logo de seguida um detetor de metais. Isto não é um *underground* qualquer. Depois, a quantidade de pessoas a trabalhar para o concerto, entre pessoal na entrada, pessoal da sala e pessoal do bar, é na ordem das dezenas, talvez 30.

Então sendo 500, devem estar, para lá os 150 fãs do *mosh* (zona 1), cerca de 300 adeptos a ver da zona 2 e mais uns 50 na zona 3, à volta do bar, atrás da mesa de som ou sentados nas alas debaixo das galerias. Até há a clássica cena dos jornalistas e namorada do vocalista verem o concerto atrás do PA, na parte de lado do palco, sem que o público os visse (pois, as colunas são enormes). Enfim, todo um aparato de concerto “profissional” e todos os artificios disso.

Uma nota final, também a fugir ao epíteto *underground*, é a pontualidade do concerto. Tudo nas horas – o Tangas disse de início que “o concerto é para acabar às 23h30” e assim foi, às onze e trinta e cinco acabou mesmo e, mais, a sala esvaziou-se ordeiramente e num esfregar de olhos.

[Registo de campo 70]

Este episódio é exemplarmente ilustrativo da encenação do rito de concerto *subterrâneo* com maior dimensão. A organização segue parâmetros profissionais (com uma divisão de trabalho assente na contratação de serviços e coordenação pelo promotor). As bandas de suporte levam o seu público de fiéis, mas trata-se de uma *tournee* internacional. A efervescência resulta do muito razoável volume de público, pelo que a interação é marcada pelas convenções gerais do género musical e não pela familiaridade entre os participantes. Ou seja, é um espetáculo *underground* consumido mais que coletivamente produzido, bem-sucedido enquanto tal.

Um segundo episódio dá conta de um outro concerto de animação cultural à escala do bairro e principalmente para um público adolescente, mas onde as condições de densificação relacional não se verificam.

Retrato 27 – Um concerto rap

Concerto organizado pelo *rapper* KB em colaboração com a câmara municipal. Esta disponibiliza o espaço e o palco, o músico-promotor trata de tudo o resto, com a ajuda de vários colaboradores, todos eles jovens negros entre os 15 e 20 anos. Estão distribuídos pela entrada, junto do palco e no ponto de venda de bebidas. O espaço é uma espécie de hangar aberto dos lados, muito permeável ao clima, faz um frio de rachar.

A entrada no pavilhão faz-se por uma pequena porta onde se procedia ao pagamento dos 2 € correspondentes à entrada. À entrada estão também presentes três polícias equipados, com o intuito claro de se fazerem visíveis, o que se vai dissipando à medida que o tempo vai passando, como normalmente acontece em organizações de que participam as autarquias. Não existem ocorrências a assinalar, e os polícias deslocam-se cada vez mais para o lado, deixam de ter o ar ostensivamente controlador do início e às tantas já estão a conversar descontraidamente a uns bons 30 metros da entrada.

O público presente deve rondar as 150-200 pessoas. São quase exclusivamente negras e dividem-se em dois grandes grupos etários e um outro, menos relevante em termos numéricos mas visível na mesma. O primeiro segmento é adolescente, entre os 13 e 18 anos, fará uns 70% da assistência. O segundo segmento é composto por jovens um pouco mais velhos, na casa dos vinte, entre os quais se encontra a maior parte dos músicos e os seus amigos, para aí uns 20% do público. Por último, um grupo residual mas engraçado, constituído por alguns adultos acompanhados de crianças (6-9 anos). Tal como a presença de polícias, esta repartição é vulgar em eventos dirigidos a audiências adolescentes promovidos ou apoiados pelas autarquias.

O concerto não é muito entusiasmante. Para dizer a verdade, o ambiente humano coincidia com o meteorológico, assim para o friozito. Enquanto passam KB, Kilas, Fazz, entre outros músicos e MCs que fazem uma perninha aqui e ali, o público está a ver, parece gostar, mas não dá muita vazão à alegria nem faz, como se diz, muito barulho. Aliás, esse é o incentivo mais ouvido ao longo da noite: “Como é? Quero mais barulho! Está tudo muito quieto. Barulho!”

Também não ajuda o responsável pela mesa de som trocar as faixas dos CDs e gerar uma série de falsas partidas em determinadas músicas. Às tantas o MC, obviamente antes de toda a gente, dá pela falha e não lhe resta senão dizer a meio da *intro*, “É a 8, meu. É a 8.” O homem do som atrapalha-se, ainda por cima com umas 200 pessoas a virarem-se para trás, mas eventualmente a situação resolvia-se e o alinhamento voltava a entrar nos eixos.

O público dispõe-se quase todo junto do palco, mas, como o espaço é gigantesco, está ali de facto desabrigado e vagamente desconsolado. Em termos de composição do espaço é tudo plateia (zona 2), não há frente de palco (zona 1).

O concerto terminou com uma *jam* de vários MCs em *freestyle*. Embora caótica e de curta duração, a *jam* é no entanto o momento mais partilhado da noite. Por fim, o público responde ao que se passa em palco e de certo modo alimenta as performances aí mantidas. Começa pequena, mas às tantas devem estar umas 20 pessoas em palco, incluindo duas crianças pequenas, rapaz e rapariga, sendo que o miúdo até faz as suas rimas!

[Registo de campo 72]

Um último episódio relata um concerto organizado com o objetivo deliberado de cruzar diferentes géneros musicais e, nesse sentido, também diferentes culturas juvenis. No caso, o cruzamento tem uma motivação contestatária juvenil, mais ideológica que estética. Para além dos aspetos de densificação espacial e relacional, da excitação da performance, a circunstância deste particular concerto evidencia os fluxos dos públicos numa situação de diferenciação musical e social.

Retrato 28 – Um concerto híbrido

Duas noites de concerto na Coletividade Subcultural, com bandas de diferentes géneros. A coletividade fica numa moradia grande incrustada no meio duma rua tipicamente residencial. Tem um pátio de entrada, no rés-do-chão existe o bar, com 2 mesas de *snooker*, televisão e mesas, e subindo as escadas laterais da casa tem-se acesso à sala do concerto. A sala é pequena mas com bom som. O palco é suficiente para albergar uma banda grande e é baixo mas suficientemente destacado. No recinto, à esquerda a banca de discos e outros produtos dos promotores do concerto, na parte de trás a mesa de som.

O concerto da primeira banda começa com o público encostado à parte de trás, longe do palco (zona 2) e só à terceira música é que os adeptos se chegam à frente. A banda toca cerca de 25 minutos, inicia-se o ambiente de festa.

O público é dividido entre pessoal com indumentária mais *rock* e *hardcore* – os que vêm ver AM – e pessoal a puxar para o *freak* – que vêm para os NK e SKR. Isto, aliás, resulta ao longo da noite num efeito engraçado, a transferência muito gradual destes grupos no espaço do concerto. Quando uma banda cede o seu lugar em palco a outra, não há lugar a uma substituição instantânea de um grupo de adeptos por outro, como se fossem *tribos* recortadas. Pelo contrário, de forma impercetível, os grupos diluem-se quase por osmose e finalmente constato que o “tipo” de população que estava no início é bem diferente do que encontro no fim.

Concluo daqui que, embora haja uma clara divisão entre os estilos do público de acordo com as bandas que acompanham ou vêm ver, há disponibilidade e curiosidade suficientes para ir ouvindo as bandas desconhecidas. Quando pergunto a João Pequeno o critério de escolha das bandas, a sua resposta é que são bandas que partilham certas ideias comuns e até uma certa ideologia – a da auto-produção, do alternativo, do DIY – mas não necessariamente de género musical.

A performance de SKR, banda de *ska* cabeça de cartaz, parece exemplificar a mistura de géneros. Depois das primeiras bandas em ambiente “fanfarra chic” e *hardcore* rapidinho e gozão, eis que parece agora um festejo anti-globalização. Na frente de palco (zona 1) há densidade suficiente para *mosh*, *stage-diving* e brincadeiras afins. Atrás e nos lados (zona 2), dança-se em registo *world music*, com os grupos inicialmente distintos agora misturados. Sem dúvida, há um momento de partilha ritual do concerto.

Na segunda noite, com uma banda *rap* (NBA), outra *punk* (Canibais) e novamente SKR, o efeito também existe, mas muito mais mitigado. Apesar de NBA ser uma banda reconhecida no gênero, não posso deixar de reparar a quase ausência de *hip-hopers*.

[Registro de campo 51]

A efervescência em torno da performance musical depende portanto da formação de um contexto de densificação social e excitação controlada de acordo com parâmetros padronizados de ocupação do espaço. Dispositivos cênicos como a zonalidade dos comportamentos e os movimentos da audiência dentro e fora do recinto criam uma dinâmica de envolvimento coletivo mas fluido. É tentador ver esta fluidez como manifestação da plasticidade das culturas juvenis musicais. Porém, o concerto subterrâneo é marcado por diferentes formas de estratificação: entre adeptos “verdadeiros” e “novatos” (Fox 1987; Moore 2007); entre diferentes segmentos de uma audiência não apenas em termos de gênero musical como também de posição social; entre a composição social de diferentes concertos (por exemplo, nos retratos apresentados, a diferença entre os concertos do Laboratório, para um público tipicamente universitário, e os concertos auto-produzidos em coletividades, alguns dos quais mais participados por jovens de classe trabalhadora).

A par do equilíbrio entre busca de excitação e autocontrole, o equilíbrio entre estratificação e fluidez é um fator fundamental na produção social do concerto.

DISPOSITIVO CÊNICO: MÁSCARA

A par da dinâmica espacial do concerto, as formas de apresentação dos músicos em palco e de relação estabelecida com a assistência configuram a experiência de exaltação. Como referi no Capítulo 6, a espera antes da entrada em palco é um momento ritual de encenação identitária. Antes de mais trata-se da incorporação do papel performativo perante um público, mesmo quando este é formado por amigos.

Usualmente os músicos reúnem-se em separado num curto período de concentração do grupo. A excitação de entrada em palco é contrabalançada por um exercício de relaxação, muitas vezes auxiliada pelo consumo de álcool ou outros estupefacientes, em que há um incentivo e suporte mútuo entre músicos (e eventualmente os apoiantes mais próximos). Em concertos mais pequenos, onde o grupo de fãs conhecidos da banda predomina claramente no espaço, também acontece com frequência que esta preparação ocorra perante o olhar dos espetadores.

Em qualquer dos casos trata-se de um momento de invocação da banda (Bennett, H. Stith 1980: 48), em que é negociado o rito de cena, ou, nos termos de Goffman (1993 [1959]: 29ss), em que é construída a convicção no desempenho próprio – uma fachada ou máscara de palco. A máscara é construída a partir de um conjunto de expedientes interacionais que permitem manter a performance entre a desejada busca de excitação, designadamente através de comportamentos provocatórios e respetivo controlo (Lee, Jooyoung 2009a).

A transição bastidor/palco implica um jogo ritual de inversões estatutárias: a performance em palco corresponde a uma intensificação da experiência juvenil, cujo carácter espetacular e transgressivo é resguardado em situações do quotidiano; mas essa intensidade performativa durante o próprio concerto também comporta por um turno momentos de pausa e distanciamento. Os *modos de entrada e saída em personagem de palco* é uma prática construída pela experiência de participação nos circuitos subterrâneos.

Vejamos duas situações contrastantes de encarar o público, isto é, de incorporação da máscara.

Retrato 29 – Chegar ou não chegar à frente, eis a questão

Situação 1 – Está ainda pouco público presente no início do concerto. As bandas não são das redondezas, talvez as claquas venham mais tarde. O vocalista dos Jaquins, banda que abre o concerto, está um pouco acanhado com a plateia vazia. Tenta sem grande sucesso atrair público para a frente de palco, desconfortável por estar vazia – «Podem chegar aqui à frente, mas só se quiserem». É notório que ainda lhe faltam truques para lidar com a situação. Uma boa parte do alinhamento tem de ser tocada assim mesmo, o que provoca um retraimento da banda.

Situação 2 – Apesar da sua aparente juventude, os elementos de CT são muito bons músicos e têm uma interessante presença em palco, sobretudo a vocalista. O concerto começa com alguns instrumentais – *covers* de clássicos do *reggae* – e só depois se ouvem os originais (em inglês). A secção de metais dá a este grupo um som festivo a que dificilmente se fica indiferente, sobretudo, uma vez mais, porque é bem executado.

Está pouca gente de início, cerca de uma vintena de espetadores. Mas a vocalista não se embaraça – “vocês são tão pouquinhos podiam vir cá para a frente...” A parte engraçada é ela ser obedecida, inclusive por 3 ou 4 espetadores que levam consigo os bancos altos em que estavam sentados. A coisa ficou assim mais intimista. Alguns ensaiavam uns passos de dança (à *ska* que é como que diz como quem está a correr sem sair do lugar), outros cantavam com a banda.

[Registos de campo 5 e 67]

A incorporação da máscara implica algum distanciamento sobre o próprio papel desempenhado, uma atenção e capacidade de se adaptar às circunstâncias da performance. O

modelo iterativo de trabalho da banda é uma rotina que prepara a prestação musical e contribui para que o desempenho especificamente musical seja o menos possível perturbado por condições adversas de concerto.

A segurança representacional implica um outro trabalho, autorreflexivo, sobre o próprio rito de concerto. O domínio da máscara – saber quando pôr e retirar – é revelador da experiência performativa e, nesse sentido, é uma das manifestações paradigmáticas do que antes designei por *rito de procrastinação*. Para os músicos mais experientes, a máscara é um dispositivo que implica uma certa distanciação racional face a um comportamento impulsivo. Precisamente por ter esta dupla faceta (impulso e distanciação) e porque os músicos subterrâneos têm consciência da improbabilidade de manterem a prática musical indefinidamente, a máscara é um instrumento da “performance da contradição” dos músicos subterrâneos (Shank 1994: 91-117), da sua obstinação em continuar a fazer música. Considero então o rito de procrastinação em termos da matriz disposicional dos músicos subterrâneos, recorrendo de novo à tipologia 2 relativa à pulsão musical (definida no Capítulo 3).

Pulsão principiante

Para os músicos subterrâneos que se iniciam nos circuitos subterrâneos a experiência é um fator distintivo da prática musical. Mas os dispositivos rituais em que esta se apoia são ainda pouco consciencializados enquanto tal. Ou seja a prática musical tem ainda um carácter externo e tentativo.

P. – Que concertos é que tu já deste?

Mega B – Com Ilegais, já dei dois concertos. Mas fui lá e cantei só uma música. Na altura, era mesmo muito, muito inexperiente. Cheguei ao palco e agarrei o microfone e até queria partir aquilo de medo...

P. – Nervos?

Mega B – De nervos. Era mais timidez. Estava lá muita gente.

P. – Onde é que foi?

Mega B – Em Lisboa, no Poço do Bispo.

P. – Num bar? Em que sítio?

Mega B – Não, foi num armazém. Fomos lá cantar umas músicas. Eu entrei lá muito nervoso, troquei os pés pelas mãos, enganei-me na letra e tal. Não cantei como deve ser, mas, pronto, essa foi a primeira vez.

E a segunda vez foi ali no Palco Municipal. Aí já foi só tudo improvisos que saiu, já foi uma coisita mais ou menos como deve ser. E, como eu disse, agora é que eu estou a tentar aperfeiçoar-me e exige cada vez mais de mim e tudo.

Mega B, Sexo masculino, 28 anos, 8º ano, Técnico de telecomunicações

Retrato 30 – Não, não dá, são os nervos

Entre os convidados da sessão de *freestyle* está Tina, que deve entrar a seguir. Convidados por assim dizer, porque o Original não tem, de todo, uma lista das *rappers* que queira gravar, pensa apenas no grupo potencial de pessoas que pode aparecer. Tina entra nesta categoria, está ali e aceita o desafio – «Vá, a seguir é a Tina!»-

Aproxima-se, conferencia um bocado com o Original e começa – «Sou a Tina, estou aqui com o Original, ...» –, vai continuar... mas emperra! Desata-se a rir, riso nervoso, tenta outra vez, e outra vez a frase não surge, a rima não vem – «Tina, na esquina... não, não dá».

Das primeiras três vezes ainda parece que pode ultrapassar o bloqueio, mas depois torna-se oficial: Tina está com uma branca. Interrompe, diz que cante alguém em seu lugar, que ela retoma depois. Entra Kilas. Enquanto ele faz o seu *freestyle*, ela comenta que está nervosa, que a escrever rimas no seu quarto é muito rápida. Antes de voltar a tentar fuma um charro.

Entretanto vão chegando outros participantes, já estão uma dúzia, mas mesmo depois da pausa Tina não consegue atinar. Eu e Grego, que estamos com a câmara, perguntamos às tantas se estamos a atrapalhar, mas aparentemente não é isso, pela sua resposta. E pronto, azar.

[Registo de campo 71]

Pulsão ponderada

Os músicos subterrâneos com uma predisposição para tentarem uma carreira profissional têm uma forte noção prática da máscara enquanto instrumento performativo.

Retrato 31 – Reencenação da *pop* glamorosa

A banda PH está neste momento a gravar um disco sob contrato com uma editora comercial, produzido por um músico profissional (oriundo dos circuitos subterrâneos) e que mais tarde viria a ter algum êxito comercial. Entre as várias bandas presentes nesta sessão de concurso, destaca-se pelo cuidado com a performance, a produção da imagem e a encenação em palco. O vocalista é particularmente bom nesse aspeto, encenando vários trejeitos e maneirismos à *pop-star*. Aliás tanto o figurino da banda – todo preto, muito *cool* – como o cenário montado – bola de espelhos, cortina prateada e luzes coloridas – são alusivos a algum do imaginário das décadas 1970/80. Os temas são todos cantados em inglês e a música é efetivamente bastante dançável, fator a que o artista também apelava. As letras têm bastante piada e não resisto a citar o tema “Vanishing Boys” – “Let us be the vanishing boys, playing with our Japanese toys...” [em

tradução livre, “vamos ser rapazes desaparecidos a brincar com os nossos brinquedos japoneses”].

[Registo de campo 73]

É óbvio neste retrato a utilização de uma ironia sobre o imaginário *pop*: a banda apresenta-se em público com um apuro notoriamente estudado e bem conseguindo, mas toda esta aplicação cénica é reduzida, numa referência auto-irónica, à sua própria transitoriedade. A dupla faceta da máscara resulta clara. Ironia das ironias, a banda veio depois a ter uma edição com êxito e visibilidade no circuito comercial, mas fugaz – cenário que é um arquétipo do imaginário *pop*.

No exemplo seguinte, a utilização da máscara não se refere à performance auto-irónica, mas à reivindicação do estatuto profissional no âmbito de uma estratégia que tem esse mesmo objetivo. Neste caso trata-se da construção da máscara profissional tanto dentro como fora do palco.

Retrato 32 – A máscara de cabeça de cartaz

O facto de Gadjó se apresentar como cabeça-de-cartaz numa instituição cultural de referência é o desafio do dia. A questão é aflorada indiretamente antes do concerto, durante a tarde, quando se levanta a questão de pagar o táxi de regresso já de noite e não houver alternativas de transporte público. O *road manager*, para evitar a despesa, ainda tenta antecipar o concerto, mas depois explica que a organização tinha medo de que, no caso do concerto da banda ser cedo, a audiência se fosse embora logo depois, esvaziando a sala para as restantes bandas. O cabeça-de-cartaz toca em último e, neste caso, suporta o custo.

Em termos musicais, a performance de Gadjó começa a todo o gás e na minha opinião é muito boa. À saída do concerto, os elementos do grupo discordam desta apreciação, dizendo que houve erros e apontando outros defeitos que as bandas sempre encontram nas suas atuações. Não obstante a auto-crítica, a resposta de todo o público foi muito positiva. Parece-me portanto que a banda consegue provar o seu estatuto em concerto, quer pela sua performance quer pela resposta do público, – mas também parece que o nível de (auto-)exigência aumenta.

[Registo de campo 74]

Pulsão persistente

Os músicos subterrâneos experientes que têm por objetivo o prolongamento da prática musical em si mesma e não a aspiração profissional são os que mais utilizam a *máscara da performance contraditória* (Shank 1994: 91-117). Seja porque nunca tiveram um projeto de profissionalização ou seja porque já se desencantaram com ele, recriam muitas vezes o rito de

concerto como um misto de paródia e de rebeldia juvenil. Em qualquer dos casos, num tom mais brincalhão ou num tom contestatário sério, os músicos com uma pulsão persistente têm um grande domínio das convenções dos géneros subterrâneos. Como assinala Kahn-Harris (2004), essa duplicidade é uma forma de negociação entre os constrangimentos do quotidiano e a manutenção de uma prática simbólica gratificante.

Retrato 33 – “Esta banda é uma merda!”

A tribo de Alfoz mobiliza-se para um raide de quase 300 quilómetros até ao Algarve, Bar do Alemão primeiro e noite de Lagos depois. O bar fica à beira da estrada nacional num local isolado e parece uma ermida *underground*. Vai uma trupe de, talvez, 30 adeptos (esmagadoramente do sexo masculino), suficiente para fazer uma frente de palco compacta. O motivo é acompanhar uma nova banda *hardcore*, que neste primeiro concerto se apresenta como Atchim!, formada por elementos de outras bandas emblemáticas da tribo e reconhecidas na cena *punk-hardcore*, como os 400 Golpes.

Uma banda de adolescentes de visual composto toca uma espécie de *reggae* atilado, *reggae-camisa/blusa* (rapazes e raparigas) por oposição a *reggae-rasta*. Vem acompanhada de uma pequena claque de familiares e amigos. Segue caminho mal acaba o concerto e a arrumação dos instrumentos. Há uma diferença ostensiva para com a ruidosa trupe de Alfoz, na sua maior parte com um visual descuidado ou deliberadamente desleixado, para além do uso descontraído e generalizado de haxixe. Parece que a pretexto do concerto, a trupe realizou a esquina do bairro onde se encontram habitualmente para o Algarve.

Como o concerto de Atchim! parece nunca mais começar, baixista e guitarrista sobem para o pequeno estrado que serve de palco. Todos os amplificadores estão encostados ao fundo e de frente para a audiência (por oposição a estarem colocados na frente de palco virados diretamente para o público). O estaminé é demasiado pequeno para amplificadores de munição (dirigidos apenas aos músicos), pelo que a banda vai tocar com o sopro de som por trás. Mas, entretanto, os dois músicos viram as costas ao público e colocam-se diretamente voltados para os amplificadores, ensaiam uns *riffs*, que incluem, aproximando as guitarras dos amplificadores, *feedbacks* sincopados num volume crescente. É o toque de entrada, o pessoal junta-se na frente de palco, o espaço é pequeno, fica rapidamente apinhado e pronto.

O baterista, enquanto os restantes membros da banda ligam cabos, incluindo os microfones da bateria – não houve *checksound*, claro –, pega no microfone e performa uma das máscaras clássicas da sátira *punk*:

– Caralho, foda-se! Vocês são mais roubados do que eu!... Esta banda é uma merda e vocês vieram ver esta merda, caralho... Não têm vergonha!?

Risos, palmas, incentivos e invetivas do público (ou seja, dos amigos):

– Foda-se!

– Qual vergonha?

De novo o baterista:

– Cambada dum mar de gente... A nossa banda é uma merda e vocês estão aqui tantos! É pior q' o Japão, *man!*

– Q' é que disseste?

– Bazem, caralho! A gente quer ensaiar! Se decidem vir todos pr'ò palco, isto não é nada!

Claro que alguns sobem e descem logo, enquanto no meio algarviada geral se ouve vindo do público (amigos):

– Epá, a gente quer é ouvir!

– A gente quer ouvir, *man!*

– Vai pr'ò caralho!

– Ouve lá, a gente quer é ouvir!

Resposta final do baterista:

– A gente não sabe cantar, *man.*

Os guitarristas tocam uns acordes num volume já elevado, abafam por ora a troca de piropos, o baterista toma o seu outro lugar, sentado, 1,2,3,... arrancam a todo o gás. O truque surte o efeito pretendido, galvanizando “um mar de gente” na ordem das poucas dezenas, cujo empurrões apesar de tudo preenchem o espaço.

[Registo de campo 1]

Reportando a uma máscara de palco padronizada dentro do género *punk / hardcore*, os músicos – em especial, o baterista – conduzem o rito com a cooperação ativa da clique. O carácter aparentemente disruptivo dos enunciados é uma representação da rebeldia juvenil entretanto transformada num dispositivo de ordenação do próprio rito (Cohen 1991). O domínio que os participantes têm das convenções – ou em termos analíticos, o domínio do simbolismo ritual anti-estrutura, como separação ou inversão da estrutura social (Turner 1989 [1969]) – é o que lhes permite gerir a ambiguidade da prática musical como desordem ordenada (Cohen 1991: 177ss).

Pulsão retrospectiva

Os músicos que estão em fase de declínio da prática de auto-produção musical, quando a participação em concertos diminui, pelo menos em palco, referem a máscara como elemento simbólico nostálgico de uma fase de vida passada – um dispositivo da memória juvenil.

Ludovico – Nós fomos convidados para ir às Festas [da aldeia] porque o organizador daquilo era amigo, conhece o nosso guitarrista. Então fomos convidados e, antes disso, ele pediu-nos, 4 ou 5 meses antes, ele pediu-nos que gravássemos um CD com uns 5 ou 6 temas e enviássemos. Nós gravámos até um pouco mais, uns 10 temas, e enviámos.

Na altura, não houve muita preocupação de enviar aquilo que estava no repertório que estávamos a utilizar na altura, mas sim a preocupação maior foi enviar as melhores gravações de som, até porque foram de diferentes estúdios, de diferentes situações, até ao vivo.

Então, acabámos o concerto com as pessoas a pedirem para nós tocarmos uma música que já não tocávamos há dois anos. Porque foi uma das músicas que nós passámos [enviámos] e lá na rádio local quem começou a passar aquilo deve ter gostado particularmente daquela música e passou sistematicamente a música, passou, passou, passou e, no final, qual não foi o nosso espanto, as pessoas estarem a pedir – «Toquem o ‘Para todo o sempre’, toquem o ‘Para todo o sempre’». Já nem nós nos lembrávamos como é que isso se tocava, ‘tivemos de ‘tar ali a olhar uns pr’ós outros para terminar a música sem falhas, sem quebras.

Ludovico, Sexo masculino, 30 anos,
Licenciatura incompleta, Supervisor de assistência técnica informática

O estado liminóide característico do rito de concerto é vivido e negociado de diferentes formas por músicos e outros agentes sociais subterrâneos, não apenas pela configuração do lugar e do contexto relacional, mas também pelas disposições dos participantes. Entre estas, os tipos de pulsão musical ponderada e persistente têm uma maior relevância em termos da relação entre o momento particular do concerto e organização social dos circuitos de auto-produção subterrânea.

Os músicos com disposições do tipo principiante e retrospectivo têm um protagonismo menor no rito de concerto porque menos regular é a sua prática. Músicos e dinamizadores com disposições do tipo ponderado e persistente são quem realmente impulsiona a prática de auto-produção musical, quer do ponto de vista do trabalho da banda (ver capítulo 5), quer em termos da encenação ritual da prática musical no seu momento mais espetacular. Para estes agentes sociais, os protagonistas dos circuitos subterrâneos, o rito de concerto é o momento de expressividade maior da prática musical, que acarreta uma visibilidade e reconhecimento públicos, pelo menos entre pares, que ensaios e maquetes não realizam completamente.

A regularidade de concertos angariados, o desenvolvimento de competências performativas, a reencenação incessante das convenções musicais, em suma, o envolvimento continuado em situações rituais é o que define a experiência da prática subterrânea para os seus cultores – não exatamente o rito de passagem num sentido linear, mas também o rito de procrastinação que consiste em manter a experiência criativa liminóide tanto longamente quanto possível.

Um último retrato do rito de concerto descreve exatamente a construção dos quadros de interação que no momento efémero do concerto prolongam a experiência liminóide de partilha coletiva.

Retrato 34 – “O pessoal está interessado é numa *Tour*” (etapa 2) ⁷¹

O segundo concerto da tour, dois dias depois do primeiro, acontece numa discoteca de Lisboa, por sugestão de um dos convivas dos ensaios de O Pessoal Não Está Interessado. O autor da proposta apresenta-se como uma espécie de promotor, ou pelo menos, homem dos contatos. Mais tarde haveria de vê-lo como figurante de anúncios televisivos, o que me fez pensar que teria mesmo alguns contatos no meio. Faz parte da clique do bairro.

22:00 – No dia do concerto, encontro-me com os Hot Wheels numa pizzaria próxima da discoteca. Além dos cinco músicos da banda, estão Ana (mulher do Choques, terão deixado a pequena com os pais-vizinhos), Carla (mulher do Francisco) e um amigo de cabeça rapada com uma camisola de futebol. Cristina (mulher de Ramone) só aparece na discoteca, com Tenente, indefetível da banda. Já na rua, aparecem Motard e Xico, ambos presença regular nos ensaios.

Ainda antes de se finarem os charros, os músicos acabam a pausa pós-prandial e levam o equipamento para dentro. Ainda não fizeram o *checksound*, são 22:15 e o concerto tem início marcado para as 22:30. Põe-se a questão das entradas serem pagas, hipótese para que ninguém parece preparado. As raparigas vão ter com os rapazes à discoteca para averiguar.

Fico com Motard, Xico e outro rapaz que não conheço. Os dois últimos passaram em revista as andanças comuns no Infantado e as aventuras de uma trupe do sítio que costuma acompanhar concertos do circuito *punk*. Qualquer um deles toca, Xico já tocou no circuito profissional, mas agora tocam ambos em bandas de menor nomeada na cena. As descrições, certamente com a sua dose de bravata, traçam retratos mais disruptivos que os que encontro habitualmente: cenas de bebedeiras épicas e mal aguentadas, cenas de pancadaria com estranhos, mas também dentro do próprio bando. Contam a história do tipo que passou a noite a arranjar conflitos, bêbado e a provocar os amigos para a porrada, que levou mesmo um enxerto, após o qual se manteve a circular com eles aguentando-se à broca. Tudo estórias viris, mas contam-nas demarcando-se da má onda – «Nunca levei nem dei na boca».

23:00 – Encontro a malta do Cerco à entrada da discoteca. Além d’O Pessoal, uns tipos que já tinha visto de passagem nos ensaios. Desde logo a coisa parece muito atrasada, dentro das regras habituais. O concerto haveria de começar com cerca de duas horas de atraso.

O sítio é francamente estranho, particularmente para o concerto em vista. A ideia que eu guardo da discoteca, de há muitos anos atrás, é duma discoteca de *matinés* famosas para jovens vestidos a preceito – vulgo *betos*. Mas agora a redondeza é sórdida de tão suja. Além disso, a entrada da discoteca está barrada – porta fechada e conversa de treta com o porteiro pelo postigo minúsculo. Para conseguirmos entrar o dito porteiro vai buscar Choques para fazer o reconhecimento facial. Não se paga entrada e não há direito a bebidas.

A antiga imagem do sítio é vagamente reconhecível face à ostensiva decadência presente. Pelo meio, curiosas incongruências. A primeira impressão é o contraste entre as muitas fotografias ampliadas em poster cartonado nas paredes, figurando o *jet-set* juvenil das telenovelas portuguesas (principalmente raparigas bonitas, claro, e alguns rapazes também), e o

⁷¹ Ver Retrato 19 – “O pessoal está é interessado numa *Tour*” (etapa 1), páginas 161-162 e Retrato 35 – “O pessoal está é interessado numa *Tour*” (etapa 3), páginas 194-196.

aspecto geral do espaço, gasto e sujo, a ponto do chão estar pegajoso ao pé de algumas mesas. A segunda impressão é a de chegar à última estação do caminho que leva uma discoteca de *matinés* de *betos* aos concertos de bandas *punk-hardcore* – de uma ponta à outra das tribos surfistas, a tese da fluidez e transitoriedade das culturas juvenis em ato, conforme a necessidade comercial de uma discoteca que já teve melhores dias e trabalha agora um negócio de várias clientelas.

Um episódio, que durou quase todo o período prévio ao concerto, é demonstrativo das formas de interação neste espaço. Logo à chegada, a pandilha Hot Wheels reivindica que a cerveja seja oferecida, até porque não há *cachet*. Choques é designado de comum acordo para falar com o empregado do bar. Também tenta a sorte com a empregada, mas foi com ele que entabulou conversa. Em vez da cerveja, dão em discutir política, superficialmente de resto, apenas para Choques execrar o PSD. Todos se queixam da falta de cerveja e do preço (três euros a imperial) aguentando a hora de espera sem lhe tocar. Só quando chega o famoso proponente do concerto se consegue finalmente pôr cobro à seca.

00:30 – Por fim os concertos. A performance de Hot Wheels é algo trapalhona. No final, os próprios estavam insatisfeitos. Tocam o seu alinhamento de 45 minutos, mas não conseguem replicar o embalo das últimas atuações. Claro que as duas horas de espera, sem cerveja, sem ganza, sem grande falange de apoio, a somar à antecipação da labuta no dia seguinte acabam por perturbar a preparação ritual e contribuem quebrar o ânimo em palco. Não que falhem a performance, mas falta-lhes verve.

Esta minha perceção resulta em grande medida do contraste com O Pessoal, que entram em cena devidamente preparados pelo convívio anterior entre a pandilha do Cerco – o que viria a manifestar-se no próprio concerto. Há um notório entusiasmo da banda em apresentar-se perante os amigos – recíproco aliás –, claramente mais envolvente que a performance de ensaio, embora parte do público fosse coincidente.

A circunstância de a banda estar na pista de dança juntamente com o público e todos se conhecerem faz que a coisa comece logo com grande animação. Imediatamente à frente da banda há uma bulha constante, com o “público” sempre na iminência de cair sobre os músicos. Embora não esteja gente suficiente para que se forme alguma espécie de *mosh-pit*, o envolvimento físico da performance é assegurado pela proximidade entre banda e outros participantes – em rigor, a ausência de divisão de espaço entre O Pessoal e a malta, demarcados apenas pelos três suportes de microfone.

Pedem-se as músicas da banda pelo nome, acompanham-se em coro as letras e a intervalos os adeptos tomam os microfones. Isto para além dos piropos lançados aos artistas ou os coros coletivos entre músicas. A invocação do bairro é feita através de diversas formas: pregão coletivo («Cerco! Cerco!»); dedicatória desta e daquela música («Esta é para o pessoal do Cerco»); cânticos de claque de futebol. Estes incitamentos não musicais combinam-se facilmente com o acompanhamento propriamente musical e em conjunto têm um efeito importante no ordenamento do ritual e no crescendo do concerto.

Nem sequer é uma questão de volume da audiência, os espetadores contam-se na casa das dezenas. Entre originais e *covers*, O Pessoal tocam no máximo meia hora, o que é curto. Em todo o caso, os adeptos estão completamente empolgados. Evidentemente é um rito forte, o quadro de densificação relacional desenha-se pelo entrosamento entre o grupo de amigos.

Para cumprir todos os preceitos, há mesmo um momento de clímax no final. Choques, vocalista dos Hot Wheels, aparece como convidado d'O Pessoal para cantar um tema conhecido de todos de uma banda *hardcore* norte-americana. Ele começa a cantar o tema, mas logo de início não é apenas convidado, começa toda a assistência a cantar em coro, apertando o cerco sobre a banda e tomando os microfones. Perdi de vista quem é e não é da banda.

Não conheço a canção, fico apenas com a referência ("Linoleum", da banda NOFX). Quando pesquisei no dia seguinte, parece-me inteiramente apropriado à circunstância ritual deste concerto específico e ao princípio genérico de inversão performativa da realidade quotidiana – isto é, que se trate de uma letra enunciada na primeira pessoa e identificada com o arquétipo do vagabundo despojado e livre de obrigações sociais.

Tradução do excerto do início: "Não me interessa ter coisas / Não sou maluco [por não ter nada] / Bem, não é verdade, tenho uma cama e uma guitarra / E um cachorro chamado Cachorro que mijar no meu chão / É verdade, tenho um chão / E depois?"

[Registo de campo 16]

SAÍDA RITUAL: DE VOLTA AO QUOTIDIANO

Neste último capítulo sobre o rito do concerto *underground*, retomo, para concluir, a sua estrutura tripartida e o seu carácter cíclico (Fonarow 2006; Schechner 1993; Turner 1987, 1989 [1969]). Após as fases de separação da ordem social habitual e de experiência liminóide, o final do concerto marca o regresso à normalidade. Regresso que pode ser entendido em diferentes sentidos: no imediato, após cada concerto dá-se o retorno ao quotidiano, até que surja novo evento; a prazo, a prática de auto-produção musical e o envolvimento nos circuitos subterrâneos vão-se alterando de acordo com os vários tipos de pulsão musical; simbolicamente, a transformação dos modos de estar nos circuitos subterrâneos em geral e no concerto em particular está relacionada com a trajetória da transição para a vida adulta.

Se no Capítulo 6 procurei analisar os ciclos de espera inscritos na preparação do concerto e no Capítulo 7 foquei diferentes dispositivos cénicos do concerto instrumentais para o prolongamento da prática musical, debruço-me agora também sobre diferentes dimensões de encerramento ritual.

Num primeiro passo, elenco as formas mais comuns de conclusão do concerto subterrâneo, numa perspetiva principalmente descritiva. Num segundo passo, considero o concerto subterrâneo como fenómeno social transitório, do ponto de vista dos diferentes qualificativos analíticos do rito que referi nos capítulos anteriores – rito de passagem, de impasse e de procrastinação. Num terceiro passo, examino a produção do estado liminóide ao longo dos percursos subterrâneos.

O CONCERTO CHEGA AO FIM

O fecho do concerto subterrâneo ocorre tipicamente de três formas: a diluição do final da festa num período de descompressão que de certa forma ainda prolonga o evento; um corte final previsto no horário do concerto que demarca e delimita a situação excepcional do evento; uma interrupção abrupta e inesperada do evento por uma razão exterior à produção do concerto.

Uma característica sobressaliente da prática de auto-produção musical em geral e da organização de concertos em particular é o afrouxamento dos compromissos horários. Longe

de ser surpreendente, é mesmo um marcador simbólico da suspensão temporária dos constrangimentos sociais do quotidiano. Os ciclos de espera associados à realização ritual do concerto, designadamente a espera durante o próprio dia, configuram essa alteração de temporalidades (ver Capítulo 6). Em consequência, como se viu em vários dos registos já apresentados nos Capítulos anteriores desta Parte III, os atrasos na montagem e concretização do concerto vão-se acumulando, cifrando-se bastas vezes na ordem de duas ou mais horas. Atrasos deste tipo correspondem a uma dissipação lúdica e criativa de tempo, que faz parte de algumas modalidades do rito.

Uma das suas formas mais comuns é a conjugação entre concerto e saída noturna (ou saída excursionista, quando o concerto implica a deslocação para outra cidade ou lugar, cf. Gomes 2004), ou seja, a performance musical seguida de noitada. Nestes casos, o concerto é uma modalidade particular de intensificação da convivialidade hedonista de um grupo mais ou menos alargado de amigos, que constitui ao mesmo tempo uma clique de auto-produção musical. Os modos de preparação e os dispositivos cénicos configuram a excecionalidade da situação, mas a codificação dos dispositivos de organização do momento é apenas parcial: o concerto tem um horário meramente nominal, isto é, o concerto dilui-se no prolongamento da festa pela noite dentro.

O conjunto de três concertos denominado, pelos próprios participantes, “O Pessoal está interessado é numa *Tour*” é exemplarmente ilustrativo do duplo valor do concerto como pretexto e intensificação do convívio hedonista juvenil. Nas duas primeiras ocasiões⁷², o ambiente é claramente familiar e o grupo de amigos domina o espaço e o curso dos acontecimentos. Já o mesmo não se passa no concerto que encerra a empreitada. Numa sala mais afastada dos contextos conviviais habituais, com uma menor falange de apoio e perante uma codificação diferente dos dispositivos de concerto, a festividade é menos fluída e a noitada desloca-se para um lugar diferente daquele do concerto.

Retrato 35 – “O pessoal está interessado é numa *Tour*” (etapa 3)

Final da *tour* dupla ainda designada conforme o nome original (em epígrafe) pelos membros e acompanhantes d’O Pessoal Não Está Interessado, mas nomeada agora pelos Hot Wheels como “O pessoal está é interessado numa cerveja”, alusão evidente à dificuldade de conseguir a dita cerveja por um preço razoável na discoteca onde se realizou o concerto anterior. Uns e outros

⁷² Ver retratos 19 e 34 – “O Pessoal está interessado é numa *Tour*”, etapas 2 e 3 –, respetivamente páginas 161-162 e 189-191.

riem da laracha. Ainda assim, é uma curiosa demarcação espontânea dos diferentes perfis sociais das duas bandas, que se sentiram nas duas ocasiões anteriores.

Este concerto, no Palco Municipal, foi angariado por Choques. Mostrou uma maquete da banda a um colega de trabalho, que a levou ao irmão, que a apresentou ao Manelinho, concessionário do bar, que finalmente agendou o concerto junto de Miguel, técnico autárquico responsável pelas atividades da sala. As duas bandas são acompanhadas pelos Ad Hoc, tal como no primeiro concerto. Como é habitual nos concertos do Palco Municipal, está também agendada uma banda da zona.

Quatro bandas ao todo, o que é raro nesta sala. Antevejo um problema de escassez de tempo. Aqui os horários estabelecidos para cada concerto costumam ser cumpridos sem grandes desvios; o início varia entre as 21 e as 22 horas, mas o fecho é à meia-noite, impreterivelmente. Hoje o concerto está marcado para as 21.

21:00 – À hora marcada, contudo, estão os Hot Wheels a jantar. O grosso da comitiva vinda do Cerco não deu ainda sinal, apenas chegam mais ou menos à hora os elementos de Ad Hoc, que abrem novamente o concerto.

O jantar e demais deslocações de Lisboa causam um atraso generalizado dos performers e da claque, mas não do concerto. Os Ad Hoc começam a tocar para duas ou três pessoas na sala. Miguel e Manelinho obrigam ao início do concerto – é norma da casa, em resultado de anteriores complicações com a vizinhança pelo excesso de barulho após a meia-noite, pelas quais os técnicos do equipamento são hierarquicamente responsabilizados. Os músicos d'O Pessoal estão presentes, até porque fazem uma perninha com os Ad Hoc, mas a *tribo* é que ainda não está. Ficam aperreados com a imposição e vão desanuviar intermitentemente para a rua, fumando uns charros e com ameaçando boicotar todo o concerto.

Não há boicote, o concerto vai-se desenrolando algo apressado. Muito significativo da simbolização em torno do bairro é a invocação insistente do nome do bairro, Cerco, de onde vêm as bandas de fora. Como nas ocasiões anteriores também gritos de guerra e refrões de claque de futebol são utilizados. Além disso, evoca-se a espaços, em especial Choques, as tribos de outros lugares da Grande Lisboa (Almada, Odivelas, Loures). Depois do concerto, ainda me diz ele que não tinha saudado o pessoal da Amadora.

É muito comum em concerto estes gestos de identificação ritual do grupo por referência ao bairro – mas é necessário uma dimensão razoável do grupo e um contexto de densificação particular para que tais chamamentos produzam de facto um momento de partilha coletiva. Para além do número de pessoas, é também fundamental a apropriação do espaço, isto é, o modo como o grupo se dispõe e integra no espaço e, não menos importante, uma sequência de gestos que vão sinalizando e com isso criando o empolgamento crescente do grupo. Gestos como: em primeiro lugar, a própria performance da banda, mas também o alinhamento das músicas, a reação do público à música (dança, coro, pregões), os comentários de apresentação das músicas, as trocas de piropos entre palco e plateia, e claro a troca de lugar entre palco e plateia (*stage diving*, *crowd surfing*, passear com o microfone no chão, tomar o microfone no palco). Nesta ocasião não chega a criar-se uma fluidez ritual destes gestos; acabou por ser um concerto realizado, mas sem a efervescência dos dois anteriores.

O fim chega inapelável poucos minutos depois da meia-noite. A sensação é de que o processo fica incompleto. Bebem-se umas cervejas e fumam-se uns charros na rua, enquanto se dá o

fecho da sala. Formam-se diversos grupos, que partem para diferentes pontos da noite, ainda mal começada, amanhã é fim-de-semana. No meio da descompressão, Choques, Ana, Francisco e Carla discutem o próximo poiso, mas às tantas, num certo efeito de *fade out* do concerto, começam a falar de trabalho. Choques anuncia que vai deixar o atual trabalho. Acaba contrato no próximo mês, completa três anos, diz que deviam dar-lhe contrato definitivo, que os trabalhadores deviam ter tido participação na distribuição dos lucros e que, como isso não acontece, vai sair. Quer procurar qualquer coisa como conduzir nas distribuições – já fez trabalhos semelhantes. Parece-me que Ana tem a expressão de quem não vai considerar o assunto neste momento. Os restantes amigos também não. Afinal vêm de um concerto e ainda vão beber uns copos.

[Registo de campo 18]

O enquadramento institucional – neste caso do equipamento do departamento municipal de juventude – caracteriza-se por parâmetros de organização do rito de concerto que têm por efeito assegurar uma atividade regular e conter as manifestações mais efusivas deste tipo de evento. Ou seja, normaliza o concerto como atividade no âmbito dos serviços sociais oferecidos por organismos públicos locais.

Uma das características mais visíveis da ordenação institucional é a definição do horário, em especial quando a atividade se desenrola de noite. Existe evidentemente alguma tolerância com o cumprimento do horário estabelecido e bem assim com comportamentos transgressivos associados da performance (por exemplo, dentro de limites controlados, o consumo de álcool e haxixe ou a mimetização de condutas agressivas em palco e na plateia). Todavia, a agenda administrativa (marcação programada dos dias de concerto, do respetivo cartaz, horas e outros dispositivos de organização) é eficaz na definição de formato de concerto regrado do modo explícito.

O momento da meia-noite tem um significado específico para o concerto *underground*, na medida em que a partir daí se reduz significativamente o volume de som (limite de ruído) permitido no espaço público. Para os concertos realizados durante o dia a tolerância para com o excesso de ruído costuma ser, apesar de tudo, maior. O desrespeito da norma constitui o pretexto mais prosaico e credível para a chamada da polícia e conseqüente encerramento da festa.

A necessidade de respeitar esse limiar formal – em si mesmo, mas também pelo que significa genericamente em termos de normalização do concerto subterrâneo – é o que leva os responsáveis pelo Palco Municipal, Miguel e Manelinho, a impor o desenrolar da atividade independentemente de não estar presente o público esperado e de os músicos considerarem não estarem reunidas as condições rituais de início da performance. Ou seja, é previsto e

cumprido um corte no final do concerto, que o delimita enquanto evento. Ao contrário dos dois concertos anteriores, quando as bandas, mormente O Pessoal e a sua clique, puderam dirigir o formato aparentemente “desregrado” da performance ritual, aqui vêem-se na contingência de aceitar o fecho “oficial” do concerto e deslocar a festa para outro lugar.

Não é apenas nos equipamentos públicos que o limiar da meia-noite é relevante. Qualquer concerto realizado para além dessa hora, que não num espaço vocacionado (principalmente, durante a madrugada, bares e discotecas com música ao vivo), corre o risco de ser encerrado.

Como vi em capítulos anteriores, existem promotores subterrâneos, como é o caso de Mangas, que organizam concertos em moldes aproximados aos dos circuitos profissionais. Embora não tenham recursos económicos nem estrutura organizacional comparáveis às promotoras profissionais, seguem também um formato comercial que implica o investimento financeiro em bandas com nome e *cachet*, no aluguer de salas adequadas e na contratação dos serviços de apoio necessários a um concerto dimensionado para várias centenas de espetadores pagantes, obtendo destes o retorno financeiro.

Este tipo de promotor tem um estatuto ambíguo entre os circuitos subterrâneos e profissionais, tentando aproximar-se destes últimos. Nesse processo adotam alguns procedimentos de normalização formal do concerto. Um deles é o controlo rigoroso das entradas, não só em termos de garantir o respetivo pagamento como também na segmentação estatutária dos participantes, por exemplo, distinguindo músicos e *entourage*, convidados e imprensa do público em geral (Fonarow 2006). Outro dispositivo é o controlo do horário, não apenas porque decorre dos termos dos contratos estabelecidos, mas também como salvaguarda do próprio empreendimento.

Usualmente os concertos auto-produzidos pelos agentes dos circuitos subterrâneos não têm os licenciamentos necessários à realização de espetáculos públicos (nomeadamente promotor, recinto e espetáculo). Porém, um promotor subterrâneo tende a assegurar tais licenciamentos quando investe em concertos para várias centenas de espetadores. Aliás, o licenciamento é um procedimento administrativo que tem um valor estatutário simbólico – é um dos fatores que permite a Mangas distinguir-se dos “miúdos” que organizam concertos *underground*⁷³. O licenciamento tem também o efeito prático de estipular formalmente o horário a cumprir e os riscos de incumprimento (coimas) que poderão ter importante impacto negativo na atividade futura.

⁷³ Ver Retrato 4 – Um percurso de transições tribais para a vida adulta, páginas 42-43.

Portanto, tal como na modalidade de enquadramento institucional, a maior dimensão do concerto subterrâneo enquanto serviço lúdico comercializado acarreta também a sua normalização formal. Também neste caso, um dos aspetos que torna essa formalidade explícita é o corte final do concerto no horário previsto, que delimita o evento ritual. Nestes termos, mesmo um concerto vivido intensamente como rito, tem um final ordenado e definido pelo formato comercial do evento.

Retrato 36 – Um concerto *hardcore* (2) ⁷⁴

Um dado interessante da apreensão do espaço pelo público deste concerto específico é a rapidez com que a sala, depois do concerto, que nem tem *encore*, se esvazia e o pessoal começa a dispersar. Normalmente, a coisa demora o seu tempo, as pessoas ficam um bocado a descomprimir, a “sair” mentalmente do ritual de que fizeram parte em grupos maiores ou menores. Também eu fico um bocado na posição de observador, só a ver o pessoal ir saindo. Desta vez, será talvez por haver muitos “miúdos”?, a *debandada* é rápida e a sala esvazia-se em cinco minutos. Outro pormenor relacionado é o concerto ter começado quase sem atraso, mas isto até terá tido a ver com as obrigações das horas mais do que com qualquer outra coisa. Mangas tinha dito – «O concerto é para acabar às 23h30» – e assim foi, às onze e trinta e cinco acabou mesmo.

[Registo de campo 70]

Um género de concerto especificamente associado a um tipo de horário é a *matiné hardcore / straight-edge* ⁷⁵. Faz parte da mitologia deste género musical o formato de concerto definido, entre outras, pelas seguintes características (cf. Azerrad 2001, Vairinhos 2006): auto-produção segundo o modelo DIY; participação muito juvenil (segundo a lenda primordial, menores); comportamentos determinados por uma auto-disciplina rigorosa (abstinência de álcool e drogas); realização durante a tarde (justificada, ainda segundo a lenda, pela menoridade dos fãs primevos e como forma de distinção face a outras formas de lazer juvenil associadas a vivências noturnas transgressivas).

Embora raramente se verifique a conjugação de todos estes elementos, é mais que uma mera curiosidade que o imaginário do concerto-matiné esteja associado, simultaneamente, à exaltação da experiência musical e a um princípio estrito de autodisciplina relativamente a outros comportamentos transgressivos habituais nos momentos de efervescência do rito de concerto subterrâneo. Na sua configuração mítica, a *matiné* seria uma expressão extrema do

⁷⁴ Conclusão do concerto descrito no Retrato 26 – Um concerto *hardcore* (1), páginas 177-178.

⁷⁵ Ver Retrato 22 – Identidades e públicos (2): *engineered & ganchinhos*, página 172.

princípio de “desordem ordenada” da prática subterrânea, em que mais uma vez o horário delimitado é um fator definidor do rito.

Em termos concretos, o formato e a expressão “matiné” são genericamente utilizados nos circuitos subterrâneos pelos agentes sociais que se identificam com o ideário DIY⁷⁶, caracterizado, entre outros fatores, pela prática auto-produção coletiva assente em redes de cooperação voluntária entre pares e pela valorização simbólica e identitária desta modalidade de fazer música. Os agentes sociais neste circuito utilizam como termos intermutáveis o género musical – *hardcore* – e o modo de produção – DIY –, com que se identificam coletivamente.

O episódio relatado de seguida refere-se a uma *matiné* participada por dinamizadores e músicos que estão entre os mais ativos e prestigiados do circuito *hardcore* e DIY. À partida parecem estar reunidas as condições para um rito muito participado e especialmente exaltante.

De facto, o concerto é muito participado e exaltante, mas não de acordo com a expectativa do seu organizador – o final abrupto veio frustrar a consumação prevista do rito. Por outro lado, se o concerto não se concretizou no seu sentido integrador, o malogro dos dispositivos de produção do rito nesta circunstância é revelador da estrutura interacional dos circuitos subterrâneos.

Retrato 37 – Um comunicado *underground*

O concerto anual do *SubZine* tem os ingredientes necessários para um momento de celebração intensa no circuito *hardcore*: o fanzine é prestigiado no meio; participam quatro bandas também reconhecidas, em especial os 400 Golpes, que chegaram inclusive a obter algum sucesso comercial para além do *underground* e são a banda cabeça de cartaz; a sala (Coletividade Popular) tem estado muito em voga, com grande regularidade de concertos. O evento porém saldou-se numa “confusão” que ganhou depois grande visibilidade no circuito.

Dois dias depois, o editor do fanzine e promotor do concerto publicou no seu *site* um minucioso relato do episódio e respetivas consequências, que aqui se reproduz integralmente (alterando apenas os termos que pudessem identificar os participantes):

“O seguinte comunicado vem tentar explicar os acontecimentos que ocorreram no SUBFESTIVAL, uma produção assinada pela nossa publicação.

Achamos que esta explicação é não só necessária, mas também devida a todos os que nos apoiaram, em especial ao público presente.

Basicamente esta nossa humilde iniciativa foi marcada por dois problemas.

1. FRACOS RECURSOS HUMANOS

⁷⁶ Ver retrato 1 – DIY, página 26.

Toda a gente sabe que a nossa publicação ao ser gratuita, e ao possuir contornos que a inserem numa postura e abordagem Underground, conta exclusivamente com o voluntariado dos seus participantes, tendo por isso oscilações em termos da disponibilidade destes e por vezes até a própria diversidade dos mesmos.

Por uma série de fatores, sendo o principal o fim de semana prolongado, ficámos privados de alguns membros, nomeadamente dois seguranças, um stage-manager e pelo menos mais duas pessoas que dariam apoio logístico.

Esta falha procurou ser compensada pela equipa de P.A., sendo de realçar o empenho e a versatilidade demonstrados por Maravilhas e Álvaro, pessoas com quilómetros de rodagem e anos de experiência, que fizeram acontecer tantas vezes o melhor, e que conseguem desenrascar por vezes 'o impossível'.

Os concertos Underground normalmente não são produções de grande monta, contando antes com a amizade de convívio salutar dos adeptos da arte em si, e em vez de ser razão para violência gratuita são sim para demonstração artística cada vez mais em falta em condições dignas no nosso país, e em particular na sua capital, Lisboa.

2. A BANDA 400 GOLPES

Neste capítulo iremos entrar em pormenor devido à necessidade de clarificar objetivamente alguns aspetos que foram determinantes no somatório final dos estragos.

Ao dialogar com Saul (guitarrista dos 400 Golpes) para ultimar pormenores sobre a sua vinda a este festival foi-nos dito que visto a produção não facultar almoço à banda, esta só se dispunha a estar presente no local pelas 14h.

Assim, ficou combinado que os 400 Golpes (banda 'de cartaz') iriam efetuar o som base para todas as bandas deste festival (DD, DE, AM), podendo ter mais liberdade na devida obtenção do melhor resultado possível, tecnicamente.

Eram 15h45 quando os 400 Golpes finalmente chegaram ao local do festival, visivelmente (e assumidamente) embriagados, à exceção do guitarrista Pau que chegou ao recinto há hora prevista e por sua iniciativa tentou repetidamente contactar os outros elementos da banda, sem resultado.

Claro que a organização não foi avisada deste atraso por ninguém, e até mesmo o próprio guitarrista Pau se encontrava completamente alheio a esta situação.

Os 400 Golpes ao faltarem a este compromisso desrespeitaram a organização, as restantes bandas presentes neste festival e (como é óbvio!) o próprio público (que esperou mais tempo do que estava definido e no final teve uma prenda ainda maior... – ver adiante).

A abertura de portas estava prevista para as 16h, tendo os DD que atuar sem demoras para se poderem colocar a caminho do Algarve onde tiveram outra atuação horas mais tarde.

Por iniciativa do técnico de som, N.L., os DD começaram a fazer o som geral por volta das 15h40. Pau teve que desmontar o seu equipamento...

ATRASO

O concerto teve início às 17h, quando o previsto seria 16h30.

Enquanto as primeiras bandas iam atuando (os magníficos DD, com uma atitude bastante positiva, os poderosos DE e os humoristicamente agressivos AM), alguns dos elementos da banda 400 Golpes iam encontrando formas destrutivas de passar o tempo conforme pôde ser apreciado por dezenas de testemunhas.

ET, o vocalista de 400 Golpes invadiu o bar, desrespeitou a Sra. responsável pelo mesmo e o seu marido, proferindo insultos graves. Não fosse a intervenção de outros membros da sua banda, teria certamente usado de agressão desmedida. Antes disto já algum do público havia vandalizado o bar, furtando bebidas.

Devido à ausência de um stage-manager a controlar com eficácia o horário no decorrer deste evento (facto que temos que reconhecer), e também devido ao facto de cada banda fazer o seu próprio som (de forma mais morosa), quando os DE deram por terminada a sua actuação a hora já ia mais adiantada do que poderia.

O assumido contratualmente com a Coletividade Popular (onde se desenrolou o evento) era a entrega da sala ser às 20h30, com normal extensão para as 21h00 no caso de algum atraso ocorrer na remoção do equipamento. Nessa mesma noite iria ocorrer um outro evento na mesma sala e o aluguer tinha um tempo limite rigorosamente estipulado. Nada de surpreendente para quem organiza, e atua em concertos.

Após novo diálogo com o presidente da coletividade, Sr. J.A., foi conseguida uma extensão de tempo para as 21h30 (entrega da sala completamente vazia de pessoal e equipamento!).

Os AM foram abordados de seguida e tiveram a amabilidade de cortar alguns temas ao seu tempo previsto de atuação.

Antes de ser a vez dos 400 Golpes assumirem o seu lugar em palco, foi tida uma conversa frontal com Saul sobre a causa de tamanho atraso e ausência de explicação (para que outra banda mais atempadamente iniciasse o seu sound-check evitando atrasos). Este revelou que os elementos dos 400 Golpes encontraram um velho amigo e optaram por ir beber uns copos com este, em vez de se dirigirem para a Coletividade Popular onde eram aguardados pela equipa de som e pelo colega de banda Pau.

Saul admitiu a nocividade de tal comportamento, e assumiu a necessidade de dar início à atuação com brevidade e de a terminar talvez um pouco prematuramente, para lá do facto de o alinhamento preparado já ser curto.

Já o diálogo com o outro guitarrista de 400 Golpes, Pau, que demonstrou mais sobriedade e consideração pela organização, foi mais construtivo. Foi-lhe claramente transmitida a necessidade de terminar o concerto não muito longe das 20h35, devido à inflexibilidade dos compromissos assumidos, sendo assim acordado com Pau que por volta dessa hora a banda teria que tocar o último tema da noite. Uma vez que o músico não dispunha de relógio combinou-se que seria feito um sinal de luzes ao chegar a essa altura, partindo a banda para o encerramento das hostilidades com um último tema. Como os 400 Golpes só levavam ensaiados cerca de 35/40 minutos de temas (devido a terem passado os últimos tempos em estúdio para gravar o seu próximo trabalho discográfico), tal limite temporário não era (ainda) preocupante.

Eram 19h45 quando a banda 400 Golpes subiu a palco, iniciando uma acomodada instalação do seu equipamento e preparação prévia para o início da sua performance.

Pelas 20h15 era finalmente iniciada a sua atuação. Apesar da necessidade de irem “direitos ao assunto”, a banda preferiu gastar os primeiros 10 a 15 minutos do seu tempo em palco com feedback e 'ruído branco' provocado por distorção de guitarra, uma batida desconcertada, e algumas 'palavras de ordem mais ou menos articuladas' e repetitivas.

Pelas 20h35 foi feito o sinal de luzes combinado e minutos mais tarde repetido, ficando novamente a sala toda iluminada por instantes.

Pelo meio ficaram apenas três ou quatro temas, intercalados com longos intervalos onde eram proferidas 'palavras de ordem mais ou menos articuladas' ao bom estilo arruaceiro: “onde os 400 Golpes vão há sempre uma grand'a golpada!” (“ET”).

Posto isto, no decorrer daquele que se viria a revelar o último tema, e poucos instantes depois do segundo sinal de luzes, a banda para de tocar devido a uma quebra de eletricidade no palco.

O CAOS FOI GERAL

A banda dizia repetidamente “não há luz no palco”. O sistema de som tinha som de frente ainda a debitar, e a única coisa que aparentava não estar funcional eram de facto as próprias luzes coloridas, instaladas no canto do palco. Devido ao estado de elevada embriaguez dos membros do grupo, e de parte do próprio público (algum instalado no palco), a fraca comunicação, o tempo determinado para o terminus do evento, a garrafa cheia de água que entretanto foi arremessada com violência do palco, atingindo e magoando a esposa do técnico de som (podia ter aleijado alguém ainda mais seriamente ou atingido a própria mesa do PA causando estragos avultados!), era impossível no imediato detetar a causa desta quebra abrupta no som e na atuação do grupo. Não se sabia portanto se o grupo não continuava a sua atuação por falta de monitorização no palco ou por um 'capricho ébrio' devido ao facto de não estarem a ser suficientemente iluminados.

Um membro do público tomou a liberdade de falar com o presidente da Coletividade, tendo-lhe este dito (talvez temendo os desacetos que já pareciam eminentes...) que a sala podia ser entregue ainda um pouco mais tarde e o grupo atuado mais, etc.

Neste entretanto a equipa de som também ciente das limitações de tempo impostas, dos desacetos por parte do público já eminentes, do tornozelo magoado da esposa do técnico de som, e também para salvaguarda própria, deu início à desmontagem do seu equipamento.

No frémio geral ainda estava por atribuir a responsabilidade pela quebra de corrente no palco.

Foi por uma razão tão simples como a falha de um disjuntor no quadro elétrico presente num gabinete trancado.

A partir daqui instalou-se a violência geral por parte de alguns membros do público descontentes, visivelmente embriagados, e aos quais a organização ainda tentou dar (em vão) uma explicação num tete-a-tete com alguns desses convivas.

MISÉRIA

O que se seguiu irá para sempre cobrir de tristeza o nome SubZine, e certamente de vergonha a cena HardCore/Rock'N'Roll de uma forma geral em Portugal...

O vocalista do grupo 400 Golpes (“ET”) deu início ao arremesso e destruição de mesas e cadeiras, ora de encontro ao palco (de madeira pintada), ora de encontro às paredes, ou meramente em qualquer direção.

Note-se que ainda se encontravam na sala entre 30 a 50 pessoas, algumas delas membros do público que haviam vindo de longe (Aveiro segundo consta) e que, ainda que embriagados também, e profundamente descontentes, diziam claramente “Isso não é Punk não é coisa nenhuma, é estupidez!”.

A 'estupidez' também se estendeu ao baterista do grupo, Brotas, que fez questão de partir a sua mesa. Em vão tentou Luís, editor do SubZine chamá-lo à razão, dizendo-lhe para parar e falar com ele por um momento, não ficando por pouco na trajetória de uma mesa.

Para cumulo, um dos adeptos dos 400 Golpes achou por bem roubar um extintor de incêndio presente no local. Quando outros elementos do público o tentaram impedir, este quase atingia a fotógrafa do SubZine, entre outras pessoas. Este indivíduo foi também claramente identificado por várias testemunhas voluntariosas presentes no local.

Antes disto o técnico de som, sua esposa e equipamento tiveram que ser protegidos de alguns membros do público violentos e destrutivos, por outros elementos do público com boa índole.

UM SALDO IRREPARÁVEL...

Além do património em si, ficou uma mancha bastante negra em torno deste género de iniciativas, e da cena Underground em geral, pela qual tantos de nós lutam, e em particular o SubZine se começou a bater de há 10 anos para cá.

São episódios destes que dão mau nome à cena Rock e arruinam a hipótese de se fazer concertos numa nova sala, com condições para se tornar numa futura referência, ao lado de nomes como Ritz Clube, Jukebox, Voz do Operário ou até Rock Rendez-Vous.

A partir de agora, concertos na Coletividade Popular só com policiamento.

Uma sala que já contava com a regularidade de eventos HardCore, com uma postura positiva e jovem, que está agora marcada pelo vandalismo de quem anda nisto há vários anos e devia dar o maior exemplo.

Objetivamente falando, o saldo foi de quase €250,00 [montante razoável em termos de retorno da bilheteira de um concerto subterrâneo concorrido] em património destruído pelo hooliganismo de "ET" e Brotas, além do extintor furtado pelo adepto do grupo, conhecido por ser originário da 'trupe' de Alfoz, o tal Alfoz-HardCore.

PORQUÊ 400 GOLPES?

Devido à amizade de anos para com os guitarristas Pau e Saul, bem como do futuro (?) editor da banda Vítor, pessoas que sempre apoiaram a cena Underground, e também pela qualidade musical da banda, surgiu o convite à participação neste evento.

Além disso, estávamos cientes da 'fome' que muita gente tinha por voltar a ver 400 Golpes em palco visto que não atuavam há um certo tempo.

Uma banda com a importância de 400 Golpes (ganha por anos de muito trabalho) não devia, na nossa opinião, desrespeitar cruamente o público fiel que, vindo de várias partes do país e 'estragando' um fim-de-semana prolongado decidiu dar o seu apoio, sendo, ironicamente recompensados desta maneira.

Fomos ingénuos, e pedimos desculpa a todos os presentes pela confiança depositada em pessoas que claramente não a mereciam.

Pedimos também desculpa pelo final triste de um concerto que se desejava ser uma celebração saudável e demonstrativa da força do Underground. Tudo apontava para que assim fosse tendo em conta o apoio demonstrado pela presença de grande número de instituições e pessoas da nossa cena (editoras, bandas, comunicação social).

Infelizmente o resultado foi bem diferente daquilo que esperávamos e daquilo que o Underground português merece, mas talvez isto seja uma lição para o futuro de todos nós.

Uma cena ativa e unida não deve permitir este tipo de agressão gratuita e infantil na medida em que não são poses de rockstar que fazem um concerto mas sim o desejo de partilhar a raiva e a alegria da arte.

RESULTADO

A Policia de Segurança Pública foi chamada ao local, com reforços (chegando tarde, para variar), sendo movida uma queixa crime contra “o” organizador independente deste evento por danos causados no património do recinto, e após concordância em sanar a despesa da destruição (e furto!) deste património, sob coação policial, “o” organizador independente deste evento desembolsou a quantia de €243,00 que são respeitantes objetivamente à destruição e furto de:

- 3 mesas de ferro e madeira genéricas;
- 2 mesas de ferro e madeira propriedade da Nestlé portuguesa;
- 1 cadeira;
- 1 varão de cortinado (arrancado da parede);
- 1 extintor (cheio) roubado pelo adepto dos 400 Golpes, avaliado por alto por um corretor de seguros presente no local em mais de €120,00 – sendo arredondado para €100,00.

Quando são os artistas de um grupo, pertencente marcadamente a um género, e a um cenário artístico, é razão para uma indignação AINDA MAIOR.

Por este facto, o SUBZINE na pessoa do seu editor Luís – sob o qual recaiu uma queixa crime na PSP, tomará as medidas legais que considera necessárias.

FUTURAMENTE

Irão ocorrer futuros projetos, tendo sido esta iniciativa (apesar da desilusão de carácter pessoal e artístico) apenas motivo para fazer ainda melhor, dando ao público o que este merece, compensando-o pela fraca qualidade ocorrida desta feita.

O UNDERGROUND E O HARDCORE NACIONAL MERECEM MELHOR!

E vamos continuar cá para lhes fazer justiça da melhor forma que conseguirmos e soubermos.

ASSIM SENDO

Pedimos aos elementos do público que acorreram ao SUBFESTIVAL que guardem os seus ingressos, pois de futuro irão poder utilizá-los para aceder a regalias várias aquando de futuras iniciativas do SubZine.

Numa primeira leitura superficial, o episódio parece resumir-se a uma situação de consumo excessivo de álcool em contexto juvenil e consequente disrupção do que seria uma ocasião de festa, narrada com evidente frustração pelo promotor do concerto. Numa segunda leitura atenta ao próprio esmiuçar dos ínfimos detalhes da ocorrência, tendo em conta a experiência e empenho do narrador nos circuitos subterrâneos – paradoxalmente comuns aos protagonistas do episódio –, observam-se diversas pistas relativas ao processo ritual da prática de auto-produção musical subterrânea. Na sua minúcia, o relato é um manifesto pragmático da experiência *underground*, insistentemente evocada por Luís e que suscita o cruzamento de diferentes dimensões de análise que venho elaborando a partir do conceito de rito liminóide. Privilegio as seguintes dimensões: cosmogonias e posicionamento ideológico; montagem; espera; efervescência coletiva; rito de procrastinação.

a) Cosmogonia *underground* e dimensão ideológica – É evidente a referenciação coletiva da tomada de posição através de nomes coletivos como “cena *underground*”, “o

underground”, “*hardcore* nacional”. Esta referenciação apoia-se num *modus operandi* definido pelo voluntariado dos participantes (cooperação DIY) e pela sociabilidade convivial de um grupo.

b) Montagem – A dimensão simbólica do evento (SUBFESTIVAL) faz que seja uma produção cuidada, apesar das falhas reconhecidas pelo promotor. Combinam-se elementos de montagem negociada e adaptativa. Negociada porque há uma contratação estabelecida com a Coletividade Popular e um acordo, pelo menos implícito, com outros parceiros, dois dinamizadores muito ativos no circuito (Maravilhas e Álvaro). Adaptativa porque a falta de recursos e as dificuldades decorrentes da própria situação são solucionadas, em parte, através da cooperação improvisada entre os participantes.

c) Espera – Os períodos de espera, como o *checksound*, que normalmente são elementos de progressão do rito (ver Capítulo 6), representam neste episódio a sua desordenação, isto é, a rutura do exercício controlado de descontrolo (Elias e Dunning 1992).

d) Dispositivos cénicos – Do ponto de vista do público e do espaço processa-se a esperada densificação relacional, até que no final, já com poucos espetadores presentes, se verificam os descatos relatados por Luís. Do ponto de vista do dispositivo máscara, as três primeiras bandas levam a cabo a sua performance, sendo apreciadas por qualificativos de reconhecimento do seu estilo habitual. Com os 400 Golpes sucede o contrário – a performance merece uma referência desqualificadora de Luís à máscara de palco assumida pela banda (o “bom estilo arruaceiro”), que significa ela mesma uma forma ritual de desclassificar o comportamento disruptivo.

e) Efervescência coletiva – Este particular concerto é de certa forma o culminar e extravasar desordenado do processo de densificação relacional dos concertos *hardcore* na sala da Coletividade Popular. Cerca de uns 8 meses antes, a sala era desconhecida. Começou a ser utilizada na sequência de uma situação semelhante à agora relatada, que inviabilizou a realização de concertos até aí regulares numa outra coletividade. Por ser desconhecida tinha um custo de aluguer baixo, que por seu turno atraiu mais promotores e públicos subterrâneos. Rapidamente se tornou um nó do circuito *hardcore* DIY. Os preços do aluguer aumentaram, a afluência também, o espaço tornou-se num quadro de interação densificado. Este ciclo de novidade / afluência / disrupção é comum nos concertos deste circuito. A clique muda de lugar e o ciclo é retomado

f) Rito de procrastinação – Apesar da sua frustração com o sucedido, Luís reserva os 3 últimos parágrafos (a partir de “Futuramente”) para reconduzir o episódio de disrupção ao processo ritual padronizado – incluindo o pormenor de oferecer o valor do bilhete.

Tudo considerado, a disrupção do ritual tem carácter cíclico – como diz Pável, também promotor de concertos na Coletividade Popular, a respeito de um episódio semelhante passado noutra sala, “houve assim uma confusão como costuma haver às vezes”.

Retrato 38 – “Houve assim uma confusão”

Pável – Claro, o bar era deles [da coletividade], mas depois faziam percentagem dos bilhetes e ainda pagavas um aluguer, estava assim uma coisa..., já para organizar um concerto, para conseguires pagar às bandas e pagares as tuas despesas, já se tornava difícil, e pronto, entretanto houve uns problemas lá, uma banda tocou e houve assim uma confusão como costuma haver assim às vezes, assim uma coisa... Epá, o pessoal com os copos, uns empurrões, umas coisas, começou assim a haver, entretanto veio a polícia e eles não tinham licenças, claro, aquilo...

Pável, Sexo masculino, 24 anos, Estudante universitário / Empregado de bar

Esta reencenação reiterada da performance musical através de dispositivos rituais frágeis mas sucessivamente recuperados corresponde afinal a um modo de prolongamento da condição liminóide da prática musical subterrânea. A rutura cíclica – interrupção e retoma – dessa prática musical é uma forma de negociação do lugar da prática criativa no quotidiano e na trajetória de vida. É neste sentido que designei antes a experiência dos circuitos subterrâneos como rito de procrastinação – recusa ou adiamento da transição para vida adulta. Em rigor, nos termos dos patrimónios disposicionais da pulsão musical (tipologia 2), esta aceção do rito é, particularmente, atributo definidor da pulsão persistente.

PROCRASTINAÇÃO

Vistas as formas de fecho ritual do concerto, considero agora a experiência *underground* como rito de transição a partir de trajetórias individuais. Desloco então o foco analítico dos quadros de interação próprios da situação de concerto para os percursos musicais subterrâneos. Considerando o processo ritual numa perspetiva de longo prazo, é tentador estabelecer um paralelo entre as fases de transição para a vida adulta e as fases de envolvimento nos circuitos subterrâneos.

Para esse efeito, examino agora os percursos musicais subterrâneos de longa duração. A reconstituição destes põe em evidência, no plano simbólico, a não linearidade das trajetórias de vida (Pais 1996 [1994], 2009). No que se refere à relação entre transição juvenil e prática musical, os percursos musicais longos correspondem quase por definição a trajetórias

helicoidais, no sentido em que são marcados movimentos intercalados de aproximação e afastamento da prática criativa até que, eventualmente, constrangimentos vários da vida adulta, ou a indisponibilidade de tempo e outros recursos, inviabilizem a prática regular.

Os dois seguintes casos são ilustrativos dos limites dos circuitos subterrâneos enquanto espaço social da prática criativa e de como tais limites se manifestam através do processo ritual de transição (tentada) para os circuitos profissionais. Ambos se referem a músicos que, ainda muito jovens, com cerca de 20 anos, tiveram uma experiência de entrada nos mercados profissionais para depois regressarem a uma carreira subterrânea. Em termos da tipologia da pulsão musical que venho utilizando, são percursos de transformação de uma pulsão ponderada para uma pulsão persistente. A experiência de ambos é realmente a de uma passagem incompleta para os circuitos profissionais, que vem depois a dar numa longa carreira subterrânea. À data das entrevistas qualquer dos músicos tinha quase duas décadas de experiência musical subterrânea, contando com as experiências adolescentes, e tinham passado mais de dez anos sobre o efémero sucesso que experimentaram e descrevem.

Retrato 39 – Quase

Sofia – Vimos que havia um festival em Silves de música moderna. Resolvemos mandar para lá a maquete. Mandámos para lá a maquete e vencemos o festival, fomos lá e vencemos o festival. Foi aí que apareceram os Dragão. (...)

Na altura do festival, os Dragão eram cabeças de cartaz do festival, gostaram muito da minha atuação. O manager, acompanhado do guitarrista, os dois vieram ter comigo, que gostavam de conversar comigo e tal. Na altura não percebi muito bem, pensava até que fosse uma coisa relacionada com a banda, para fazer primeiras partes, ou coisa do género. Mas o que eles queriam realmente era que eu fosse substituir o vocalista, que estava numa fase má da via dele, tadinho, todo agarradito. Os Dragão, na altura, como estavam no topo, precisavam de alguém que fosse substituí-lo. Pronto, aceitei, fui para eles. Não deixei a minha banda, os Cubo, logo, deixei depois, devido àquelas confusões que houve no concerto dos Dragão.

Eu fui para os Dragão. Na altura, os Dragão estavam [em digressão]. Fiz uns espetáculos ao vivo. Entretanto, os Cubo tinham uma data marcada por uma moça – porque eu saí dos Cubo e não quis deixar de anunciar às pessoas que ia sair – por uma moça, que se chamava Sofia também e que me ia substituir a cantar. Então eles marcaram um concerto, para eu me despedir do público que me tinha acarinhado durante tanto tempo... (risos)

Portanto, era o meu último concerto [com os Cubo]. Ia cantar a maior parte dos temas, ia anunciar a outra vocalista para cantar três temas ao fim e apresentava-a como nova vocalista da banda. E tínhamos a surpresa reservada, que nesse dia vim de filmagens com os Dragão da televisão. Eles vieram comigo lá para o bar. Íamos tocar um temazinho ou dois e eu anunciava-me também como nova vocalista dos Dragão.

Entretanto deu-se a morte do Xico, era assim que eu o conhecia, que ele também era meu amigo. E eu, sem ter nada a ver com o assunto, fui um bocado implicada, porque eu era namorada de um *skinhead*. *Skinhead*... As pessoas chamavam *skinheads* porque usávamos o cabelo rapado, nem todos tinham essa ideologia, mas pronto, isso também é outra história.

Nessa altura, como é natural, os meus amigos foram me ver, tanto os amigos do bairro onde eu morava, como os amigos, entre aspas, *skins*, como lhe queiram chamar, porque me acompanhavam para todo o lado. Foram a Silves, porque é que não haveriam de vir ali ao Bar, que era mais perto? Entretanto deu-se essa história do crime. Disseram que foi um *skinhead* que o matou nessa confusão toda.

Epá, os Dragão, aquilo... O meu nome começou a sair muito nos jornais, associado a essas ideologias políticas, a essas coisas todas, sem eu ter nada a ver com isso, sempre fui comunista, tenho orgulho em dizer que sou comunista, não sou de extrema-direita. Então eles, os Dragão, não gostaram de ver o meu nome aí. Nessa altura estava já a trabalhar em pré-produções para o disco novo dos Dragão, em que já ia ser a vocalista, estava a trabalhar em melodias já feitas por mim. Só que eles propuseram mudar o meu nome. Continuava com eles, mas em vez de ser a Sofia, era a Maria Joaquina ou a Madre Teresa de Calcutá, ou coisa do género. E eu não aceitei. Tenho orgulho no nome que os meus pais me deram, não fiz mal a ninguém e sai da banda.

E pronto deixei os Cubo, deixei os Dragão. Isto quê? Estive com eles pouco tempo, assim uns três ou quatro meses.

[Anos mais tarde, com outra banda]

Gravámos uns temas, mas ninguém pegou naquilo e então fartei-me e fui buscar a minha banda de origem. Não a banda, porque era outra formação, mas o nome. Porque fui eu que batizei e o nome era meu (Cubo). Considerei o nome sempre meu. Então, agarrei e fui buscar músicos dentro das pessoas que eu conhecia.

[Mais tarde ainda]

Resolvemos mudar o nome à banda, se calhar para não saturar. Se calhar pensámos um bocadinho que as pessoas já não ouviam as nossas coisas porque já conheciam o nome. Mandávamos as coisas para a editoras e possivelmente já não ouviam, porque já conhecem, é a Sofia, é não sei quem, canta como a Xana, já não se vende. Resolvemos mudar o nome da banda, assim uma coisa para evitar que alguém nos reconhecesse das outras coisas que tivéssemos mandado. O resultado foi o mesmo, voltamos a vencer o concurso, só que a nível de editoras ninguém quis apostar em nós.

Sofia, Sexo feminino, 34 anos, 12º ano, Supervisora de telemarketing

Retrospetivamente, pode ler-se no relato autobiográfico de Sofia que a sua grande oportunidade de uma carreira profissional surgiu na sequência da participação em concursos de novos talentos, mas se desvaneceu no dia mesmo em que se estreava com uma banda com sucesso no mercado discográfico, em resultado do homicídio cometido durante o concerto por um *skinhead* que integrava o seu grupo de amigos e da circunstância de o seu nome ter sido referido em notícias relativas ao crime. Nas suas próprias palavras, recusou assumir um nome artístico que lhe foi oferecido para contornar o obstáculo que se punha à sua apresentação

pública. O seu percurso subsequente é marcado por sucessivas tentativas de retomar projetos de profissionalização, novamente com uma importante aposta em concursos de novos talentos, que chega a ganhar, mas sem consequência prática para o seu projeto aspiracional.

Uma outra estratégia utilizada é a manipulação do nome do projeto, que em certo sentido é a sua máscara performativa. O nome aliás é um dispositivo ritual definidor do percurso de Sofia: é o fator que ela mesma aponta como razão concreta de inviabilização da sua melhor oportunidade; é depois fator de congruência da sua trajetória pessoal quando, após uma primeira rutura das suas aspirações, Sofia retoma o nome da banda que tinha deixado e que não obstante permanece seu, porque seu é o projeto (gesto que tem na circunstância um valor ritual e identitário de reintegração); é finalmente fator de persistência quando Sofia opta por abandonar o nome na expectativa de conseguir produzir uma nova apresentação de si.

As variações do nome artístico são de facto um dispositivo ritual semelhante à máscara performativa, mas relativo à trajetória a prazo e não à performance. Tal instrumentalização do nome é um procedimento comum nos circuitos subterrâneos. No caso de Sofia é especialmente evidente e marca nitidamente a sua trajetória pessoal helicoidal – muda de nome na tentativa de reiniciar o projeto musical, mas gradualmente, apesar da sua pulsão persistente, a produção musical vai perdendo centralidade na sua trajetória de vida.

Ramone, por seu turno, reconstrói o seu percurso, que a dada altura deu por encerrado, naturalizando os fatores contingentes que o vão configurando.

Retrato 40 – Sete vidas

Ramone – No período de Caos Absoluto, eu estava na tropa, na Força Aérea, porque eu fui voluntário. Porque começaram a acontecer muitas coisas ao mesmo tempo. Um gajo com Caos Absoluto a ganhar um dinheiro rapidamente, pronto, mais rápido do que era o normal. E sabes com' é q' é, um gajo é puto, eu estragava-me todo, não atinava e optei por atinar. Fui para a tropa (risos). Naquela, vou comer nos cornos, mas vou atinar.

Mas depois acho que não valeu muito a pena. Acho que ainda me estraguei mais na tropa. Eu não era assim muito bêbado e na tropa tirei um curso de alcoolémia, que foi um caso muito sério. (...)

[Sobre os restantes elementos da banda] O JF, antes de ir para os Estados Unidos, desertou dos para-quedistas. (...) Não apareceu na corporação, foi para os Estados Unidos. Quando voltou, foi lá dizer que já cá estava e queriam espetar com ele nos comandos. Com 31 anos e queriam espetar com ele nos comandos. Foi de partir o coco a rir. Portanto, um desertou.

O Rebelo definitivamente dedicou-se ao agarranço, que era menino que tinha bué da dinheiro, os pais tinham bué de negócios, o puto até vivia bem e tinha dinheiro, era um gajo que podia ter tido uma vida do caralho, mas dedicou-se ao agarranço.

Eu estava na tropa. O Avarias foi para a Marinha. E o Quim volta e meia trabalhava, outras vezes divagava.

Com a banda seguinte, já era diferente. Tinha saído da tropa, era mecânico, tinha começado a trabalhar na fábrica. Porque tirei cursos na tropa e quando saí cá para fora arranjei saídas. Quando sai da tropa já Caos Absoluto tinha acabado, há pouco, mas tinha.

Às tantas aparece o A&R [agente de artistas e repertório] duma editora alternativa, liga-me para reunir e editar um disco perdido de Caos Absoluto.

- Por alma de quem é que vamos reunir Caos Absoluto, para ter um chelique no palco?
- Pagam estúdio, com contrato 12%-13%.

[Perante tal proposta concreta, concretizou-se a reunião de Caos Absoluto. Editaram finalmente o disco que estava gravado, mantiveram projeto ainda por 2 anos em digressão pelo país. A sinédoque utilizada por Ramone para descrever a “segunda vida” de Caos Absoluto é perfeita no género: segundo ele, antes de acabar o projeto, foram fechar umas quantas salas, que encerraram pouco antes ou pouco depois do concerto da banda.]

Ramone – Depois de acabar reunião de Caos Absoluto pensei «Vou tocar sozinho, caguei nas bandas». Nisto o A&R liga-me:

- «A música como está?
- Agora não tenho banda.
- E não queres ter?
- Onde é que me queres enfiar?
- Ah, são os manos, que estão aí com uma banda e me pediram para te falar».

[E assim voltou Ramone às lides de banda, com os Hot Wheels.]

Ramone, Sexo masculino, 39 anos, 9º ano, Operário

A pulsão musical persistente de Ramone, ao contrário de Sofia, adapta-se, pelo menos discursivamente, à contingência das relações sociais do circuito *punk*.

Conforme afirma, dedica-se a projetos individuais nos períodos em que não participa em atividades de banda. Aliás, nesses períodos assume uma pulsão retrospectiva típica: tem os seus instrumentos e equipamento em casa que lhe permitem assumir a prática musical como *hobby* organizado, em formato de lazer sério (Stebbins 1992), conseguindo manter ao longo dos anos a centralidade da prática musical no quotidiano. No seu caso, observa-se uma adaptação da prática musical ao estilo de vida, no presente definido por uma vida familiar e profissional estável. Neste registo de prática doméstica, foi mesmo ensaiando em diferentes ocasiões géneros musicais diversificados (além do *punk* pelo qual é conhecido, também umas experiências *noise* e *eletrónica* partilhadas num círculo de amigos próximos).

A prevalência da pulsão persistente nos sucessivos regressos à “prática ativa” que relata tem na base o seu capital subcultural (Thornton 1995) no circuito subterrâneo *punk*, que se traduz na manutenção de contatos relevantes também com os circuitos profissionais (é o caso do A&R citado) e num certo culto *underground* de que a sua banda Caos Absoluto gozava

ainda no período de observação no terreno⁷⁷. Justamente durante este período, um dos projetos em que trabalhou foi a edição de um novo disco sob o nome de Caos Absoluto, mas com a formação da sua banda atual (Hot Wheels), editado por uma editora DIY do circuito subterrâneo *punk*.

Note-se pois que, tal como Sofia, também Ramone instrumentaliza o nome (da banda com a qual se fez conhecido) numa estratégia de prorrogação da fase ritual liminóide. As várias reparações do nome Caos Absoluto, em disco ou concerto, e o retomar de contatos antigos configuram também neste caso uma trajetória helicoidal, na qual Ramone vai largando e, até ver, retomando a participação nos circuitos subterrâneos.

Estas duas trajetórias individuais representam percursos culturais singulares em que são reconhecíveis padrões coletivos (Lahire 2005), configurados pelo processo ritual dos circuitos subterrâneos. Em contraponto, o concerto descrito em seguida é construído como momento singular da biografia coletiva de uma clique de auto-produção musical, reunida numa modalidade extrema do rito de concerto *underground*, a homenagem póstuma.

Retrato 41 – *In memoriam*

Sei pelo Paulo da realização de um concerto-reunião das bandas *hardcore* de Alfoz na Coletividade Subcultural em memória de um personagem emblemático da clique, falecido repentinamente aos trinta e poucos anos. Ao contrário do estereótipo que me ocorre no imediato, não se trata qualquer motivo relacionado com consumo de drogas ou qualquer outra aventura de legalidade duvidosa. Morreu enquanto dormia – “foi dormir e já não acordou” segundo a expressão que oiço repetida durante a tarde – na sequência de uma complicação cardíaca. O termo de referência utilizado é Féher, jogador de futebol que morreu durante uma partida na sequência de uma paragem cardíaca. Sem razão aparente de morte, a única justificação avançada é a de excesso de atividade. Foi-lhe descoberto um livro de poemas, antes desconhecido, como sinal da entrega aos mais diversos projetos criativos.

A situação parece-me no fundamental um momento de integração autorreferencial do grupo – no caso, o grupo reportado ao bairro. Em primeiro lugar, pelo carácter cerimonial da leitura de poemas do homenageado pelos próprios pais. Embora haja algumas reações “impróprias” (desatenção à leitura ou mesmo reclamação pela música), sem dúvida que o concerto é marcado por esta dedicatória. Todas as bandas que vejo em palco repetem a dedicatória à sua maneira, sempre de forma discreta e rápida, mas também sempre invocando a pessoa do grupo (diferentes glosas para o mote “Napalm, estamos contigo”).

Em segundo lugar, pelos signos da homenagem visíveis ao longo de todo o concerto. Os familiares vestem uma t-shirt com uma caricatura estampada e o nome “Napalm”, também usada por umas poucas dezenas de pessoas. Embora os pais – e ainda a irmã, ao contrário do

⁷⁷ Ver Retrato 2 – Inglaterra, Espanha, Alfoz, um concerto *anarco-punk*, páginas 37-38.

irmão, mais enturmado – estejam algo à parte da tribo, não deixam de estar envolvidos. Às tantas, ouço o pai, falando sobre a cerimónia à porta da sala, asseverar que se não gostassem do concerto não teriam ido nem ficado. Os familiares vão conversando com alguns participantes, acompanhados de perto por uns poucos elementos, que me parecem ser os organizadores, provavelmente amigos do filho que já conheceriam antes. A logística de som está a cargo de Vítor e Saul, como é hábito na casa.

A própria circunstância de o concerto ter sido muito pouco divulgado, apenas através do “passa-palavra” sem outra divulgação, e ainda assim ser largamente participado, é demonstrativa da adesão da *tribo*. Sendo bastante difícil avaliar o número de pessoas presentes, em constante fluxo, estarão entre 200 a 300 pessoas.

Sobre a audiência:

a) Relativamente poucas raparigas, o que sendo habitual, me parece nesta ocasião, por comparação a outros concertos *hardcore*, mais vincado. Nem um quinto seriam de todos os presentes e pareceu-me ainda que muito no formato casal. Será da circunstância?

b) Se em termos de sexo a diversidade não se afigura muita, já em termos de idade, tendo em conta o contexto juvenil, as diferenças me parecem de assinalar: notória variedade de coortes “geracionais”, entre adolescentes e trintões. A relativa diversidade de grupos etários conjugada com o volume global do público dá-me a clara sensação de que a *tribo* “Alfoz *hardcore*” se vai renovando. Dá ideia de existirem diferentes “vagas” dentro do grupo (aspeto que me recorda a clique do Palco Municipal). Disso mesmo é exemplo o facto de tocarem bandas muito recentes e bandas que já não se juntavam há 5 ou 10 anos – sendo ainda que alguns músicos tocaram em ambos os tipos de banda.

c) Quanto aos estilos de visual: como é habitual, as formas de apresentação de si na *tribo* de Alfoz não é muito espetacularizada; poucas cristas, pinturas e adereços de vestuário (alfinetes, picos, etc.) e também quanto a furos e tattoos só o q.b. Não é o género de tribo que parece destacar-se aos olhos do transeunte. Em termos da apresentação de si, de facto o que mais noto são mesmo as t-shirts alusivas.

Comportamentos de grupo e proxémicas:

Como noutras situações semelhantes, profusas demonstrações de *mosh-pit* e *crowd-surf*. No final do concerto, com os 400 Golpes, umas dezenas de tipos (talvez uns 30) sobem ao mesmo tempo para o palco ao som do *riff* “Al-Foz-Hard-Core”, numa demonstração evidente de falta de fronteira entre palco e plateia, mesmo se absolutamente pacata. Como coro de um refrão grupal é também das situações mais expressivas que tenho observado. Parece-me a coreografia perfeita para o encerramento cerimonial, mas há uma melhor: uma malta deixa-se ficar pelo palco, continuando a tocar num improviso desordenado mas discreto. O dispositivo já não é o encerramento é a continuação.

Para além do movimento dentro da sala, o convívio mantém-se, quer no bar (até se esgotarem as minis e conseqüente fechar de portas), quer nas esquinas em redor (consumo moderado de haxixe e conversa). Um a tocar num aspeto sobre a dinâmica de grupo alargado que se reencontra: à chegada dos elementos mais carismáticos da *tribo*, súbito fervilhar de saudações, para depois se retomar o ambiente de piquenique.

P.S. – Aquando das dedicatórias *in memoriam*, Marocas lê o poema de Napalm “Porque é preciso”, e à passagem “para morrer, basta estar vivo”, exorta diretamente a audiência “carpe

diem” (“aproveita o momento”, expressão em latim popularizada num filme americano de há uns anos atrás). Não é propriamente ideológico, nem dramático, nem programático – ao contrário do que algumas vezes sucede nestes concertos –, mas é emblemático da situação, quase meramente descritivo.

[Registo de campo 60]

Os dispositivos rituais desta situação são tanto mais operativos quanto revestem formas de interação banais (Goffman 1993 [1959]). Trata-se de comportamentos padronizados (genericamente incluídos no formato de concerto, mesmo as dedicatórias e exortação) ativados numa situação excecional plena de sentidos, situação essa que está ao mesmo tempo inscrita num quotidiano habitual (relações sociais de vizinhança juvenil). A ideia de que as práticas musicais subterrâneas retiram o seu significado fundamental da disrupção ou da resistência a constrangimentos estruturais é insuficiente. O rito de concerto subterrâneo e, por extensão, a prática de auto-produção musical no seu todo constitui-se como processo de negociação da construção identitária juvenil baseado na ativação criativa de códigos simbólicos inscritos no quotidiano (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995; Kahn-Harris 2004; Willis 1996 [1990]).

TIPOLOGIA 3 – PERCURSOS DA AUTO-PRODUÇÃO MUSICAL

A encerrar estes capítulos dedicados à descrição e análise do processo ritual, proponho uma releitura das tipologias que tenho vindo a utilizar, relativas (1) aos modos de relação com a música *underground* e (2) relativa aos patrimónios disposicionais da pulsão musical. Pretendo sintetizar um esquema interpretativo à luz da estrutura tripartida do processo ritual, com enfoque principal nas condições sociais de prorrogação do estado liminóide.

Procedendo a um simples exercício de cruzamento das duas tipologias obtém-se a *Tipologia 3 – Percursos dos circuitos subterrâneos* (Figura 1), obtém-se um conjunto de *quatro fases do percurso subterrâneo* dos agentes sociais praticantes da auto-produção (músicos descontraídos, músicos empenhados e dinamizadores): iniciação; estágio; maturação; retirada.

Além das fases do percurso subterrâneo dos praticantes, a tipologia inclui igualmente uma categorização dos participantes adeptos quanto ao modo de participação diacrónica no processo ritual subterrâneo (amizade, colaboração, receção, militância).

Figura 1 – Fases do percurso musical dos circuitos subterrâneos (esquema)

	Tipologia 2: Patrimónios disposicionais da pulsão musical			
Tipologia 1: Modos de relação com a música <i>underground</i>	Pulsão principiante	Pulsão ponderada	Pulsão persistente	Pulsão retrospectiva
Adepto	Espectadores Amigos Colaboradores	Espectadores Amigos Colaboradores	Espectadores Amigos Colaboradores Militantes	Espectadores Amigos Colaboradores
Músico descontraído	Iniciação			Retirada
Músico empenhado		Estágio	Maturação	
Dinamizador				

Nota: As células preenchidas em mais escuro representam as fases do percurso subterrâneo em que a prática de auto-produção é mais regular e intensa (sendo válido o mesmo para as categorias de participação dos adeptos).

Tipologia 3 – Fases do percurso musical dos circuitos subterrâneos (descrição):

Iniciação – Fase de introdução à prática de auto-produção nos circuitos subterrâneos, característica dos jovens que ensaiam os primeiros passos como praticantes e dos músicos descontraídos, a que corresponde uma pulsão principiante. A prática musical é, uma prática “estética situada” (Willis 1996 [1990]: 21ss), um investimento criativo tentado em contextos de convivialidade juvenil, emulando quer músicos subterrâneos mais experientes, quer a representação de artistas admirados no circuito profissional e no mercado massificado.

Estágio – Fase intensa da prática de auto-produção, orientada de acordo com a pulsão ponderada, ou seja, pela expectativa de profissionalização. De um ponto de vista pragmático, as tarefas do trabalho de banda são definidas e levadas a cabo com o objetivo explícito de contatar agentes de mediação com os circuitos profissionais e, concretamente, assegurar um contrato de edição e distribuição (ver Capítulo 6, sobre a organização do trabalho de banda orientado pela pulsão ponderada)⁷⁸.

Os músicos e bandas que assumem um projeto aspiracional profissionalizante com todas as suas implicações representam uma minoria dos praticantes subterrâneos. A concretização efetiva, mesmo que efémera, de uma tal opção é mais rara ainda, mas é um cenário plausível.

Considere-se um testemunho de acesso aos circuitos profissionais⁷⁹.

⁷⁸ Ver: Retrato 6 – Mudança de pele (1), páginas 62-63; Retrato 11 – Mudança de pele (2), página 133; excerto da entrevista a Ágata, página 63-64 e excerto da entrevista a Lucas, página 121.

⁷⁹ Conforme se depreende do excerto, a entrevista decorreu num momento preciso de acesso aos circuitos profissionais, no caso concreto, através de contatos estabelecidos com um músico e

P. – Vocês têm algumas coisas gravadas vossas?

Lucas – Temos. Temos uma primeira maquete que já foi gravada há mais tempo. Temos uma música numa coletânea que saiu agora, da fnac, uma coletânea de novas bandas. E gravámos agora uma segunda maquete, que vamos editar como EP, ainda antes do fim do ano, em princípio.

P. – Vão editar por quem?

Lucas – Pela Y Records, uma editora do Porto.

P. – Essa maquete, esses trabalhos que vocês têm gravado, circulam em rádio?

Lucas – Sim, sim, bastante.

P. – Em que rádios?

Lucas – Antena 3, Marginal, Oxigénio e rádios locais.

P. – Vocês comercializam essa maquete?

Lucas – Não, a primeira não. Esta segunda maquete que gravámos vai passar a ser um EP, que depois vai ser comercializado, sim.

P. – Vocês têm algum esquema de distribuição montado? Têm algum contacto para isso?

Lucas – Não, mas conhecemos bastantes pessoas... Como ainda não tivemos uma gravação à altura para distribuir, ainda não nos metemos nisso. Mas agora como já temos, a editora vai tratar disso tudo.

P. – E concertos?

Lucas – Temos tido bastantes concertos. Temos estado agora parados desde junho, porque entretanto o nosso baterista, que já era nosso baterista há dois anos, saiu e agora vamos começar com um novo. A partir de outubro começamos a dar concertos

P. – Tem algum *manager* para arranjar concertos?

Lucas – Não, não. Conhecemos é muitas pessoas aí em vários sítios do país, promotores de espetáculos e coisas assim, mas não temos nenhum *manager*.

P. – Têm dado concertos onde?

Lucas – Em todo o lado, em todo o lado.

P. – Mas tipo quê?, bares, festas...

Lucas – ...Festivais, bares, festas de caloiro... Fomos tocar uma vez ao estrangeiro num festival da juventude, fnacs. Encontros culturais promovidos por associações jovens do Porto e do Algarve e coisas do género.

P. – Mas têm algum contacto no Porto, assim em especial?

Lucas – Não, conhecemos é muitas bandas do Porto. Mas temos alguns contactos lá de rádios. E no Algarve e Alentejo. Muita gente. (...)

P. – Disseste que têm alguns temas a tocar nas rádios. Como é que chegaram às rádios?

Lucas – Nós mandámos a primeira maquete para o H.A. da Antena 3. Ele ouviu, depois telefonou-nos a dizer o que achava da nossa música. Entretanto gravámos um tema com um dos

radialista reputados no meio. Note-se também que esse contacto é explicado como decorrendo da participação em concursos. A banda em causa viria a conseguir, cerca de um ano mais tarde, contrato de edição e distribuição com uma editora independente implantada no mercado, obtendo um razoável sucesso no mercado, abrindo aliás espaço para outros projetos musicais posteriores.

elementos dos BM, que ouviu a nossa música no concurso, o V., o guitarrista. Ele ouviu-nos num concurso que nós fomos. Gostou, convidou-nos para ir lá a casa dele, gravámos lá um tema com ele. Ele mostrou ao H.A., o H.A. gostou bastante e pôs em *playlist* na Antena 3. Entretanto, gravámos este segundo tema, mandámos para ele e ele já pôs lá a rodar em *playlist*.

P. – Têm pontos de contato com os BM?

Lucas – Em termos de influências não, mas somos bastante amigos. Aliás, o armazém onde nós ensaiamos é deles. Eles ensaiam lá, mais duas bandas, nós e outra banda.

Lucas, Sexo masculino, 24 anos,
Estudante universitário / Empregado de loja (biscate)

A possibilidade de profissionalização, embora improvável, é suficientemente desejada e verosímil para que seja uma representação simbólica fulcral da prática subterrânea – seja por adesão ou oposição, este é um dilema substancial perante o qual os músicos subterrâneos se posicionam e procuram definir o significado da prática musical, e só em casos absolutamente excêntricos são indiferentes à questão.

Acresce que, em regra, a sustentação de um projeto profissionalizante deste tipo não dura mais de 2 a 3 anos, dependendo dos capitais sociais dos agentes que integram o projeto. No percurso de um músico podem suceder-se diversos projetos. Aliás, o mesmo ocorre a nível coletivo quando uma mesma formação de músicos desenvolve diferentes projetos.

Aparte os casos em que a estratégia de profissionalização é bem-sucedida, não existe propriamente um momento determinado em que a aspiração profissionalizante é dada por encerrada. Pelo contrário, é um processo reflexivo que acompanha o desenvolvimento dos projetos – assumindo formas rituais a que acima me referi como trajetórias helicoidais. É paradigmática neste aspeto a transição entre as fases de *estágio* e de *maturação* (quando o gradual reconhecimento de inviabilidade do projeto profissional dá lugar à manutenção de uma prática gratificante nos limites dos circuitos subterrâneos), ou de transição direta entre as fases de *estágio* e de *retirada* (quando o mesmo reconhecimento dá lugar a uma prática fundamentalmente doméstica ou mesmo ao abandono da prática).

Para a duração da fase de *estágio* é determinante, claro, o volume e composição dos capitais detidos pelos agentes que integram o projeto profissionalizante: o capital social em termos de contatos com colaboradores subterrâneos e agentes dos circuitos profissionais, o capital simbólico relativo ao prestígio artístico do projeto conseguido por exemplo em concursos ou outras plataformas de visibilidade de novas bandas e o capital económico necessário à produção musical (relativo, por exemplo, a espaço de ensaio, equipamento, oportunidades de gravação e, claro, possibilidade de afetação de tempo à prática musical como atividade produtiva não remunerada). Claro que estes recursos são igualmente

determinantes nas outras fases do percurso musical, mas têm nesta fase um carácter de objetivação expressa – por vezes mesmo sob a forma de um plano – que nas restantes fases é mais diluído (cf. Borges e Pereira 2012).

No caso de Lucas, verifica-se a conjugação de três tipos de capitais favoráveis à sustentação do profissionalismo: capital social, no sentido de rede de contatos extensa e diversificada (a um conjunto anterior de contatos em meio universitário, junta-se no presente da entrevista o contato determinante com profissionais); capital cultural, em termos de familiarização precoce com a escuta musical no quadro familiar e de prolongamento da trajetória escolar; capital económico, decorrente da categoria socioprofissional dos pais, profissionais liberais, que possibilita um estilo de vida confortável e, mais especificamente, o apoio material numa fase inicial do percurso musical.

Maturação – Fase intensa da prática de auto-produção, orientada de acordo com a pulsão persistente, pela motivação de prolongar a atividade musical como dimensão criativa da vida quotidiana. Dois tipos de praticantes são emblemáticos desta modalidade: os músicos e dinamizadores que tiveram no passado alguma experiência de envolvimento nos circuitos profissionais, eventualmente até algum sucesso, após a qual têm ainda uma “carreira subterrânea” mais ou menos duradoura⁸⁰; os músicos e dinamizadores cujo envolvimento no *underground* assenta em modos de produção (auto-produção coletiva no âmbito de cliques musicais mais ou menos alargadas) e posicionamento ideológico opostos à indústria fonográfica (Strachan 2003).

Os primeiros são os praticantes mais velhos dos circuitos subterrâneos, entre os 30 e 40 anos, por vezes até para além dessa idade – normalmente são apodados por essa característica, que também reivindicam, em tom ora jocoso ora respeitoso (através de expressões como “veterano/velho”, “old school/vaca velha”). Os segundos incluem os músicos que não aspiram à profissionalização mas que têm uma maior produção musical, sendo ainda os principais dinamizadores de concertos *underground*, quer na modalidade de concerto auto-produzido, isto é, produzido em regime de cooperação voluntária não remunerada, quer na modalidade de concerto que emula mais de perto a promoção comercial de concertos.

O episódio seguinte é ilustrativo de esquemas cooperativos que não visam como objetivo nem o projeto aspiracional profissionalizante, nem o retorno comercial, mas antes a mobilização coletiva dos recursos materiais e simbólicos necessários à prática musical e, por

⁸⁰ Ver casos de Sofia (Retrato 39 – Quase lá, páginas 207-208), Ramone (Retrato 40 – Sete vidas, páginas 209-210) e Lyotard (Retrato 7 – Mapa biográfico, página 65).

essa via, a consolidação de redes de convivialidade em que a música é um recurso de construção identitária⁸¹.

Retrato 42 – Punknique

Depois de algumas semanas de preparação e expectativa, realiza-se na Casa do Povo concerto-*punknique* da trupe do Cerco. Decorreu durante a tarde e noite de sábado – entre as três da tarde e as três da manhã –, não no salão principal, lugar histórico de concertos, mas no pátio interior e pavilhão anexo. Trata-se de um ritual de construção identitária de uma rede de convivialidade juvenil extensa, estruturado pela prática musical e simbolicamente elaborado em torno da representação do bairro. Mas vamos por partes.

Tenho a impressão de que estarão mais de cem pessoas a assistir ao concerto à noite, sensivelmente menos durante a tarde. Os organizadores, principalmente os irmãos Guga e Canina, asseguram-me que as contas ficam ela por ela, o que supõe 150 bilhetes vendidos (5 euros por cabeça para cobrir os 750 investidos).

Como seria previsível, o público participante vinha, na sua esmagadora maioria, acompanhar as bandas do Cerco (O Pessoal Não Está Interessado, Ad Hoc, MC). Hot Wheels têm os seus indefetíveis e formam um grupo que não se alarga, nem encolhe, mantendo-se desde que os acompanho o formato casais e amigos íntimos. Os Skisitos – a outra banda de fora do Cerco – leva amigos que se contam pelos dedos da mão.

Tudo considerado, a pandilha do Cerco tem uma efetiva capacidade de mobilização (e organização) coletiva. Há um voluntarismo de grupo que, se não fosse *punk*, passaria bem por uma atividade excursionista de alguma coletividade popular local. Pensando bem, talvez não falem coletividades que gostassem de ter jovens associados dinâmicos como estes. Mas também é curioso que o grupo venha celebrar o bairro numa coletividade local mas noutra lugar da cidade.

O investimento no concerto inclui, para além da maior parcela com o aluguer da sala e do equipamento, bifanas, sardinhas, bilhetes, cartazes, um emblema d'O Pessoal em velcro (a sigla da banda, OP, estilizada num *patch* para colocar na roupa, como fazem alguns dos participantes), um cd-rom com 11 músicas (das bandas intervenientes e ainda de bandas profissionais próximas do grupo). O bilhete, o cartaz e o cd têm uma composição gráfica comum, polícroma, destacando os elementos “Cerco recomenda” em título e a silhueta a negro de um edifício

⁸¹ Ao referir-me a estes esquemas de cooperação coletiva voluntária, não quero sugerir que a prática musical de auto-produção tenha uma dimensão económica despicienda. Pelo contrário, tais esquemas traduzem-se na mobilização e gestão de recursos escassos de modo a assegurar uma prática simbólica com significado para os participantes, implicando formas de troca de recursos materiais e simbólicos características dos circuitos subterrâneos e um sentido de negociação entre viabilidade prática (dimensão económica) e construção identitária (dimensão ritual). Contudo, este plano de análise remete para a constituição de mercados musicais subterrâneos (cf. Brown 2007; Deener 2009; Gaines 1994; Harrison 2006; O'Connor 2008; Portes 1994), cujo desenvolvimento fica já fora do âmbito deste trabalho.

emblemático do bairro. O velcro e o cd foram oferecidos de surpresa no próprio dia em troca do bilhete à entrada.

As tarefas festivas são distribuídas ordenadamente entre os presentes: bifanas e sardinhas, grelha, bar, som. A par disto, uma espécie de jogo de futebol contínuo no pátio ao longo da tarde, com a dose bastante de picardias entre conhecidos e novatos. Dentro do pavilhão, vai decorrendo o *checksound*. Estão montadas algumas bancas de venda de produtos vários (t-shirts com logos das bandas estampados, cds, kit lâmpada-vaso para cultivo doméstico de marijuana, pulseiras, missangas, etc.). Bebem-se cervejas e fumam-se charros enquanto os participantes deabulam entre o pavilhão e o pátio.

A festa vai-se fazendo em tom ameno, com o concerto a animação sobre de tom, está gente suficiente para um bom desempenho ritual. No final da música, ainda se fez o encerramento com nova futebolada.

[Registo de campo 32]

Nesta situação é claramente discernível o efeito do envolvimento musical em regime de auto-produção como expediente (no sentido que lhe dá Certeau 1990 [1980]) de prolongamento de práticas juvenis para lá da transição para a vida adulta. A maioria dos organizadores do punknique, os participantes que estão presente ao longo da tarde e que não vêm apenas para a performance musical, ainda que seja esse o momento alto do dia, são (jovens) adultos que se reúnem enquanto amigos de juventude.

Tal forma de vivência dos circuitos subterrâneos é de facto um modo de procrastinar a entrada definitiva na condição de adulto. Tal como não há um instante preciso de fecho da fase *estágio*, também a fase de *maturação* corresponde a um processo de reflexividade que acompanha a prática musical. Em regra, o parâmetro que define a passagem à fase de retirada, para além da entrada no mercado de trabalho, é a conjugalidade e especialmente a parentalidade. Para além desse limiar, a continuação do envolvimento nos circuitos subterrâneos é muito excecional.

Retirada – Fase de abrandamento e abandono da prática de auto-produção nos circuitos subterrâneos, marcada pela pulsão retrospectiva. Normalmente é um período em que a prática musical se torna um elemento simbólico de nostalgia juvenil, mas que é ainda fator de identificação com um grupo de pertença (amigos próximos) ou um grupo de referência (género musical), cujos contextos de interação se visitam ocasionalmente (Bennett, Andy 2006; Hodkinson 2011). A fase de *retirada* pode ser, por outro lado, um período de redefinição da prática musical como atividade individual – designadamente, como também se verifica em alguns dos percursos observados, pelo recurso a meios digitais de auto-produção musical, cuja massificação será um dos fatores de crescimento das práticas musicais amadoras (Coulangeon 2008; Pouts-Lajus, Tiévant, Joy e Sevin 2002).

No seu conjunto e de acordo com os dados empíricos recolhidos, as fases da experiência *underground* assim descritas têm uma sequência de ordenação temporal a que correspondem tendencialmente (mas nem sempre) etapas de transição juvenil.

As fases de *iniciação* e de *retirada* correspondem, como é fácil de ver, aos pontos de entrada e saída da prática de auto-produção. Tal correspondência tem paralelo em termos da transição para vida adulta: a primeira fase associa-se normalmente à adolescência, à coabitação com a família de origem e, em menor grau, à condição de estudante; a última fase corresponde quase sempre ao completar da transição juvenil – nesta fase, a experiência vivida dos circuitos subterrâneos representa simbolicamente um rito de passagem consumado.

Do ponto de vista da construção social dos circuitos subterrâneos, ambas as fases correspondem a uma prática cultural proactiva, que não é apenas a de receção ativa, mas de auto-produção e contribuem para o recrutamento e manutenção das cliques musicais.

As fases de *estágio* e *maturação*, por seu turno, são os períodos de maior regularidade da prática de auto-produção e constituem o núcleo central da atividade dos circuitos subterrâneos. Os agentes sociais envolvidos nestas fases musicais estão em plena fase de transição para a vida adulta, considerando marcadores como a entrada no mercado de trabalho, saída de casa da família de origem, conjugalidade e parentalidade. Não se trata, longe disso, de qualquer trajetória típica neste plano; pelo contrário, a prática musical mais regular e intensa coincide no tempo com essas mudanças de vida, dando-lhe muitas vezes uma expressão estética direta ou indireta (por exemplo, as condições de entrada no mercado de trabalho e de autonomia pessoal são tema frequente de letras).

Do ponto de vista da prática de auto-produção nos circuitos subterrâneos, estas duas fases sobressaem por abrangerem a esmagadora maioria dos concertos e discos produzidos. Este dado significa que é nestes períodos que a condição liminóide da experiência *underground* se intensifica. Quer na fase de *estágio*, quer na de *maturação*, a regularidade de ensaios e concertos objetiva a centralidade da prática musical no quotidiano e trajetória de vida dos músicos subterrâneos, centralidade condicionada pelos capitais detidos pelos agentes sociais e pela sua posição no espaço social.

A condição liminóide associada a cada uma destas fases é, contudo, distinta, na medida em ela configura campos de possibilidades (Velho 1994) diferentes: a indefinição do percurso musical na fase de *estágio* tem por horizonte a definição de um projeto de vida ancorado na música; por outro lado, a indefinição na fase de *maturação* tem por cenário manter uma prática criativa gratificante num quadro de vida em que a música poderá ser a atividade

simbolicamente mais relevante, mas que deve ser coadunada com outros compromissos na esfera produtiva remunerada.

Num plano analítico, as quatro fases do percurso subterrâneo desenham um *arco de temporalidade* geral do processo ritual subterrâneo. É possível identificar um ciclo integral da experiência *underground* desde a fase de *iniciação* até à fase de *retirada*, que atinge o paroxismo liminóide nas fases de *estágio* e *maturação*. Este ciclo não é de forma alguma linear, como julgo ter demonstrado na análise dos percursos individuais helicoidais, que se caracterizam precisamente pela oscilação entre aquelas fases. Pelo contrário, é uma forma ritual que inclui transições de estatuto, enquanto músico, mas também em termos de trajetória de vida, tal como inclui condições de impasse – irresolução das trajetórias de transição, como por exemplo, as tentativas frustradas de concretizar um projeto profissionalizante – e condições de procrastinação – irresolução das trajetórias de transição, neste caso, pelo engendramento de atividades de prolongamento simbólico do presente estatuto de músico e de jovem, de que resulta uma forma ritualizada de transição *a contrário*.

Uma nota final sobre a tipologia 3 – Fases dos percursos musicais dos circuitos subterrâneos, agora não sobre os praticantes, antes sobre os adeptos participantes. Conforme se mostra na Figura 1 acima, considero os adeptos em todas as quatro fases dos percursos musicais como sendo compostos por espetadores em geral, um núcleo mais ou menos reduzido de amigos e familiares e um grupo reduzido de colaboradores, usualmente recrutados entre os amigos.

Qualquer um destes tipos de adepto tem um papel relevante na configuração dos circuitos subterrâneos em geral e dos quadros de interação da prática musical em particular, como julgo ter demonstrado através dos dados empíricos convocados a respeito dos diferentes planos de análise que considero nos capítulos anteriores desta Parte III.

Os espetadores constituem, evidentemente, a audiência principal dos concertos e um elemento fundamental do rito, quer porque são, com maior ou menor exaltação, indispensáveis à produção da efervescência coletiva, quer porque representam simultaneamente um objetivo e um recurso para as bandas, em especial aquelas que têm um projeto de profissionalização.

Ao contrário dos meros espetadores, os amigos e colaboradores têm necessariamente uma relação íntima com as bandas. Não apenas participam do momento de apresentação pública, onde são em regra auxiliares na montagem e desempenho performativo, como partilham da região de bastidores (ensaio e outras tarefas do trabalho de banda) onde o projeto musical ganha corpo.

Além destes três tipos de adeptos, específico no caso particular da fase de maturação – a que corresponde a pulsão persistente – uma categoria de *adeptos militantes* com uma influência peculiar nas redes de cooperação dos circuitos subterrâneos. Adepto militante é aquele que está sempre presente nas atividades de uma clique ou de um circuito de determinado género – podendo até ter aí uma reputação singular – e que, para além de poder ser ocasionalmente músico e dinamizador (como Guga e Canina, no episódio do *punknique* acima descrito), tem uma influência decisiva nas situações de interação ritual através do desempenho de uma *performance auxiliar* de suporte prático (quando assume tarefas técnicas e de orientação)⁸² ou de empolamento da performance propriamente musical (quando adota a máscara de catalisador da efervescência coletiva no rito de concerto)⁸³.

Esta categoria, relativamente reduzida em número de espetadores na situação de concerto, mas presença constante no rito, é o segmento da audiência que vive com maior intensidade a condição liminóide – com um estatuto similar ao que Fonarow (2006) atribui, numa abordagem noutros aspetos bastante diferente desta, à *entourage* das bandas nos circuitos profissionais no género *indie*, em especial às figuras do *trickster* e da *groupie*.

O destaque que atribuo aos adeptos militantes não quer dizer que lhes consigne maior relevância por si só, nem que seja o único tipo que participa do carácter liminóide da experiência *underground*. Significa sim que é uma modalidade de adesão mais ritualizada e alongada no tempo, num sentido muito semelhante ao que antes apontei aos músicos persistentes na fase de maturação do seu percurso. A figura do adepto militante é pois um dispositivo de mediação entre audiência, músicos e dinamizadores na configuração do rito de concerto, particularmente na fase de *maturação* dos percursos musicais. Nestes termos, constitui um elemento adicional de densificação relacional do concerto em particular e da experiência *underground* em geral, um elemento também de procrastinação e de rito de transição *a contrario*.

⁸² Ver, no Retrato 14 – Memórias do presente, páginas 142-144, o papel de cicerone desempenhado por BJ aquando da recolha de registos *freestyle* no seu bairro.

⁸³ Ver, no Retrato 33 – “Esta banda é uma merda!”, páginas 186-187, a máscara provocatória utilizada, tanto pela banda como pela audiência fiel na interação que estabelecem entre si, com o propósito de criar um estado de exaltação comum.

CONCLUSÃO

Neste último capítulo pretendo dar conta, de uma forma sumária, dos principais resultados de um processo de pesquisa que realizei durante vários anos sobre o fenômeno *underground*, com vista à apresentação de uma tese de doutoramento em sociologia. Como muitas vezes sucede em textos académicos semelhantes, o capítulo final não visa, nem poderia ensaiá-lo, um encerramento desta temática. Existe hoje em Portugal um conjunto de estudos sobre este objeto e outros semelhantes, e novos estudos se seguirão certamente, que fazem deste tema um terreno de investigação com diversas vias ainda por pesquisar. Este trabalho é uma dessas vias de exploração.

Proponho-me pois fazer um balanço da pesquisa realizada, seguindo para o efeito a mesma sequência argumentativa que elaborei ao longo dos capítulos anteriores, destacando os seguintes planos de análise: experiência *underground* e estetização do quotidiano; socialização musical; modos de trabalho subterrâneo; processo ritual de auto-produção musical.

EXPERIÊNCIA *UNDERGROUND* E ESTETIZAÇÃO DO QUOTIDIANO

A auto-produção de música *pop* é uma prática cultural juvenil, que constitui uma forma muito particular de estetização do quotidiano (Miller 2009; Santos, Maria de Lourdes Lima dos 1995; Willis 1996 [1990]). Uma das suas características mais salientes – e que lhe confere especificidade enquanto objeto de estudo – é a aura de *marginalidade*.

Desde logo a semântica da expressão, de uso corrente em inglês, implica uma condição de subalternidade, independentemente de poder ser positiva ou negativamente valorizada. Para os agentes sociais que participam nos circuitos subterrâneos, *underground* significa, na sua aceção mais simples, uma realidade que se opõe ao *mainstream* – que, por seu turno, designa simultaneamente a indústria fonográfica global, o mercado massificado da música *pop* e os circuitos profissionais de produção musical a ele ligados.

Assim, ainda que na maior parte dos casos os músicos subterrâneos nunca tenham tido contato efetivo com a indústria musical, ou com os seus representantes, a percepção da música popular massificada como forma simbólica anódina ou, pior, desvirtuadora do significado profundo da emoção musical é motivação suficiente para a prática de auto-produção e para o aparecimento de formas de produção que o mercado alargado não cobre (Strachan 2003). Não obstante a rejeição do mercado *mainstream* ser eivada de ambiguidades várias⁸⁴, a crítica dos modos de produção e distribuição característicos da indústria constitui um elemento ideológico fundamental dos agentes sociais mais empenhados na auto-produção. Noutro sentido, é um dilema pragmático dos músicos e dinamizadores que visam criar ou participar em circuitos profissionais.

Para além da referência antagónica à indústria, a expressão *underground* comporta, no seu uso nativo, outros significados relativos à expressão juvenil de afirmação individual no grupo de pares e à manifestação de valores antiautoridade. Entre as principais motivações da prática de auto-produção musical conta-se o desejo de formar ou reforçar relações de amizade através da afinidade de gostos, mas também o anseio de demonstrar a singularidade própria dentro do círculo de convivalidade juvenil por via da expressão criativa.

Finalmente, o uso nativo de *underground* refere-se a disposições sociais de contestação juvenil e de intervenção política de que a prática musical é expressão simbólica. Algumas cliques de auto-produção musical observadas durante o trabalho de campo, em especial nos géneros musicais *rap* e *punk*, caracterizam-se justamente por uma evidente politização, quer nos modos de fazer música, quer nos conteúdos líricos e nos modos de apresentação em palco, quer ainda no envolvimento em movimentos políticos (formais e informais). A autorrepresentação ideológica do *underground* como modo de produção musical vinculado ao quotidiano, demarcado do mercado, nesse sentido uma forma simbólica de politização, é objeto de reflexão na construção identitária dos agentes sociais dos circuitos subterrâneos.

Também do ponto de vista da pesquisa científica, as representações sociais de marginalidade, ou pelo menos exotismo, são um eixo de análise clássico no estudo da relação entre culturas juvenis e música. Passando então do uso nativo à leitura analítica, o carácter marginal do *underground* tem sido estudado segundo diversos planos, de que destaco três principais: dissidência criativa inscrita prática de auto-produção; relação entre expressão

⁸⁴ Por exemplo, a dificuldade em definir a prática de escuta musical “pura” alheia à ideia de consumo e mercado (Frith 1998 [1996]), ou a dificuldade de definir modalidades alternativas de produção musical rigorosamente separadas da indústria (Hesmondhalgh 1998, 1999).

simbólica e transição para a vida adulta; e, finalmente, articulação entre prática cultural e estratificação social.

A prática criativa é uma manifestação de *dissidência*, no sentido de procura da diferença individual – singularidade –, a metáfora será tão mais poderosa quanto se refira a jovens em contextos de exclusão social que encontram na música um veículo de expressão da sua condição marginal e disposicionalidade dissidente (Pais 2004). De facto, a prática de auto-produção corresponde em larga medida a uma resposta simbólica face à condição social de exclusão e bloqueio de aspirações juvenis; nestes mesmos termos, é também uma prática de rutura com a condição de invisibilidade social de determinados segmentos das culturas juvenis, patente no anonimato dos músicos subterrâneos (Seca 1988, 2001).

O envolvimento em bandas pode ser visto também como metáfora do processo de *transição para a vida adulta*. Em primeiro lugar, os agentes sociais que participam dos circuitos subterrâneos são predominantemente jovens adultos (situando-se o valor modal, em termos de idade, entre os 20 e 25 anos). Isto significa que a prática de auto-produção coincide com os principais marcadores de transição: final ou abandono do percurso escolar e entrada no mercado de trabalho; progressiva autonomização face à família de origem, culminada na autonomia residencial; conjugalidade e parentalidade, que representam normalmente (mas nem sempre) o encerramento do percurso subterrâneo, mesmo dos agentes mais empenhados. A prática musical é, de diferentes modos, uma expressão simbólica do processo de transição juvenil, seja na demonstração de uma esfera de realização pessoal exterior ao âmbito familiar (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995), seja no carácter celebratório e hedonista dos contextos tipicamente juvenis da prática musical (Bennett, Andy 2000; Demant e Østergaard 2007; Fonarow 2006).

Isto faz que o *underground* se torne um caso de estudo de ritos de passagem contemporâneos (Cabral 2000 [1996]). Neste plano de análise, não me preocupei tanto com o valor representacional das práticas rituais⁸⁵, mas sobretudo com os gestos e procedimentos da prática musical, os seus estilos de sociabilidade e quadros de interação (Goffman 1993 [1959]) – em suma com modos de relação social padronizados da auto-produção musical, sob o prisma conceptual da experiência liminóide (Turner 1974). Ao contrário de uma conceção estrita de rito de passagem como dispositivo adscritivo de mudança de estatuto social,

⁸⁵ O sentido metafórico do ritual derivado de orientações teóricas inspiradas, ora numa orientação mais estruturalista, como o conceito de subcultura segundo a escola de Birmingham (Hall e Jefferson 2000 [1975]), ora numa orientação que enfatiza a fluidez das culturas juvenis a partir do conceito de neo-tribo (Bennett, Andy 2005b; Pais 2004).

procurei examinar a dimensão volitiva da experiência *underground* e o seu significado na perspectiva da relação entre performance e reflexividade – isto é, procurei analisar a componente prática e fenomenológica da auto-produção musical conjugada com a negociação simbólica da transição para a vida adulta.

Numa terceira vertente, o estudo do *underground* como prática marginal remete para a relação entre estratificação social e prática cultural, e particularmente para a suposta associação entre *underground* e classe trabalhadora e exclusão social. De facto, confirmei na pesquisa que grande parte dos contextos sociais dos circuitos subterrâneos são marcados por formas culturais de classe, pela exclusão social e pela falta de capitais culturais formais – deste ponto de vista, muitos dos músicos subterrâneos identificam a sua prática como manifestação de uma condição social de marginalidade.

Porém, os circuitos subterrâneos não se formam apenas em tais contextos de privação. É igualmente muito relevante a auto-produção com um perfil social bem diverso, composto por categorias socioprofissionais qualificadas em termos de origens sociais e de capital cultural, de que o estudante universitário é paradigmático. A representação do *underground* como prática simbólica de uma certa marginalidade social é enviesada; observado como esfera social de produção cultural, o *underground* é atravessado por dinâmicas de diferenciação social influenciadas pela qualificação escolar e socioprofissional, como sucede com outras práticas culturais em geral e amadoras em particular. Em suma, não é uma esfera social homogénea, determinada simplesmente pela sua dimensão juvenil e pelo seu significado enquanto rito de passagem contemporâneo, é um tipo de relação social marcado pela tensão entre identificação (pertença coletiva) e diferenciação (diversidade dos modos de fazer música e das trajetórias individuais).

Procurei articular esta tensão analítica entre processos de identificação e diferenciação ancorando a pesquisa num plano de análise meso-social (Costa 1999; Smelser 1995), articulando um plano macro – análise dos fatores estruturais que influenciam a prática musical (enquadramento familiar em termos de categoria socioprofissional, capital escolar, e marcos de transição para a vida adulta) – e um plano micro – restituição analítica dos quadros de interação presencial em que decorre a prática musical (principalmente concerto e ensaio, mas também outras ocasiões do quotidiano em que a música é relevante).

Considerando a polissemia – patente tanto em termos empíricos como analíticos –, procurei neste trabalho reconstruir analiticamente as representações de marginalidade do *underground* ancorando a análise da prática de auto-produção musical nos processos sociais de constituição de uma esfera cultural específica, desde a socialização da prática musical,

passando pela sua organização coletiva, até à fenomenologia dos rituais simbólicos subterrâneos. Para tal identifiquei quadros de interação, procedimentos práticos e modos de sociabilidade específicos do que designo, em deliberado contraste com a expressão nativa, como *circuitos de auto-produção musical subterrânea*.

Mais especificamente, o plano de análise meso nesta pesquisa corresponde à identificação dos circuitos de auto-produção musical subterrânea como esfera social de produção simbólica específica. É certo que tais circuitos são configurados, quer por fatores estruturais como classe e transição juvenil, quer por fatores interacionais de relacionamento presencial nas situações (quadros de interação) de “fazer música”, mas não se restringem a eles.

No prolongamento da análise meso proponho uma elaboração teórica de médio alcance (Merton 1968), fazendo deslocar o foco de análise da *prática criativa* para os *circuitos subterrâneos*. O enfoque sobre a prática criativa é formulado na *primeira hipótese de estudo*, que estipula a prática musical amadora como forma de estetização do quotidiano associada à transição juvenil. A *segunda hipótese de estudo*, ademais dos fatores contidos na primeira, centra-se sobre a densificação das redes sociais de auto-produção musical (cliques e circuitos) e a sua configuração como esfera social específica. Ou seja, um plano de análise e observação intermédio entre os fatores estruturais que influenciam a prática cultural e as situações de interação em que a prática se concretiza, um plano respeitante à densificação de relações sociais que agregam várias redes de convivialidades e múltiplos quadros de interação (Goffman 1993 [1959]).

Em termos gerais, a densificação e relativa heterogeneidade fazem dos circuitos subterrâneos um espaço social ritualizado de experimentação estética, o que valida as premissas da segunda hipótese de estudo. Num sentido teórico mais específico, o cotejo de diferentes perfis socioculturais nos circuitos subterrâneos favorece a existência de dissonâncias culturais e o alargamento das experiências habitualmente vividas. A diversidade de combinatórias de resolução de tais dissonâncias contribui para a singularização dos percursos individuais dos músicos subterrâneos (Lahire 2008) e para o alargamento do campo de possibilidades da prática estética (Velho 1994).

É neste sentido que aponta a observação e análise dos dados empíricos que apresentei ao longo dos capítulos anteriores, com o objetivo de identificar regularidades nos modos de organização dos circuitos subterrâneos e padrões de comportamento na prática de auto-produção. Procurei, por um lado, identificar e reconstituir a experiência *underground* a partir de três tipologias conceptuais respeitantes, sucessivamente, aos modos de relação com a música, aos patrimónios disposicionais da auto-produção e ao faseamento dos percursos

musicais. Por outro lado, elaborei um conjunto de categorias de análise relativas a diferentes dimensões conceptuais de estudo dos circuitos subterrâneos: socialização e aprendizagem musical; modelo iterativo da prática de auto-produção musical; configuração ritual do *underground*.

SOCIALIZAÇÃO MUSICAL

Comecei por definir a experiência *underground* como um modo particular de intensificação do consumo significativo de música nas culturas juvenis contemporâneas – a auto-produção de música *pop*. De facto, os músicos subterrâneos apresentam a passagem do consumo à produção como sequência natural da crescente relevância da prática musical no quotidiano e quadros de sociabilidade em determinada fase de vida. A prática de auto-produção musical é elaborada discursivamente como exercício de autonomização juvenil e elemento simbólico central da transição para a vida adulta (Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995).

Designei relatos individuais deste tipo como *narrativas autobiográficas musicais*. Para além do efeito metafórico de “banda sonora” de trajetos individuais de transição juvenil, tais narrativas denotam as circunstâncias particulares do processo de autonomização individual, em especial pela referência à sucessão – e eventual alargamento – de redes de sociabilidade juvenil. Isto é, as narrativas autobiográficas dão um sentido diacrónico ao envolvimento em diferentes contextos subterrâneos de socialização musical juvenil. A frequência de circuitos de auto-produção implica pois a participação assertiva em contextos especializados de socialização musical. Vai assim ganhando corpo uma experiência, mais ou menos prolongada no tempo, de produção estética material (Willis 1998). Vista no seu conjunto, a experiência *underground* é um processo de socializações sucessivas, desde a construção social da vocação musical até ao faseamento padronizado dos percursos musicais subterrâneos⁸⁶.

As dinâmicas de socialização nos circuitos subterrâneos são bem patentes na aprendizagem de um instrumento musical. Quase sempre essa aprendizagem é autodidata, embora facilmente esta se combine com a aprendizagem formal (em escolas especializadas) ou semiformal (em aulas particulares), mais frequente, como seria de esperar, entre os músicos com uma prática mais regular. Por outro lado, o processo de aprendizagem não tem só a ver com a (maior) proficiência musical, mas principalmente com a formação e consolidação de

⁸⁶ Ver Tipologia 3 – Percursos da auto-produção musical, capítulo 8.

redes densas de convivialidade juvenil a partir das quais se constituem bandas e cliques musicais. Estas tendem a surgir no eixo bairro-escola para os músicos mais novos, e também em pontos de encontro interpolados da malha urbana para os mais velhos – os quais compõem a dimensão espacial dos circuitos subterrâneos (Magnani 2005).

Um dos dispositivos marcantes das formas de sociabilidade dos circuitos subterrâneos é a acumulação de experiência de auto-produção musical, quer ao nível da capacidade de fazer música (domínio de um leque alargado dos expedientes práticos do trabalho musical), quer ao nível das dinâmicas de relacionamento interpessoal (prestígio reconhecido no meio e contato próximo com outros agentes dinamizadores da prática coletiva). Os quadros de interação presencial e a constituição de redes sociais como cliques musicais baseiam-se num princípio de “senioridade juvenil”, expresso no reconhecimento dos percursos subterrâneos pessoais mais duradouros e nas figuras do músico e género musical “*old school*”. Esta forma de ascendente relacional resulta da combinação entre o que se pode designar por “carisma pessoal” e desenvoltura musical, fatores que se reforçam mutuamente nos quadros de interação da prática musical.

O valor pragmático da experiência é igualmente demonstrado através do conceito de *performatividade sónica*. A iniciação autodidata vai-se transmutando, à medida que a prática musical se torna regular, num capital de experiência, feito do conhecimento de referências musicais relevantes, de técnicas informais de fazer música, do alargamento do repertório musical individual e de grupo (banda) e, por fim, da capacidade de representação expressiva para outros significativos e mais tarde para um público desconhecido.

De um ponto de vista teórico, o conceito de performatividade sónica cobre diferentes linhas de análise: técnica musical, em sentido estrito, utilizada por músicos amadores autodidatas (Bennett, H. Stith 1980); conjunto de expedientes práticos improvisados e adotados na “arte de fazer” música em contextos informais (Certeau 1990 [1980]); incorporação de formas coletivas de relação com a música em ambiente de sociabilidade próxima (família, grupo de amigos, vizinhança) designada como “*habitus musical*” (Rimmer 2010) numa adaptação localizada, que subscrevo, do conceito de *habitus* formulado por Bourdieu (1979).

O conjunto de predisposições e “saberes-fazer” da auto-produção, ilustrado neste prisma concorre para a elaboração da *tipologia da pulsão musical*, elemento crucial do argumento teórico que procurei construir. Com o objetivo de categorizar e analisar as disposições e princípios de ação da prática de auto-produção, propus como instrumento teórico-metodológico uma tipologia dos patrimónios disposicionais (Lahire 2004, 2005) da prática de

auto-produção musical, composta por quatro categorias: *pulsão principiante*, própria dos agentes que se iniciam nos circuitos subterrâneos e que têm portanto menor experiência; *pulsão ponderada*, relativa a uma prática regular, motivada e organizada com o objetivo explícito de aceder a circuitos profissionais de produção musical; *pulsão persistente*, característica dos agentes que desenvolvem uma prática regular duradoura sem o objetivo de profissionalização (que até pode já ter sido válido, mas numa fase anterior do percurso musical); *pulsão retrospectiva*, respeitante aos músicos cuja prática se diluí ou acaba com a transição para a vida adulta.

O fio condutor central desta pesquisa é que o conjunto dos tipos da pulsão musical permite a restituição analítica da organização social do trabalho musical realizado nos circuitos subterrâneos e dos seus rituais em termos fenomenológicos e simbólicos.

MODOS DE TRABALHO SUBTERRÂNEO

A atividade das bandas tem um forte carácter lúdico que remete para o gozo de tocar música, de fazê-lo com os amigos, num ambiente de descontração e despojamento hedonista. Mas, ao mesmo tempo, essa atividade reveste a forma de um labor coletivo – uma forma de *trabalho lúdico*. O trabalho coletivo de auto-produção musical remete para dois planos distintos de relacionamento social: a prática de banda, relativa a quadros de interação restrita, de que participam os músicos que formam a própria banda e um reduzido número de colaboradores e amigos próximos; a atividade de cliques musicais alargadas (que agregam várias bandas e colaboradores, tipicamente identificadas por um género musical e/ou por um ponto geográfico do espaço urbano) e de circuitos subterrâneos (definidos pelas relações sociais de cooperação e competição entre cliques interpoladas na cidade, normalmente também correspondentes a géneros musicais).

O trabalho de banda efetua-se, em concordância com a aprendizagem autodidata predominante, de acordo com um *método empirista*, feito de procedimentos de tentativa e erro. As vertentes técnica e estética da experimentação musical são frequentemente indestrinçáveis, na medida em que, por exemplo, a procura de uma linguagem musical é concomitante com a aprendizagem das possibilidades técnicas e expressivas de um instrumento. Este é um processo de trabalho que vai adquirindo consistência com a continuação e regularidade da prática. Em suma, é um processo de acumulação de experiência e de construção de um repertório prático, um conjunto de expedientes e soluções que a banda

desenvolve coletivamente em função das capacidades técnicas e expressivas do grupo de músicos.

Um aspecto fundamental do trabalho de banda é a dinâmica interpessoal entre os seus elementos. Especialmente nos casos em que não existem códigos formais partilhados, o trabalho realizado nos ensaios desenvolve-se por tentativas sucessivas, balizadas por convenções de cooperação artística (Becker 1982).

Uma dessas convenções é o conjunto de elementos estilísticos do género musical, em regra interpretados através da referência mimética aos seus artistas mais representativos (tanto à escala dos circuitos subterrâneos como dos profissionais).

Outra das convenções relevantes na organização do trabalho de banda é o grau de explicitação de tarefas e a definição da liderança do grupo. Esta questão remete para o equilíbrio tenso entre representação da banda enquanto jogo de amigos (em que a liderança tende a ser sublimada) e enquanto projeto com uma orientação definida (tendencialmente identificada com o líder, ou líderes, da banda). Raramente, durante o período de existência da banda, tal equilíbrio entre amizade e protejo é resolvido em definitivo a favor de qualquer dos termos. Pelo contrário, é uma questão em aberto que faz parte da dinâmica de relacionamento interpessoal da banda. No limite, a disrupção do equilíbrio é o principal fator de dissolução da banda – seja por diferentes graus de empenhamento a prazo no projeto, por incompatibilidade da performance técnica e expressiva dos elementos da banda, ou simplesmente pela manifestação de divergência quanto à natureza de objetivos do projeto comum. No quadro de interação restrita que é o ensaio, a forma de resolução destas dificuldades passa em regra pelo ascendente pessoal na dinamização do trabalho e pela reiteração continuada do compromisso interpessoal com o grupo patente na rotina dos pequenos gestos e procedimentos de que se faz o trabalho conjunto.

Chego assim ao que considero ser a principal convenção da prática das bandas subterrâneas: a definição genérica dos procedimentos de grupo num *modelo iterativo* do trabalho de banda. Pude verificar durante a observação no terreno um conjunto de tarefas padronizadas da atividade criativa das bandas subterrâneas: treino individual; domínio do equipamento técnico; composição; ensaio; criação do som de banda; gravação. Estas tarefas são repetidas indefinidamente ao longo da existência da banda, sob a forma de um ciclo mais ou menos linear – daí o qualificativo de iteração. Sem rever essas tarefas em pormenor⁸⁷, quero destacar três ilações analíticas do modelo.

⁸⁷ Ver Capítulo 5.

A sequência de tarefas elencadas é partilhada pela generalidade das bandas, ainda que seja variável a sua concretização em cada caso (tarefas relativas, por exemplo, ao tipo de equipamento utilizado, à tónica individual/coletiva da composição, à regularidade e duração do ensaio, entre outras).

Em primeiro lugar, interpreto a composição do trabalho coletivo em tarefas parcelares típicas como *guião prático* da atividade propriamente musical, mas também como elemento definidor dos quadros de interação de banda, no limite, como dispositivo de socialização da prática musical subterrânea.

Em segundo lugar, é neste quadro de interação composto por um número reduzido de músicos (e eventualmente colaboradores) que se manifestam em primeira instância os patrimónios disposicionais da pulsão musical. Neste aspeto, os tipos de pulsão ponderada e persistente diferenciam-se dos tipos iniciante e retrospectiva, na medida em que os primeiros representam os modos de maior regularidade e intensidade daquelas tarefas. Embora a pulsão ponderada se distinga da persistente quanto ao objetivo de profissionalização, entre outros fatores, ambas correspondem às bandas mais ativas e reconhecidas nos circuitos subterrâneos.

Por último, o modelo iterativo permite interpretar o trabalho de banda como ciclo criativo também na perspetiva dos percursos musicais individuais. Tipicamente, a coesão do grupo vai sendo reforçada pela própria iteração de tarefas até ao ponto em que algum ou alguns dos músicos se manifestam saturados com a rotina atual da banda, almejando outros objetivos e experiências.

O momento paradigmático de tal ponto de viragem é a gravação de uma maquete onde se reúnem as músicas criadas num determinado período. Claro que nem todas as bandas chegam a gravar uma maquete e, mesmo quando o fazem, nem sempre significa um ponto de viragem definitivo na história da banda. Não obstante, a maquete tem um elevado valor simbólico por ser o meio através do qual a banda se pode dar a conhecer. A maquete é um objeto que materializa o trabalho criativo da banda numa dada fase, o seu *produto* musical. É também um meio material de dar continuidade ao *projeto*, através da sua distribuição junto de amigos, compradores, editoras e promotores de concertos.

Justamente para me referir a este duplo significado designei a maquete como categoria analítica *produto-projeto*. Produto-projeto sintetiza traços fundamentais das relações sociais da auto-produção musical, a saber:

(i) A aspiração estética como princípio de ação. Embora só uma minoria dos agentes sociais dos circuitos subterrâneos tenha realmente aspirações de profissionalização, o carácter projetivo da prática musical e a sua referenciação a possíveis trajetórias profissionalizantes

(por adesão ou por recusa) é dominante nas representações das carreiras musicais subterrâneas.

(ii) Dentro da componente aspiracional da prática de auto-produção, o produto-projeto maquete é um dos mais ostensivos expedientes de *mimetização* (de novo, por adesão ou por recusa) da auto-produção em relação aos modos de produção industrial de música *pop*. O objeto em si é tipicamente um pastiche mais ou menos irónico da iconografia pop (nas formas de nomeação, nos logos, nas imagética utilizada, etc.).

(iii) Porventura uma das mais salientes propriedades simbólicas do produto-projeto maquete é ser um *marcador estético do processo de transição juvenil*. Especialmente para os músicos subterrâneos que não pretendem seguir ou não têm sucesso numa via profissionalizante, a produção e edição de maquetes é um conseguimento de significado maior, representativo da centralidade da música numa fase da sua juventude. Nestes termos, cada maquete é um artefacto simbólico que representa os circuitos subterrâneos de auto-produção musical (Harrison 2006) e também uma forma de objetivação material da narrativa autobiográfica musical e, por isso, um meio de ordenação estética do quotidiano e de delimitação de ciclos da trajetória juvenil (Miller 2009).

PROCESSO RITUAL DE AUTO-PRODUÇÃO MUSICAL

O modelo iterativo do trabalho de banda comporta, mesmo numa escala de interação presencial reduzida, elementos de ritualização da prática, muito evidente no ambiente performativo de ensaio (Seca 1988). Em certo sentido, a maquete é também um objeto ritual (Bennett, H. Stith 1980; Perrenoud 2007) – especialmente porque é um meio material de passagem da prática privada (entre amigos) para a prática pública (dirigida a uma audiência).

A prática de banda dentro do modelo iterativo é gratificante em si mesma e é relativamente comum que seja a atividade principal e até exclusiva de muitas bandas – é aliás um traço dominante dos tipos de pulsão iniciante e retrospectiva. Porém, do ponto de vista do quadro analítico que desenhei, é basicamente um momento preparatório do concerto *underground*, verdadeiro ponto focal do processo ritual de auto-produção musical dos circuitos subterrâneos.

Apresentei detalhadamente, na Parte III, a decomposição e análise do processo ritual dos circuitos subterrâneos a partir do modelo antropológico de divisão tripartida do ritual nos momentos de separação, liminóide e de integração (Turner 1974, 1989 [1969]). Considerarei,

especificamente quanto ao concerto *underground*, três fases de realização do evento: espera, fase que antecipa e prepara o concerto; performance, momento excepcional de densificação relacional; encerramento.

Em termos práticos, a *fase de espera* inicia-se com a montagem do concerto, que pode revestir dois formatos mais comuns: *montagem negociada* e *montagem adaptativa*. A primeira diz respeito às situações de concerto em que o trabalho de auto-produção se combina com a planificação e gestão racionalizada do trabalho, usualmente mediante alguma espécie de protocolo (contrato formal ou acordo informal). Trata-se tipicamente de eventos promovidos ou patrocinados por entidades exteriores aos circuitos subterrâneos, nomeadamente concursos de novos talentos, concertos realizados em instituições culturais e em recintos de espetáculo inseridos nos circuitos profissionais. A montagem adaptativa, em contraste, refere-se à organização de concertos marcada pela gestão improvisada de recursos materiais escassos, dependente da cooperação voluntária de músicos e colaboradores maioritariamente amadores. Este trabalho implica a existência de redes sociais densas, no âmbito das quais se desenvolve a prática de auto-produção, não só no plano particular da banda, mas sobretudo num plano coletivo do envolvimento de uma ou várias cliques. Embora não se verifique um paralelismo estrito, a montagem negociada liga-se à pulsão musical ponderada e a montagem adaptativa à pulsão persistente.

Em termos simbólicos, a fase de espera compreende temporalidades diferentes. Da duração mais curta para a mais longa identifiquei quatro *tempos de espera*: (i) a pausa imediatamente anterior à entrada em palco, que é já o início da dramaturgia de performance, quando que se procede a uma alteração súbita do quadro de interação social, com a transposição do privado para o público, do regular para o excepcional, do anonimato habitual para o protagonismo da ocasião; (ii) o “tempo branco” nos interstícios das tarefas a cumprir no *checksound*, quadro interacional em que, a par da montagem e da antecipação festiva do concerto, é comum os músicos aproveitarem as pausas para refletir sobre o significado da prática musical (recordando episódios passados ou projetando possibilidades futuras); (iii) a espera entre concertos, cujo prolongamento sinaliza fases de inatividade ou mesmo de esvaziamento da prática musical; (iv) a duração da prática musical a longo prazo e a sua articulação com o processo de transição para a vida adulta.

Em suma, o processo ritual da auto-produção musical nos circuitos subterrâneos não corresponde a um rito de passagem claramente definido, como seria o caso de uma cerimónia que demarcasse um antes e um depois. Resulta sim da *recorrência* de um determinado evento social, o concerto *underground*.

A *performance musical* no palco corresponde ao período liminóide no processo ritual de auto-produção. Sobre este ponto é útil sublinhar agora apenas dois elementos rituais: o estado de efervescência coletiva e a máscara performativa.

O concerto é o momento privilegiado de paroxismo do ritual. Uma das condições para que tal se verifique é a existência de um público mais ou menos volumoso, concentrado num determinado lugar e momento, criando um quadro de interação muito denso que gera um estado de exaltação coletiva. Conforme a observação no terreno, os concertos *underground* mais concorridos podem chegar até meio milhar de espetadores. Mas, em geral, as condições de densidade relacional podem verificar-se a partir da centena de espetadores, dado que os espaços utilizados são por norma relativamente pequenos. Em certos casos, muito particulares, a elevada coesão de grupos de sociabilidade próxima (em contexto de bairro, por exemplo) pode levar a um estado efervescência compreendendo tão-só algumas dezenas de amigos. Em qualquer das situações, o concerto *underground* é uma experiência de festa transgressiva, intensificada pelo efeito sensorial da música – na maioria dos concertos acompanhado do consumo, por vezes excessivo, de álcool e haxixe.

O confronto com o público não se esgota no prazer hedonista da experiência musical. Para músicos e outros agentes dinamizadores dos circuitos subterrâneos, o concerto é um momento raro em que se podem relacionar com adeptos em número superior àquele que é habitual nos momentos de prática de banda. O concerto é, aliás, o único momento em que músicos e um número alargado de adeptos se encontram presencialmente – o significado ritual do concerto *underground* reside também no facto de ser uma ocasião fugaz e episódica da prática musical.

O carácter excepcional do evento conduz, mais que não seja com o acumular de experiência, à elaboração da *máscara performativa*, forma de apresentação de si em palco perante um público anónimo. A máscara é uma forma simbólica que distingue a pulsão musical iniciante, própria dos músicos com menor experiência, da pulsão ponderada e resistente, própria dos músicos mais ativos. A *persona* de palco combina a expressão idiossincrática de cada músico com a leitura reflexiva que ele mesmo faz das convenções dramáticas do género musical praticado. Quero com isto dizer que o exercício reflexivo sobre a prática musical própria é, como referi antes, patente na preparação do concerto, e também em ato durante a apresentação em palco.

A fase de *encerramento* deve ser entendida em dois planos imbrincados na prática, mas analiticamente distintos: final do concerto *underground* e resolução do processo ritual de auto-produção musical (Schechner 1995 [1990]; Turner 1992 [1982]).

No *fim do concerto* há normalmente uma fase de descompressão, tanto para músicos como para dinamizadores e adeptos, que se traduz pela permanência, por alguns momentos mais, no recinto do concerto, então quase vazio. Comenta-se o concerto, conversa-se com outros presentes, apura-se os conhecidos que também vieram, diluindo a excepcionalidade do evento num regresso previsto à ordem quotidiana. Por vezes, a exaltação gerada pelo concerto é continuada através da saída noturna ou de outras experiências hedonistas. Após o fim do concerto, a prática musical é reconduzida ao modelo iterativo do trabalho de banda, até à realização do próximo concerto e assim indefinidamente, enquanto se mantiver a coesão do grupo e a dinâmica criativa da banda. Isto no plano do ciclo de repetição de concertos, em que o final de cada concerto contempla a projeção do próximo.

No plano do *processo ritual de auto-produção*, a sucessão de concertos – e bem-entendido a iteração do trabalho de banda – é apenas uma vertente do ciclo, de longa duração, da prática de auto-produção musical. O concerto por si mesmo não é exatamente um rito de passagem, ainda que se possa vê-lo metaforicamente como tal. A prática de auto-produção musical realizada a longo prazo – período criativo que acompanha a transição para a vida adulta – é o que constitui realmente o processo ritual que tomei por objeto de estudo nesta pesquisa.

Um dos eixos fundamentais da prática de auto-produção de longa duração que julgo ter demonstrado é o seu carácter cíclico e, até certo ponto, inacabado. Não se trata de um rito de passagem no sentido de configurar simbolicamente a alteração estatutária de determinada condição social – de jovem para adulto e de músico amador para profissional –, na medida em que tal transição não se dá num único momento, antes se prolonga no tempo. Embora a prática de auto-produção musical se possa entender como expressão simbólica de bloqueamento de aspirações e trajetórias juvenis, também não julgo suficiente caracterizá-la apenas como rito de impasse (Pais 2009). A prática de auto-produção implica uma matriz disposicional notoriamente proactiva, em particular nos tipos de pulsão musical ponderada e persistente. A configuração circular, quer do modelo iterativo de trabalho da banda, quer do concerto *underground* enquanto evento, não remete tanto para um rito de *passagem* ou de *impasse*, antes para um dispositivo simbólico de *prolongamento* da condição juvenil e da prática musical – isto é, um dispositivo simbólico de adiamento da transição para a vida adulta e de manutenção de uma prática criativa no quotidiano, que defino como *rito de procrastinação*.

O conceito de rito de procrastinação está na origem da tipologia, a que aludi antes, do faseamento dos percursos musicais subterrâneos: iniciação; estágio; maturação; retirada. A sequência destas fases representa o arco temporal ritualizado da prática musical subterrânea.

Não constitui surpresa que as modalidades de auto-produção se modifiquem gradualmente com os marcadores de transição juvenil. A prática musical adolescente difere da prática de estudantes universitários, não apenas em função da diferença idade e do desigual capital cultural, mas também pela maior autonomia individual e disponibilidade de tempo dos segundos, a que de resto corresponde um dos principais perfis dos músicos subterrâneos.

Entre estudantes e jovens inseridos no mercado de trabalho, a prática musical difere por muitas e variadas razões, entre elas o horizonte aspiracional e o destino profissional provável de uns e outros. Esse horizonte é mais reduzido para os jovens que começam a trabalhar mais cedo e em funções desqualificadas, para os quais a música, à falta de outros horizontes, assume um valor simbólico de realização pessoal mais evidente.

Para além destes marcadores de transição, conjugalidade e parentalidade explicam o previsível esvaziamento da prática musical, em termos de menor regularidade e, por fim, abandono. A prossecução de carreiras profissionais noutros domínios tem um efeito equivalente, tal com têm a precaridade de trabalho e as trajetórias de vida condicionadas pela privação de recursos económicos e tempo necessários à manutenção da prática musical amadora. Outros fatores comuns que explicam o abandono da prática subterrânea incluem a dissolução das redes de sociabilidade que antes sustentavam cliques musicais e o afastamento dos principais dinamizadores dos circuitos subterrâneos.

A concretização do processo de transição para a vida adulta afeta, portanto, e de forma decisiva, a resolução do processo ritual de auto-produção. Enquanto rito de procrastinação, a prática musical subterrânea adia simbolicamente a entrada na vida adulta, mas evidentemente não a impede. O abandono da auto-produção subterrânea na adultez não é, contudo, uma resultante linear.

Evitando deliberadamente uma eventual ressonância fatalista da resolução ritual da experiência *underground*, quero terminar este texto com um olhar sobre possíveis eixos de pesquisa ulterior, relativos à constituição dos circuitos subterrâneos, mas que não cabia desenvolver no âmbito do presente objeto de estudo. Penso, especulativamente, nos circuitos subterrâneos como mercado informal de produção e distribuição de música popular e nas relações sociais de troca económica resultantes do processo ritual que analisei – o que remete para (i) vias de profissionalização de músicos oriundos dos subterrâneos, que, apesar de raras, existem e (ii) possíveis segmentos de negócio num mercado *underground*. Uma vertente de estudo concomitante prende-se com a configuração, igualmente na sequência do processo ritual estudado, de relações sociais de envolvimento político e intervenção social fundadas na

prática musical – designadamente através do trabalho das associações juvenis e culturais que emergem a partir dos circuitos subterrâneos.

Estes temas têm vindo a ser explorados na investigação sociológica realizada em Portugal, conforme referi esparsamente ao longo do texto, permanecendo ainda um largo campo a investigar – mas isso é já matéria para um outro ciclo de pesquisa.

Bibliografia

- Abercrombie, Nicholas e Brian Longhurst (1998), *Audiences*, Londres, Sage.
- Abreu, Paula (2009), "A indústria fonográfica e o mercado da música gravada: Histórias de um longo desentendimento", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (85), 105-129.
- Alcaire, Rita (2005), *Filhos do Tédio*, Coimbra, Pé de Página.
- Alexandre, Ricardo (2011), *João Aguardela, Esta Vida de Marinheiro: Dos Sitiados à Naifa, a Rasgar a Vida*, Vila do Conde, Quidnovi.
- Atkinson, Will (2011), "The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed", *Poetics*, 39, (3), 169-186.
- Ayers, Michael D. (org.) (2006), *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*, Digital Formations, Nova Iorque, Peter Lang Publishing.
- Baker, Sarah (2007), "Young people and community radio in the northern region of Adelaide, South Australia", *Popular Music and Society*, 30, (5), 575-590.
- Baker, Sarah, Andy Bennett e Shane Homan (2009), "Cultural precincts, creative spaces: Giving the local a musical spin", *Space and Culture*, 12, (2), 148-165.
- Bakhtin, Mikhail (1999 [1986]), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press.
- Baulch, Emma (2002), "Creating a scene: balinese punk's beginnings", *International Journal of Cultural Studies*, 5, (2), 153-177.
- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- (1991 [1963]), *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Nova Iorque, The Free Press.
- (2004), "Quelques idées sur l'interaction", em Alain Blanc e Alain Pessin (orgs.), *L'Art du Terrain: Mélanges Offerts à Howard S. Becker*, Grenoble, Université Pierre Mendès France/L'Harmattan, 245-255.
- Bennett, Andy (2000), *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, Basingstoke, Palgrave.
- (2002), "Researching youth culture and popular music: a methodological critique", *The British Journal of Sociology*, 53, (3), 451-466.
- (2004a), "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics*, 32, (3-4), 223-234.
- (2004b), "Virtual subculture? Youth, identity and the internet", em Andy Bennett e Keith Kahn-Harris (orgs.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 162-172.
- (2005a), "Editorial: Popular music and leisure", *Leisure Studies*, 24, (4), 333-342.
- (2005b), "In defence of neo-tribes: A response to Blackman and Hesmondhalgh", *Journal of Youth Studies*, 8, (2), 255-259.
- (2006), "Punk's not dead: The continuing significance of punk rock for an older generation of fans", *Sociology*, 40, (2), 219-235.
- (2008), "Towards a cultural sociology of popular music", *Journal of Sociology*, 44, (4), 419-432.
- Bennett, Andy e Keith Kahn-Harris (orgs.) (2004), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

- Bennett, Andy e Richard A. Peterson (orgs.) (2004), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- Bennett, H. Stith (1980), *On Becoming a Rock Musician*, Amherst (MA), University of Massachusetts Press.
- Bennett, Tony (2011), "Culture, choice, necessity: A political critique of Bourdieu's aesthetic", *Poetics*, 39, (6), 530-546.
- Berkaak, Odd Are (1999), "Entangled dreams and twisted memories: Order and disruption in local music making", *Young*, 7, (2), 25-42.
- Borges, Vera e Cícero Pereira (2012), "Mercado, formação e sucesso: Actores e bailarinos entre persistência e desilusão", em Vera Borges e Pedro Costa (orgs.), *Criatividade e Instituições: Novos Desafios à Vida dos Artistas e dos Profissionais da Cultura*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 77-94.
- Born, Georgina (2005), "On musical mediation: Ontology, technology and creativity", *Twentieth-Century Music*, 2, (1), 7-36.
- (2010), "The social and the aesthetic: For a post-Bourdieuian theory of cultural production", *Cultural Sociology*, 4, (2), 171-208.
- Bottero, Wendy e Nick Crossley (2011), "Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations", *Cultural Sociology*, 5, (1), 99-119.
- Boudinet, Gilles (1996), *Pratiques Rock et Échec Scolaire*, Paris, L'Harmattan.
- Bourdieu, Pierre (1977), "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (13), 3-43.
- (1979), *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris, Minuit.
- (1992), *Les Règles de l'Art : Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris, Seuil.
- (1997 [1994]), *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Acção*, Oeiras, Celta.
- Boynton, Susan e Roe-Min Kok (orgs.) (2006), *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, Wesleyan University Press.
- Brown, Andy (2007), "Rethinking the subcultural commodity: the case of heavy metal t-shirt culture(s)", em Paul Hodkinson e Wolfgang Deicke (orgs.), *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, Londres, Routledge, 63-78.
- Bryson, Bethany (1996), "'Anything but heavy metal': Symbolic exclusion and musical dislikes", *American Sociological Review*, 61, (5), 884.
- Buscatto, Marie (2006), "Les 'carrières' amatrices à la lumière de l'ethnographie de très longue durée", em Marc Perrenoud (org.), *Terrains de la Musique: Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan, 205-226.
- Cabral, João Pina (2000 [1996]), "A difusão do limiar: margens, hegemónias e contradições", *Análise Social*, xxxiv, (153), 865-892.
- Caiafa, Janice (1989), *Movimento Punk na Cidade: A Invasão dos Bandos Sub*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Campos, Ricardo (2010), *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*, Lisboa, Fim de Século.
- Certeau, Michel de (1990 [1980]), *L'Invention du Quotidien I: Arts de Faire*, Paris, Gallimard.
- Chan, Tak Wing e John H. Goldthorpe (2007), "Social stratification and cultural consumption: Music in England", *European Sociological Review*, 23, (1), 1-19.

- Chaney, David (1996), *Lifestyles*, Londres, Routledge.
- Cohen, Sara (1991), *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford, Clarendon Press.
- (1993), "Ethnography and popular music studies", *Popular Music*, 12, (2), 123-138.
- Collin, Philippa (2008), "The internet, youth participation policies, and the development of young people's political identities in Australia", *Journal of Youth Studies*, 11, (5), 527-542.
- Contador, António Concorde (2001), *Cultura Juvenil Negra em Portugal*, Oeiras, Celta.
- Contador, António Concorde e Emanuel Lemos Ferreira (1997), *Ritmo & Poesia: Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Cope, Peter (2002), "Informal learning of musical instruments: the importance of social context", *Music Education Research*, 4, (1), 93-104.
- Costa, António Firmino da (1986), "A pesquisa de terreno em sociologia", em Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento, 129-148.
- (1999), *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras, Celta.
- (2003), "Estilos de sociabilidade", em Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente Baptista e António Firmino da Costa (orgs.), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta, 121-129.
- Costa, António Firmino da, João Ferreira de Almeida, Susana da Cruz Martins, et al. (2000), "Classes sociais na Europa", *Sociologia: Problemas e Práticas*, (34), 9-43.
- Coulangeon, Philippe (2003), "La stratification sociale des goûts musicaux: le modèle de la légitimité culturelle en question", *Revue Française de Sociologie*, 44, (1), 3-33.
- (2004a), "Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie: Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?", *Sociologie et Sociétés*, 36, (1), 59-85.
- (2004b), *Les Musiciens Interprètes en France: Portrait d'une Profession*, Paris, Département des Études et de la Prospective / La Documentation Française.
- (2008), "Pratiques et écoutes musicales", em Pierre François (org.), *La Musique: Une Industrie, des Pratiques*, Paris, La Documentation Française, 5270, 17-34.
- (2010), *Sociologie des Pratiques Culturelles*, Paris, La Découverte.
- Coulangeon, Philippe e Yannick Lemel (2007), "Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France", *Poetics*, 35, (2-3), 93-111.
- Crossley, Nick (2008), "Pretty connected: The social network of the early UK punk movement", *Theory Culture Society*, 25, (6), 89-116.
- (2009), "The man whose web expanded: Network dynamics in Manchester's post/punk music scene 1976-1980", *Poetics*, 37, (1), 24-49.
- Culton, Kenneth R. e Ben Holtzman (2010), "The growth and disruption of a 'free space': Examining a suburban Do It Yourself (DIY) punk scene", *Space and Culture*, 13, (3), 270-284.
- De La Fuente, Eduardo (2007), "The 'new sociology of art': Putting art back into social science approaches to the arts", *Cultural Sociology*, 1, (3), 409-425.
- (2010), "In defence of theoretical and methodological pluralism in the sociology of art: A critique of Georgina Born's programmatic essay", *Cultural Sociology*, 4, (2), 217-230.
- Deener, Andrew (2009), "Forging distinct paths towards authentic identity: Outsider art, public interaction, and identity transition in an informal market context", *Journal of Contemporary Ethnography*, 38, (2), 169-200.

- Demant, Jakob e Jeanette Østergaard (2007), "Partying as everyday life: Investigations of teenagers' leisure life", *Journal of Youth Studies*, 10, (5), 517-537.
- DeNora, Tia (1999), "Music as a technology of the self", *Poetics*, 27, (1), 31-56.
- Donnat, Olivier (1994), *Les Français Face à la Culture. De l'Exclusion à l'Écletisme*, Paris, La Découverte.
- (1996), *Les Amateurs: Enquête sur les Activités Artistiques des Français*, Paris, Département des Études et de la Prospective.
- (org.) (2003), *Regards Croisés sur les Pratiques Culturelles*, Questions de Culture, Paris, La Documentation Française.
- Duncombe, Stephen (1997), *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres, Verso.
- Durkheim, Émile (1998 [1912]), *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Eijck, Koen e Hans Mommaas (2004), "Leisure, lifestyle, and the new middle class", *Leisure Sciences*, 26, (4), 373-392.
- Elias, Norbert e Eric Dunning (1992), *A Busca da Excitação*, Lisboa, Difel.
- Everett, Holly (2003), "'The association that I have with this guitar is my life': the guitar as artifact and symbol", *Popular Music and Society*, 26, (3), 331-350.
- Faria, Manuel (2003), *Trovante: Por Detrás do Palco*, Lisboa, Dom Quixote.
- Feixa, Carles (org.) (2004), *De las Tribus Urbanas a las Culturas Juveniles*, Revista de Estudios de Juventud, Madrid, Injuve - Instituto de la Juventud.
- Ferrão, Ana Cristina (1991), *Conta-me Histórias*, Lisboa, Assírio Alvim.
- Ferreira, Pedro Moura (2003), "Comportamentos de risco dos jovens", em José Machado Pais e Manuel Villaverde Cabral (orgs.), *Condutas de Risco, Práticas Culturais e Atitudes Perante o Corpo: Resultados de um Inquérito aos Jovens Portugueses*, Oeiras / Lisboa, Celta / Instituto Português da Juventude, 41-163.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2001), "Electro-sonoridades: da utilização de novas tecnologias na criação 'erudita' do pós-guerra", *Sociologia: Problemas e Práticas*, (36), 81-107.
- (2008a), *Marcas que Demarcam: Tatuagem, bodypiecing e culturas juvenis*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- (2008b), "Ondas, cenas e microculturas juvenis", *Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, 15, 99-128.
- (2010), "Cenas juvenis, políticas de resistência e artes de existência", *Trajectos: Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, (16), 111-120.
- Figueira, Augusto e Renato Conteiro (2006), *Censurados... Até Morrer!*, Lisboa, Sete Caminhos.
- Finnegan, Ruth (1989), *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town*, Cambridge, CUP.
- Fish, Stanley (1994 [1980]), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Fonarow, Wendy (1997 [1995]), "The spatial organization of the indie music gig", em Ken Gelder e Sarah Thornton (orgs.), *The Subcultures Reader*, Londres, Routledge, 360-369.
- (2006), *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.

- Fornäs, Johan, Ulf Lindberg e Ove Sernhede (1995), *In Garageland: Rock, Youth and Modernity*, Londres, Routledge.
- Fox, Kathryn Joan (1987), "Real punks and pretenders: The social organization of a counterculture", *Journal of Contemporary Ethnography*, 16, (3), 344-370.
- Fradique, Teresa (2003), *Fixar o Movimento: Representações da Música Rap em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote.
- François, Pierre (org.) (2008), *La Musique: Une Industrie, des Pratiques*, Études de la documentation française, Paris, La Documentation Française.
- Frith, Simon (1981), "'The magic that can set you free': the ideology of folk and the myth of the rock community", *Popular Music*, 1, 159-168.
- (1998 [1996]), *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- (2002), "Music and everyday life", *Critical Quarterly*, 44, (1), 35-48.
- Gaines, Donna (1994), "The local economy of suburban scenes", em Jonathon S. Epstein (org.), *Adolescents and Their Music: If It's Too Loud, You're Too Old*, Nova Iorque, Garland.
- Gelder, Ken e Sarah Thornton (orgs.) (1997), *The Subcultures Reader*, Londres, Routledge.
- Giddens, Anthony (1995 [1990]), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta.
- Goffman, Erving (1993 [1959]), *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (1999 [1983]), "A ordem da interação", em Erving Goffman e Yves Winkin (orgs.), *Os Momentos e os Seus Homens*, Lisboa, Relógio d'Água, 190-235.
- (1999 [1988]), *Os Momentos e os Seus Homens*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Gomes, Rui Telmo (2003), "Sociografia dos lazeres e práticas culturais dos jovens portugueses", em José Machado Pais e Manuel Villaverde Cabral (orgs.), *Condutas de Risco, Práticas Culturais e Atitudes Perante o Corpo*, Oeiras, Celta, 167-263.
- (2004), "Uma *tournee underground*: práticas musicais e estilos de vida em bandas *pop* amadoras", *Revista OBS*, (13), 56-67.
- Gomes, Rui Telmo, Vanda Lourenço e João Gaspar Neves (2000), *Públicos do Festival de Almada*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Gonzaga, Manuela (2006), *António Variações: Entre Braga e Nova Iorque*, Lisboa, Âncora Editora.
- Gosling, Tim (2004), "'Not for sale': the underground network of anarcho-punk", em Andy Peterson Bennett, Richard A. (org.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 168-183.
- Goulding, Christina e Michael Saren (2009), "Performing identity: an analysis of gender expressions at the Whitby goth festival", *Consumption Markets & Culture*, 12, (1), 27-46.
- Green, Anne-Marie (1997), *Des Jeunes et des Musiques: Rock, Rap, Techno...* Paris, L'Harmattan.
- Griffin, Christine Elizabeth (2011), "The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the 'Birmingham School'", *Journal of Youth Studies*, 14, (3), 245-259.
- Grignon, Claude e Jean-Claude Passeron (1989), *Le Savant et le Populaire: Misérabilisme et Populisme en Sociologie et en Littérature*, Paris, Seuil.
- Groce, Stephen B. (1989), "Occupational rhetoric and ideology: a comparison of copy and original music performers", *Qualitative Sociology*, 12, (4), 391-410.
- (1991), "What's the buzz? Rethinking the meanings and uses of alcohol and other drugs among small-time rock'n'roll musicians", *Deviant Behavior*, 12, (4), 361-384.

- Groce, Stephen B. e Margaret Cooper (1990), "Just me and the boys? Women in local-level rock and roll", *Gender Society*, 4, (2), 220-229.
- Gronnerod, Jarna Soilevuo (2002), "The use of alcohol and cannabis in non-professional rock bands in Finland", *Contemporary Drug Problems*, (29), 417-443.
- Guerra, Paula (2010), *A Instável Leveza do Rock : Génese, Dinâmica e Consolidação do Rock Alternativo em Portugal (1980-2010)*, Dissertação de Doutoramento em Sociologia, Porto, Universidade do Porto - Faculdade de Letras,
Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304?mode=full>, consultado em 2012/06/22.
- Hall, Stuart e Tony Jefferson (orgs.) (2000 [1975]), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge.
- Hammou, Karim (2007), "Rapper en amateur: Une mise à l'épreuve atypique autour d'une association des Quartiers Nord de Marseille", *Ethnographiques*, (12).
- Harris, Keith (2000), "'Roots'?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene", *Popular Music*, 19, (01), 13-30.
- Harrison, Anthony Kwame (2006), "'Cheaper than a CD, plus we really mean it': Bay Area underground hip hop tapes as subcultural artefacts", *Popular Music*, 25, (2), 264-282.
- (2011), "'We're talking about practice(-based research)': Serious play and serious performance in the practice of popular music ethnography", *Journal of Popular Music Studies*, 23, (2), 221-228.
- Hebdige, Dick (1986 [1979]), *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Methuen & Co.
- Hennion, Antoine (2004), "Une sociologie des attachements: D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur", *Sociétés*, 85, (2004/3), 9-24.
- (2005), *Pour une Pragmatique du Goût*, Papiers de Recherche du CSI - CSI Working Papers Series, Paris, Centre de Sociologie de l'Innovation - Ecole des Mines de Paris, 15.
- (2007), "Those things that hold us together: Taste and sociology", *Cultural Sociology*, 1, (1), 97-114.
- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve e Émilie Gomart (2000), *Figures de l'Amateur: Formes, Objets, Pratiques de l'Amour de la Musique Aujourd'Hui*, Paris, La Documentation Française.
- Hesmondhalgh, David (1998), "Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade", *Popular Music*, 16, (3), 255-274.
- (1999), "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", *Cultural Studies*, 13, (1), 34-61.
- (2005), "Subcultures, scenes or tribes? None of the above", *Journal of Youth Studies*, 8, (1), 21-40.
- (2006), "Bourdieu, the media and cultural production", *Media, Culture & Society*, 28, (2), 211-231.
- (2007a), "Audiences and everyday aesthetics: Talking about good and bad music", *European Journal of Cultural Studies*, 10, (4), 507-527.
- (2007b), "Recent concepts in youth cultural studies: Critical reflections from the sociology of music", em Paul Hodkinson e Wolfgang Deicke (orgs.), *Youth Subcultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, Londres, Routledge, 37-50.
- (2008), "Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity", *Consumption Markets & Culture*, 11, (4), 329 - 343.

- Hesmondhalgh, David e Keith Negus (orgs.) (2002a), *Popular Music Studies*, Londres, Arnold.
- (2002b), "Popular music studies: meaning, power and value", em David Hesmondhalgh e Keith Negus (orgs.), *Popular Music Studies*, Londres, Arnold, 1-10.
- Hodkinson, Paul (2002), *Goth: Identity, Style and Subculture*, Oxford, Berg.
- (2007), "Youth cultures: A critical outline of key debates", em Paul Hodkinson e Wolfgang Deicke (orgs.), *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, Londres, Routledge, 1-21.
- (2011), "Ageing in a spectacular 'youth culture': continuity, change and community amongst older goths", *The British Journal of Sociology*, 62, (2), 262-282.
- Hodkinson, Paul e Wolfgang Deicke (orgs.) (2007), *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, Routledge Advances in Sociology, Londres, Routledge.
- Hopkins, Liza (2011), "Youth Worx: Increasing youth participation through media production", *Journal of Sociology*, 47, (2), 181-197.
- Hughes, Everett C. (1984 [1971]), *The Sociological Eye*, Londres, Transaction Books.
- Jouvenet, Morgan (2006), *Rap, Techno, Électro... Le Musicien entre Travail Artistique et Critique Sociale*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Junqueira, Vitor (2004), *Narradores da Decadência*, Lisboa, Quasi Edições.
- Kahn-Harris, Keith (2004), "The 'failure' of youth culture: reflexivity, music and politics in the black metal scene", *European Journal of Cultural Studies*, 7, (1), 95-117.
- Kibby, Marjorie D. (2000), "Home on the page: a virtual place of music community", *Popular Music*, 19, (01), 91-100.
- Kruse, Holly (2003), *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*, Nova Iorque, Peter Lang Publishing.
- (2010), "Local identity and independent music scenes, online and off", *Popular Music and Society*, 33, (5), 625-639.
- Lafargue de Grangeneuve, Loïc, Isabelle Kauffmann e Roberta Shapiro (2008), *Cultures Urbaines, Territoire at Action Publique*, Programme interministériel « Culture et territoires en Île-de-France », Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 168.
- Lahire, Bernard (2004), *La Culture des Individus: Dissonances Culturelles et Distinction de Soi*, Paris, Éditions la Découverte.
- (2005), "Patrimónios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual", *Sociologia: Problemas e Práticas*, (49).
- (2008), "Indivíduos e misturas de géneros: Dissonâncias culturais e distinção de si", *Sociologia: Problemas e Práticas*, (56), 11-36.
- Lee, Jooyoung (2009a), "Battlin' on the corner: Techniques for sustaining play", *Social Problems*, 56, (3), 578-598.
- (2009b), "Open mic: Professionalizing the rap career", *Ethnography*, 10, (4), 475-495.
- Lee, Stephen (1995), "Independent record companies and conflicting models of industrial practice", *Journal of Media Economics*, 8, (4), 47-61.
- Lena, Jennifer C. (2004), "Meaning and membership: samples in rap music, 1979-1995", *Poetics*, 32, (3-4), 297-310.
- Longhurst, Brian (1995), *Popular Music and Society*, Cambridge, Polity.
- Lopes, João Teixeira (2000), *A Cidade e a Cultura: Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas*, Porto, Afrontamento.

- MacDonald, Robert e Tracy Shildrick (2007), "Street corner society: Leisure careers, youth (sub)culture and social exclusion", *Leisure Studies*, 26, (3), 339 - 355.
- Machado, Fernando Luís (2002), *Contrastes e Continuidades: Migração Etnicidade e Integração dos Guineenses em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Machado, Fernando Luís, António Firmino da Costa, Rosário Mauritti, *et al.* (2003), "Classes sociais e estudantes universitários: origens, oportunidades e orientações", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (66), 45-80.
- Magaudda, Paolo (2009), "Processes of institutionalisation and 'symbolic struggles' in the 'independent music' field in Italy", *Modern Italy*, 14, (3), 295 - 310.
- Magnani, José Guilherme Cantor (1992), "Tribos urbanas: Metáfora ou categoria?", *NAU-Núcleo de Antropologia Urbana da USP*.
- (2005), "Os circuitos dos jovens urbanos", *Tempo Social*, 17, 173-205.
- Maio, Luís (1989), *Afectivamente GNR*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Mall, Andrew Theodore (2003), *Building Nothing Out of Something: Constructing Trans-Local Community Through Independent Music Subcultures*, Master of Arts degree in the Social Sciences, Chicago, University of Chicago,
- Disponível em: http://www.atm4.net/thesis/mall_ma_thesis_final.pdf consultado em 2006/04/11.
- Martin, Peter J. (2004), "Culture, subculture and social organization", em Andy Bennett e Keith Kahn-Harris (orgs.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Basington, Palgrave Macmillan, 21-35.
- Martínez, Roger (2007), *Taste in Music as a Cultural Production: Young People, Musical Geographies and the Imbrication of Social Hierarchies in Birmingham and Barcelona*, Tesi Doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona,
- Disponível em: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0925109-124655/rms1de1.pdf, consultado em 2010/08/03.
- Mauss, Marcel (1997 [1923]), "Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 143-171.
- McRobbie, Angela e Jenny Garber (2000 [1975]), "Girls and subcultures: an exploration", em Stuart Hall e Tony Jefferson (orgs.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge, 192-222.
- Merton, Robert K. (1968), "On sociological theories of the middle range", *Social Theory and Social Structure*, Nova Iorque, The Free Press, 39-72.
- Mesquita, Ana (2006), *Rui Veloso: Os Vês pelos Bês*, s/l, Prime Books.
- Miller, Daniel (2009), "Individuals and the aesthetic of order", em Daniel Miller (org.), *Anthropology and the Individual: A Material Culture Perspective*, Oxford, Berg, 3-24.
- Mitchell, Tony (1996), *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Londres, Leicester University Press.
- (org.) (2001), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Music / Culture, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.
- Moore, Ryan (2007), "Friends don't let friends listen to corporate rock: Punk as a field of cultural production", *Journal Of Contemporary Ethnography*, 36, (4), 438-474.
- Muggleton, David e Rupert Weinzierl (orgs.) (2003), *The Post-Subcultures Reader*, Oxford, Berg.

- Mullaney, Jamie L. (2007), "'Unity admirable but not necessarily heeded': Going rates and gender boundaries in the straight edge hardcore music scene", *Gender Society*, 21, (3), 384-408.
- Murthy, Dhiraj (2010), "Muslim punks online: A diasporic Pakistani music subculture on the Internet", *South Asian Popular Culture*, 8, (2), 181 - 194.
- Negus, Keith (1998), "Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry", *Media Culture Society*, 20, (3), 359-379.
- (2001 [1996]), *Popular Music in Theory: An Introduction*, Cambridge, Polity.
- Neves, José Soares (1999), *Os Profissionais do Disco: Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- O'Connor, Alan (2002), "Local scenes and dangerous crossroads: punk and theories of cultural hybridity", *Popular Music*, 21, (2), 225-236.
- (2004), "Punk and globalization: Spain and Mexico", *International Journal of Cultural Studies*, 7, (2), 175-195.
- (2008), *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY*, Lanham (Maryland, USA), Lexington Books.
- O'Flynn, John (2006), "Vernacular music-making and education", *International Journal of Music Education*, 24, (2), 140-147.
- Pais, José Machado (1993), *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- (1996 [1994]), "A geração yô-yô", *Dinâmicas Multiculturais: Novas Faces Outros Olhares. Actas das Sessões Temáticas do III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais (Lisboa, 4-7 de Julho de 1994)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, II, 111-125.
- (org.) (1999), *Traços e Riscos de Vida: Uma Abordagem Qualitativa a Modos de Vida Juvenis*, Trajectórias, Porto, Ambar.
- (2001), *Ganchos, Tachos e Biscates: Jovens, Trabalho e Futuro*, Porto, Ambar.
- (2004), "Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais", em José Machado Pais e Leila Maria Blass (orgs.), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 23-55.
- (2009), "A juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse", *Saúde e Sociedade*, 18, (3), 371-381.
- Pais, José Machado e Leila Maria Blass (orgs.) (2004), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades*, Estudos e Investigações, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, José Machado e Manuel Villaverde Cabral (orgs.) (2003), *Condutas de Risco, Práticas Culturais e Atitudes Perante o Corpo: Resultados de um Inquérito aos Jovens Portugueses*, Estudos sobre Juventude, Oeiras, Celta / Instituto Português da Juventude.
- Perrenoud, Marc (2006), "'Ne faire que ça': Les *musicos*, identités professionnelles, habitus musicien", em Marc Perrenoud (org.), *Terrains de la Musique: Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan, 133-161.
- (2007), *Les Musicos: Enquête sur des Musiciens Ordinaires*, Paris, Éditions la Découverte.
- Peterson, Richard A. (2005), "Problems in comparative research: The example of omnivorousness", *Poetics*, 33, (5-6), 257-282.
- Peterson, Richard A. e Narasimhan Anand (2004), "The production of culture perspective", *Annual Review of Sociology*, (30), 311-334.

- Peterson, Richard A. e Andy Bennett (2004), "Introducing music scenes", em Andy Bennett e Richard A. Peterson (orgs.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1-15.
- Peterson, Richard A. e Roger M. Kern (1996), "Changing highbrow taste: from snob to omnivore", *American Sociological Review*, 61, 900-907.
- Pinto, José Madureira (2004), "Para uma análise sócio-etnográfica da relação com as obras culturais", em Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Atividades Culturais, 19-29.
- Pires, Jorge P. (1995), *Madredeus: Um Futuro Maior*, Lisboa, Temas & Debates / Círculo de Leitores.
- (1999), *Xutos & Pontapés: XX Anos*, Lisboa, El Tatu / 101 Noites.
- Podkalicka, Aneta (2009), "Young listening: An ethnography of YouthWorx Media's radio project", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23, (4), 561 - 572.
- Portes, Alejandro (1994), "The informal economy and its paradoxes", em Neil J. Smelser e Richard Swedberg (orgs.), *The Handbook of Economic Sociology*, Princeton, Princeton University Press, 427-449.
- Pouts-Lajus, Serge, Sophie Tiévant, Jérôme Joy e Jean-Christophe Sevin (2002), *Composer sur son Ordinateur: Les Pratiques Musicales en Amateur Liées à l'Informatique*, Les travaux du DEP, Jacqueline Boucherat, Paris, Département des Études et de la Prospective.
- Prior, Nick (2008), "Ok computer: Mobility, software and the laptop musician", *Information, Communication & Society*, 11, (7), 912 - 932.
- (2011), "Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond", *Cultural Sociology*, 5, (1), 121-138.
- Purchla, Jeff (2011), "The powers that be: Processes of control in 'crew scene hardcore'", *Ethnography*, 12, (2), 198-223.
- Rapuano, Deborah (2009), "Working at fun: Conceptualizing leisurework", *Current Sociology*, 57, (5), 617-636.
- Regelski, Thomas (2006), "'Music appreciation' as praxis", *Music Education Research*, 8, (2), 281-310.
- Reijnders, Stijn L., Gerard Rooijackers e Liesbet van Zoonen (2007), "Community spirit and competition in Idols: Ritual meanings of a TV talent quest", *European Journal of Communication*, 22, (3), 275-292.
- Reis, Helena (2007), *Não Sou o Único: A Biografia de Zé Pedro Guitarrista dos Xutos & Pontapés Escrita pela sua Irmã*, Lisboa, Presença.
- Relish, Michael (1997), "It's not all education: Network measures as sources of cultural competency", *Poetics*, 25, (2-3), 121-139.
- Rimmer, Mark (2009), "'Instrumental' playing? Cultural policy and young people's community music participation", *International Journal of Cultural Policy*, 15, (1), 71 - 90.
- (2010), "Listening to the monkey: Class, youth and the formation of a musical habitus", *Ethnography*, 11, (2), 255-283.
- Rojek, Chris (1995), *Decentring Leisure: Rethinking Leisure Theory*, Londres, Sage.
- (2009), *The Labour of Leisure: The Culture of Free Time* Londres, Sage.
- Rose, Tricia (1994), *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, NH, EUA, Wesleyan UP.

- Santos, Helena (2001), '*Coisas que Dão Sentido à Vida*': *Processos de Construção Social em Artes de Intermediação*, Dissertação de Doutoramento em Sociologia da Cultura, Porto, Universidade do Porto - Faculdade de Letras, policopiado.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1995), "'Cultura dos ócios' e utopia", em Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *Cultura & Economia (Actas do Colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 153-166.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos e António Firmino da Costa (orgs.) (1999), *Impactos Culturais da Expo'98*, Colecção OBS-Pesquisas, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos, Vítor Sérgio Ferreira, Teresa Duarte Martinho e João Sedas Nunes (2003), *O Mundo da Arte Jovem: Protagonistas, Lugares e Lógicas de Acção*, Oeiras / Lisboa, Celta Editora e Instituto Português da Juventude.
- Sapiro, Gisèle (2007), "La vocation artistique entre don et don de soi", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (168), 4-11.
- Sassatelli, Roberta, Marco Santoro e Paul Willis (2009), "An interview with Paul Willis: Commodification, resistance and reproduction", *European Journal of Social Theory*, 12, (2), 265-289.
- Savage, Mike e Modesto Gayo (2011), "Unravelling the omnivore: A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom", *Poetics*, 39, (5), 337-357.
- Schechner, Richard (1993), *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londres, Routledge.
- (1995 [1990]), "Magnitudes of performance", em Richard Schechner e Willa Appel (orgs.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 19-49.
- Schilt, Kristin (2004), "'Riot grrrl is...': Constestation over meaning in a music scene", em Andy Bennett e Richard A. Peterson (orgs.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 115-130.
- Seca, Jean-Marie (1988), *Vocations Rock: L'État Acide et l'Esprit des Minorités Rock*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- (2001), *Les Musiciens Underground*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Serazio, Michael (2008), "The apolitical irony of generation mash-up: A cultural case study in popular music", *Popular Music and Society*, 31, (1), 79-94.
- Shank, Barry (1994), *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, NH, EUA, Wesleyan University Press.
- Shiga, John (2007), "Copy-and-persist: The logic of mash-up culture", *Critical Studies in Media Communication*, 24, (2), 93-114.
- Shildrick, Tracy e Robert MacDonald (2006), "In defence of subculture: Young people, leisure and social divisions", *Journal of Youth Studies*, 9, (2), 125 - 140.
- Silva, António Murteira da e Rui Costa (2009), *30 Anos: A Maior Banda do Rock Português*, Lisboa, Bertrand.
- Silva, Augusto Santos (1994 [1992]), *Tempos Cruzados: Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Afrontamento.

- Silva, Augusto Santos, Felícia Luvumba e Graça Bandeira (2002), "A arte de ser culto: A formação e as práticas dos consumidores regulares", em Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento, 163-210.
- Simmel, Georg (1968 [1922]), "The web of group-affiliations", *Conflict and the Web of Group-Affiliations*, Nova Iorque, Free Press, 125-195.
- Simões, José Alberto (2010), *Entre a Rua e a Internet: Um Estudo sobre o Hip-Hop Português*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- (2011), "Internet, hip-hop e circuitos culturais juvenis", em José Machado Pais, René Bendit e Vítor Sérgio Ferreira (orgs.), *Jovens e Rumos*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 223-242.
- Simões, José Manuel (1998), *Delfins: Biografia Autorizada*, Mem Martins, Edições Europa-América.
- Slobin, Mark (2000 [1993]), *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hanover (Nova Inglaterra) & Londres, Wesleyan University Press.
- Smelser, Neil J. (1995), "Mesosociology", em Neil J. Smelser (org.), *Problematics of Sociology*, Berkley, University of California Press, 28-48.
- Söderman, Johan e Göran Folkestad (2004), "How hip-hop musicians learn: strategies in informal creative music making", *Music Education Research*, 6, (3).
- Solomon, Thomas (2005), "Living underground is tough: authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey", *Popular Music*, 24, (1), 1-20.
- Stebbins, Robert A. (1992), *Amateurs, Professionals and Serious Leisure*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Strachan, Robert (2003), *Do-It-Yourself: Industry, Ideology, Aesthetics and Micro Independent Record Labels in the UK*, Doctor in Philosophy Thesis, Liverpool, University of Liverpool, Disponível em: http://www.liv.ac.uk/music/downloads/Robert_Strachan%2C_PhD_thesis%2C_Do_It_Yourself.pdf, consultado em 2007/09/25.
- (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.
- Strauss, Anselm L. (1987), *Qualitative Analysis for Social Scientists*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Straw, Will (1991), "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music", *Cultural Studies*, 5, (3), 361-375.
- (1999), *The thingishness of things*, In []Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies.
- Suhr, Hiesun Cecilia (2009), "Underpinning the paradoxes in the artistic fields of MySpace: the problematization of values and popularity in convergence culture", *New Media Society*, 11, (1-2), 179-198.
- Sullivan, Oriel e Tally Katz-Gerro (2007), "The omnivore thesis revisited: Voracious cultural consumers", *European Sociological Review*, 23, (2), 123-137.
- Takasugi, Fumiko (2003), "The development of underground musicians in a Honolulu scene, 1995-1997", *Popular Music and Society*, 26, (1), 73-94.
- Tanenbaum, Susie J. (1995), *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*, Nova Iorque, Cornell University Press.
- Tavory, Iddo e Stefan Timmermans (2009), "Two cases of ethnography: Grounded theory and the extended case method", *Ethnography*, 10, (3), 243-263.

- Thornton, Sarah (1995), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity.
- Toynbee, Jason (2000), *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, Londres, Arnold Hodder.
- Turner, Victor W. (1974), "Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology", *Rice University Studies*, 60, (3), 53-92.
- (1987), *Anthropology of Performance*, Baltimore (Maryland), JAI Press.
- (1989 [1969]), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Nova Iorque, Cornell University Press.
- (1992 [1982]), "Acting in everyday life and everyday life in acting", *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova Iorque, PAJ Publications, 102-123.
- Vairinhos, João (2006), *Straight Edge: Configurações Identitárias num Espaço de Clivagens Musicais*, Dissertação de Licenciatura, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, policopiado.
- Velho, Gilberto (1994), "Trajetória individual e campo de possibilidades", em Gilberto Velho (org.), *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 31-48.
- Walser, Robert (1993), *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, NH, EUA, Wesleyan University Press.
- Warren, Leanne D (2001), "Organizing creation: the role of musical text", *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 7, 327-353.
- Webb, Peter (2007), *Exploring the Networked Worlds of Popular Music: Milieu Cultures*, Londres, Routledge.
- Whelan, Andrew (2007), "Do u produce?: Subcultural capital and amateur musicianship in peer-to-peer networks", em Michael D. Ayers (org.), *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*, Nova Iorque, Peter Lang Publishing, 57-81.
- Williams, J. Patrick (2006), "Authentic identities: Straightedge subculture, music, and the internet", *Journal of Contemporary Ethnography*, 35, (2), 173-200.
- Willis, Paul (1996 [1990]), *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Milton Keynes, Open University Press.
- (1998), "Notes on common culture: Towards a grounded aesthetics", *European Journal of Cultural Studies*, 1, (2), 163-176.
- Zwaan, Koos, Tom F. M. ter Bogt e Quinten Raaijmakers (2009), "So you want to be a Rock 'n' Roll star? Career success of pop musicians in the Netherlands", *Poetics*, 37, (3), 250-266.

Anexos

1 – Questionário de grupo	III
2 – Questionário individual	VII
3 – Variáveis de caracterização da prática musical	XI
4 – Guião de entrevista 1	XIII
5 – Guião de entrevista 2	XV
6 – Grelha de codificação dos materiais empíricos	XIX

[1] N.º questionário banda	_____
[2] N.º questionário individual	_____
[3] Data	____ - ____ - ____

I. QUESTIONÁRIO DE GRUPO

P1. A banda yyy mantém-se em actividade?

[4]
Sim..... 1
Não..... 2 → Quando acabou? [5] (mês) _____ [6] (ano) _____

P2. Quando foi formada a banda (*confirmação*)? [7] (mês) _____ [8] (ano) _____

P3. Mantêm o nome (*confirmação*)?

[9]
Sim..... 1
Não..... 2 (nome actual da banda) _____ [10]

P3.1. (*No caso de mudanças de nome*) Quais os anteriores nomes? _____ [11]

P4. (*Já há alguma informação sobre esta questão, é necessário verificar possíveis contradições*) Qual é o estilo musical da banda?

(*auto-classificação*) _____ [12]

(*recodificação*) [13]
Metal 1
Alternativo / indie 2
Rock 3
Pop 4
Electrónica/dança 5
Rap / Hip-Hop 6
Ska / Funk 7
Punk / Hard-core 8
Gótico 9
Outros 98
Não classificados 99

P5. (*Já há alguma informação sobre esta questão, é necessário verificar possíveis contradições*) Quantos elementos fazem parte da banda? ____ [14]

P5.1. Não se importa de indicar os nomes e contactos dos restantes elementos da banda?

Nome 1º _____ [15]

Cont. 1º _____ [16]

Nome 2º _____ [17]

Cont. 2º _____ [18]

Nome 3º _____ [19]

Cont. 3º _____ [20]

Nome 4º _____ [21]

Cont. 4º _____ [22]

Nome 5º _____ [23]

Cont. 5º _____ [24]

P6. O alinhamento da banda...

	[25]
...manteve-se basicamente o mesmo durante o último ano (12 meses)	1
...foi alterado no último ano (12 meses)	2
...é bastante variável	3
...ns/nr	99

P7. A banda faz ou já fez apresentações públicas / espectáculos / concertos?

	[26]	
Sim, durante o último ano	1	
Sim, mas não no último ano	2	→ passar à P8
Não	3	→ passar à P8

(No caso das bandas terem feito apresentações públicas no último ano)

P7.1. Quantas apresentações públicas teve no último ano (12 meses)? _____ [27]

(Solicitar uma estimativa, se necessário)

P7.2. Em que tipo de eventos participaram durante o último ano?

	(recodificação)	
[28]	Festivais	1
[29]	Concursos/mostras de música	2
[30]	Concertos em salas de espectáculos	3
[31]	Apresentações em bares	4
[32]	Concertos de promoção divulgação	5
[33]	Festas concelhias	6
[34]	Festas privadas	7
[35]	Festas de escola	8
[36]	Animações de rua	9
[37]	Outros	10
Quais?		

[38]

P7.3. Quais os principais espaços / locais utilizados?

	(recodificação)	
[39]	Associações (ex. Incrível Almadense)	1
[40]	Equipamentos municipais (ex. Ponto de Encontro, Casa da Juventude; Fórum Romeu Correia)	2
[41]	Bares	3
[42]	Palcos festivos/efémeros	4
[43]	Rua	5
[44]	Escolas	6
[45]	Espaços particulares	7
[46]	Outros	8
Quais?		

[47]

P7.4. Como é que decorrem normalmente essas apresentações?

P7.5. Em que concelhos tocaram no último ano?

(recodificação)

[48]	Almada	1
[49]	Barreiro	2
[50]	Seixal	3
[51]	Setúbal	4
[52]	Outros da margem sul/península de Setúbal	5
[53]	Lisboa	6
[54]	Amadora	7
[55]	Loures	8
[56]	Oeiras	9
[57]	Outros da margem norte/Grande Lisboa	10
[58]	Outros	11

Quais? _____

[59]

P8. (período de referência os últimos 12 meses) Com que regularidade costumam ensaiar?

[60]

Mais de 2 vezes por semana.....	1
Uma a duas vezes por semana.....	2
Todos os meses mas não todas as semanas.....	3
Sem periodicidade definida.....	4
Ns/nr.....	99

P8.1. (período de referência os últimos 12 meses) Que locais utilizam para ensaiar?

[61]

Estúdios alugados.....	1
Equipamentos municipais.....	2
Estúdios particulares.....	3
Garagens, sótãos, etc.	4
Equipamentos associativos.....	5
Outros.....	6

Quais? _____

[62]

P9. Registam o material que tocam?

[63]

Sim	1
Não	2

Se sim, com que objectivos?

[64]

Lembrar/aperfeiçoar.....	1
Mostrar a amigos.....	2
Promoção/concertos.....	3
Edição.....	4
Ns/nr.....	5

P9.1. Têm algum material editado comercialmente?

	[65]				
Sim	1	Se sim →	[66]	Em nome da banda	1
Não	2		[67]	Em colectâneas	2
			[68]	Edição da própria banda	3
			[69]	Edição comercial (editora)	4

P10. Na sua opinião a *banda* yyy é...

	[70]
...um grupo de amigos que de vez em quando gostam de tocar juntos, sem mais preocupações	1
...um grupo de música amador	2
...um grupo de música que gostariam que viesse a profissionalizar-se	3
...um grupo de música profissionalizado	4

P11. A banda está ligada ou faz parte de alguma associação ou outra instituição?

	[71]
Sim	1
Não	2

Se sim, qual/quais?

[72]

AGRADECIMENTOS

[1] N.º questionário banda	_____
[2] N.º questionário individual	_____
[3] Data	____-____-____

II. Questionário individual

Dados sociográficos

1. Nome _____ [4]

2. Contacto _____ [5]

3. Sexo

	[6]
Masculino	1
Feminino	2

4. Idade _____ [7]

5. Residência (concelho / freguesia / localidade)

Rua _____ [8]

Concelho _____ [9]

Freguesia _____ [10]

Localidade _____ [11]

6. Ocupação

_____ [12]

7. Ocupação pai

_____ [13]

8. Ocupação mãe

_____ [14]

9. Situação na profissão

	Próprio [15]	Pai [16]	Mãe [17]
Patrão	1	1	1
Trabalhador por conta própria	2	2	2
Trabalhador por conta de outrem	3	3	3
Estudante	4	4	4
Desempregado	5	5	5
Reformado / Aposentado	6	6	6
Doméstica(o)	7	7	7
Trabalhador-estudante	8	8	8
Outra situação	9	9	9
Ns/nr	99	99	99

Qual? _____ [18]

10. Escolaridade

Nível de escolaridade _____ [19]

(Se estudante) Área de estudo _____ [20]

11. Escolaridade pai

_____ [21]

12. Escolaridade mãe

_____ [22]

13. Mora com...

	[23]
Pais (com ou sem irmãos)	1
Namorado/a	2
Cônjuge	3
Cônjuge + filhos	4
Só	5
Amigos	6
Outra situação	7

Se outra, qual? _____ [24]

14. É sócio de alguma associação cultural e recreativa?

	[25]
Sim	1
Não	2

Em caso afirmativo, qual/quais?

_____ [26]

15. (De qualquer forma) Frequenta regularmente associações deste tipo?

	[27]
Sim	1
Não	2

16. (Apenas para os sócios) Faz ou fez parte de órgãos directivos?

	[28]
Sim	1
Não	2

17. Indique com que regularidade realiza cada uma das seguintes actividades?

Actividades	<i>pele</i>	menos de	Rar	Nunca	ns/nr
		1 vez/mês	o		
	<i>menos</i>				
	<i>1 vez/mês</i>				
[29] Ir ao teatro.....	1	2	3	4	99
[30] Ir a espectáculos de dança.....	1	2	3	4	99
[31] Ver exposições (museus, galerias).....	1	2	3	4	99
[32] Ir a concertos de música clássica.....	1	2	3	4	99
[33] Ir a concertos de música popular/moderna	1	2	3	4	99
[34] Ir ao cinema.....	1	2	3	4	99

Anexo 2 – Inquérito às bandas do *Palco Municipal*:
Questionário individual

Actividades	<i>pele menos 1 vez/sem.</i>	menos de 1 vez/sem.	Rar o	Nunca	Ns/nr
[35] Ouvir música (CD's, k7, discos).....	1	2	3	4	99
[36] Ler livros (excl. escolares e profissionais)..	1	2	3	4	99
[37] Receber e ir a casa de amigos.....	1	2	3	4	99
[38] Ir a discotecas e bares	1	2	3	4	99

18. Que outras actividades realiza regularmente?

[39] Escrever (contos, novelas, poemas).....	1
[40] Fazer ballet / dança.....	2
[41] Pintar / desenhar / esculpir.....	3
[42] Fazer fotografia (excluindo festas e férias).....	4
[43] Fazer vídeo / cinema.....	5
[44] Fazer teatro.....	6
[45] Fazer desporto.....	7

19. (No caso da música) Qual/quais o(s) instrumento(s) que toca?

[46]

20. (No caso de tocar mais do que um instrumento) Qual toca à mais tempo?

[47]

21. Como aprendeu a tocar esse instrumento?

[48]

22. Com que idade aprendeu a tocar esse instrumento?

[49]

23. Já fez parte de outras bandas?

	[50]
Sim	1
Não	2

Se sim, quais?

[51]

24. Actualmente, faz parte de outras bandas?

	[52]
Sim	1
Não	2

Se sim, quais?

[53]

25. Pode indicar outras bandas (até 5) que conheça e com que *a banda* yyz tenha contactos mais próximos?

_____	[54]
_____	[55]
_____	[56]
_____	[57]
_____	[58]

AGRADECIMENTOS

Anexo 3 – Inquérito às bandas do *Palco Municipal*:
Variáveis de caracterização da prática musical

Categorias	Alter./ Indie	Gótico	Metal	Pop	Punk / HC	Rap	Rock	Ska / Funk	Outros
<i>Total</i>	44	34	84	64	75	55	61	29	31
Sexo									
Masculino	93,2	88,2	89,3	81,3	96,0	92,7	98,4	89,7	93,5
Feminino	6,8	11,8	10,7	18,8	4,0	7,3	1,6	10,3	6,5
Idade									
Até 20 anos	22,7	5,9	28,6	15,6	33,3	43,6	21,3	31,0	6,5
21-22 anos	18,2	23,5	27,4	12,5	26,7	23,6	32,8	17,2	22,6
23-25 anos	25,0	32,4	17,9	31,3	28,0	27,3	19,7	31,0	22,6
Mais de 26 anos	34,1	38,2	26,2	40,6	12,0	5,5	26,2	20,7	48,4
Residência									
Almada	52,3	41,2	50,0	50,0	50,7	61,8	63,9	37,9	51,6
Seixal	38,6	29,4	20,2	34,4	32,0	20,0	18,0	24,1	25,8
Grande Lisboa	9,1	26,5	26,2	9,4	14,7	14,5	11,5	24,1	22,6
Outros	0,0	2,9	3,6	6,3	2,7	3,6	6,6	13,8	0,0
Escolaridade									
Próprio									
Até ao 9º Ano	20,5	23,5	13,1	9,4	20,0	36,4	16,4	6,9	9,7
Do 10º ao 12º Ano	34,1	38,2	47,6	35,9	44,0	54,5	41,0	48,3	54,8
Ens. Sup. / pós-grad.	45,5	38,2	39,3	54,7	36,0	9,1	42,6	44,8	35,5
Pais									
Até 4ª Classe	30,8	33,3	32,9	30,2	19,4	32,5	21,3	17,4	33,3
Até ao 9º Ano	33,3	29,6	25,7	28,3	22,6	5,0	23,4	17,4	29,6
Até ao 12º Ano	12,8	18,5	17,1	15,1	25,8	32,5	25,5	13,0	14,8
Ens. Sup. / pós-grad.	23,1	18,5	24,3	26,4	32,3	30,0	29,8	52,2	22,2
<i>Subtotal</i>									
Est. & Trab.-est.									
Ensino Básico/Sec.	11,4	2,9	21,4	9,4	24,0	29,1	18,0	13,8	6,5
Ensino Superior	27,3	23,5	28,6	29,7	28,0	7,3	27,9	34,5	19,4
<i>Subtotal estudantes</i>	38,6	26,5	50,0	39,1	52,0	36,4	45,9	48,3	25,8
Cat. Soc.-prof.									
Pais									
Prof. lib. / enquadr.	20,0	20,8	28,6	35,7	14,7	3,7	21,2	37,5	8,3
Independentes	23,3	20,8	14,3	28,6	29,4	18,5	33,3	18,8	45,8
Executantes/Operários	56,7	58,3	57,1	35,7	55,9	77,8	45,5	43,8	45,8
<i>Subtotal</i>									
Próprio									
Prof. lib. / enquadr.	24,3	25,9	32,4	37,0	35,3	39,5	32,1	68,2	34,6
Prof. culturais	10,8	3,7	14,9	25,9	20,6	9,3	20,8	4,5	15,4
Exec / Op /Ind	64,9	70,4	52,7	37,0	44,1	51,2	47,2	27,3	50,0
<i>Subtotal</i>									
Habitação									
Família de origem	77,3	70,6	75,0	64,1	78,7	74,5	68,9	79,3	58,1
Coabitação conjugal	4,5	17,6	13,1	21,9	6,7	10,9	19,7	3,4	29,0
Só	9,1	11,8	4,8	12,5	5,3	5,5	8,2	10,3	6,5
Outra situação	9,1	0,0	7,1	1,6	9,3	9,1	3,3	6,9	6,5

VARIÁVEIS INDIVIDUAIS (N=477)

Como aprendeu a tocar esse instrumento?

Autodidacta	297	62,3%
Escolas de música/cursos/locais de aprendizagem diversos	119	24,9%
Com amigos	72	15,1%
Com professores particulares	59	12,4%
Com familiares	21	4,4%
Outros	7	1,5%

Com que idade aprendeu a tocar esse instrumento?

Até ao 13 anos	149	31,2%
Dos 14 aos 16 anos	197	41,3%
17 ou mais anos	112	23,5%
Ns/nr	19	4,0%
Total	477	100%

VARIÁVEIS DE BANDA (N=172)

Na sua opinião a banda é...

Um grupo de amigos que de vez em quando gostam de tocar juntos, sem mais preocupações	25	14,5%
Um grupo de música amador	10	5,8%
Um grupo de música que gostariam que viesse a profissionalizar-se	123	71,5%
Um grupo de música profissionalizado	14	8,1%
Total	172	100%

Quantas apresentações públicas teve no último ano/12 meses?

A banda não efectuou qualquer apresentação	45	26,2%
Uma a três apresentações	42	24,4%
Quatro a dez apresentações	49	28,5%
Mais de 10 apresentações	19	11,0%
Total	155	90,1% %

A banda tem algum material editado comercialmente?

Sim	67	39%
Não	105	61%
Total	172	100%

Guião de entrevista 1

Eixos temáticos

1. *Percurso musical*

- 1.1. Aprendizagem musical
- 1.2. Participação em bandas e projetos associados
- 1.3. Trajetória/progressão musical

“Disseste anteriormente que começaste a tocar aos 19 anos... como é que isso aconteceu? Como, com quem, onde?”

2. *Prática musical e práticas culturais*

- 2.1. Modos de funcionamento das bandas
- 2.2. Ensaios e apresentações públicas
- 2.3. Aspirações e representações relativas à prática musical
- 2.4. Formação e regularidade de outras práticas culturais

“Como decorrem os ensaios? Vocês ensaiam em estúdios, garagens, em casas particulares, etc.? Como é que acontecem os concertos? Em que tipo de locais/eventos? Quem é que os «arranja»? A música, ou a «carreira» de músico é algo que consideres em termos de futuro? Outras atividades que faças regularmente?”

3. *Sociabilidades e redes sociais*

- 3.1. Redes de convivialidade e de expressão musical
- 3.2. O meio da música amadora juvenil (contextos informais e "mercado subterrâneo")
- 3.3. Estilos musicais e estilos de vida

“Normalmente como é que decorre o processo de constituição ou recrutamento de (novos) elementos da(s) banda(s)? São amigos/conhecidos/colegas ou é mesmo um processo que envolve um anúncio (onde?) e audições (quem decide da competência)? Como é que divulgam a vossa música e o vosso trabalho? Vocês têm contacto com outras bandas e participam em «coisas» juntos?”

4. *Quotidiano*

- 4.1. Lugar da música no dia-a-dia (articulação da prática musical com outras atividades quotidianas)
- 4.2. Lugares e momentos de encontro convivial
- 4.3. Projetos para além da música

“Consumos/informação musical – importância da entrada para uma banda. Ligação entre os estilos musicais e o estilo de vida. Outros projetos ou práticas ligados com a música.”

[Nas entrevistas de uma única sessão, o ponto 5 deve ter um menor enfoque]

5. Trajetória individual e familiar

5.1. Posição social de origem e trajetória social

5.2. Pólos organizadores da trajetória individual (família, amigos, trabalho/estudos e lazer)

5.3. Fases do ciclo de vida e práticas relativas à música

5.4. Práticas expressivas e modalidades de participação/exclusão social

5.5. Projetos de vida

Guião de entrevista 2

As questões elencadas, em três blocos temáticos, constituem tópicos de conversa a considerar nas entrevistas. Esses tópicos não têm uma sequência estrita (a sua ordenação depende da própria sequência de conversa) e não correspondem a uma formulação exclusiva e exaustiva de perguntas (a formulação das perguntas deve assegurar a fluência do discurso do entrevistado, sendo que ele se pode reportar “espontaneamente” a diferentes tópicos numa mesma passagem da conversa).

Pode não se conseguir percorrer todos os tópicos em cada entrevista, devem ser privilegiados os mais relevantes em cada caso. Além disso, para cada situação particular deve pensar-se nalgumas questões para levar na algibeira – o que implica que o guião de entrevista a elaborar a partir destes tópicos leva em atenção os particularismos do caso individual.

Deve haver, especialmente nas entrevistas orientadas para estruturas de produção (mas também para bandas/projetos com um trabalho mais consolidado), a preocupação de recolher materiais empíricos complementares na própria ocasião da entrevista ou na sua imediata sequência (documentos relativos à organização, materiais promocionais, ou outros que objetivem a atividade dos entrevistados – estes materiais empíricos complementares servirão à elaboração de pastas específicas para cada entrevistado).

I. Caracterização das “empresas” underground

[O bloco de questões que se segue visa os modos de organização das “empresas” underground, ainda que sejam modos de trabalho amadorísticos; neste sentido os entrevistados são os responsáveis pelas “empresas”]

I.1. Historial

- a) Contexto de constituição e desenvolvimento
- b) Motivações e experiências dos fundadores/responsáveis

I.2. Organização

- a) Divisão do trabalho
- c) Decisão
- a) Estatuto jurídico

I.3. Atividade

- a) Recursos
- b) Formas de articulação “empresarial”
- c) Estratégias e projetos

- d) Filosofia musical
- e) Relacionamento com músicos/bandas
- f) Relacionamento com mediadores
- g) Balanço

II. Percursos e posições individuais

[Este bloco de questões visa uma abordagem das trajetórias pessoais de um conjunto diversificado de informantes na cena musical, o que significa que abarca todos os entrevistados (músicos, organizadores, mediadores)]

II.1 Trajetória social

- a) Posição social de origem e trajetória individual
- b) Polos organizadores do quotidiano (família, amigos, trabalho/estudos e lazer)
- c) Projeto de vida (prática musical e fases do ciclo de vida)
- d) Práticas expressivas e participação/exclusão social

II.2. Percurso musical

- a) Iniciação musical e aprendizagem formal/informal
- b) Participação em bandas e projetos associados

II.3. Sociabilidades e redes sociais

- a) Redes de convivialidade e de expressão musical
- b) Representações da cena musical (focando contextos informais e auto-produção)
- c) Estilos musicais e estilos de vida

II.4. Quotidiano

- a) Lugar da música no dia-a-dia
- b) Lugares e momentos de encontro convivial
- c) Práticas culturais e projetos expressivos/artísticos para além da música

III. Performatividade musical

[Este bloco de questões refere-se à prática musical propriamente dita e tem por interlocutores privilegiados músicos, em nome individual ou enquanto representantes de bandas/projetos musicais]

III.1. Constituição das bandas

- a) Biografia da banda
- b) A banda como projeto: os planos individual e de grupo
- c) Formação (estabilidade, compatibilidades, ...)
- d) Caracterização da banda em termos de recursos

III.2. Trabalho de banda

- a) Rotinas de trabalho (esquema e regularidade de ensaios, concertos, discos, ...)
- b) Divisão do trabalho das bandas (criação, produção, promoção, ...)
- c) Formas de articulação entre a banda e outros agentes da cena
- d) Gestão da banda (investimentos, despesas, rendimentos, ...)
- e) Tecnologias utilizadas

III.3. Aspirações e representações relativas à prática musical

- a) “Sonhos *pop*” (“estrelato” – aspirações a e recusas de)
- b) Representações sobre a cena e sobre o mercado
- c) Formas de reflexividade associadas à prática musical

III.4. Afirmação de estilos e discursos singulares

- a) Signos estilísticos
- b) Estereótipos da música *pop* e busca de singularidades
- c) Grupos de pertença e grupos de referência

Códigos de classificação de entrevistas e registos de campo

Anexo 6 – Grelha de codificação dos materiais empíricos

Código			Designação
1	0	0	CÓDIGOS CONCEPTUAIS
1	1	0	ORGANIZAÇÃO SOCIAL DA PRODUÇÃO MUSICAL AMADORA E QUASE-PROFISSIONAL
1	1	1	Divisão do trabalho de produção (definição de papéis e de lugares de agencialidade)
1	1	2	Grau de formalização das práticas
1	1	3	Especificidade e autonomia das práticas de produção musical (hegemonia do <i>mainstream</i> e fragmentação das formas de produção alternativas)
1	1	4	Formas de articulação em rede: afinidades, diferenciações e antagonismos
1	2	0	REPRESENTAÇÕES E VALORAÇÕES ASSOCIADAS À PRÁTICA MUSICAL
1	2	1	Afirmação de uma ética de produção independente
1	2	2	Indistinção entre tempo de trabalho e de lazer
1	2	3	Sobreposição entre redes conviviais e relações de trabalho
1	2	4	Ideologia de democratização (lógica de auto-produção ou <i>diy</i>)
1	2	5	Tensão entre criatividade e racionalização das práticas (desvalorização de competências técnicas, ambivalência perante o sucesso)
1	3	0	ESPACIALIDADE DA CENA MUSICAL
1	3	1	Incidência das práticas musicais no contexto urbano (sociografia espacial das práticas musicais – plano macro)
1	3	2	Formas de apropriação do espaço (fenomenologia das práticas musicais em lugares significativos – plano micro)
1	3	3	Geografia das redes de produção musical (à escala local e internacional)
1	4	0	TEMPORALIDADES DA CENA MUSICAL
1	4	1	Contextos históricos da produção musical
1	4	2	Ritmos de produção e efeitos de moda
1	5	0	TRAJETÓRIAS SOCIAIS POSSÍVEIS
1	5	1	Utilizações da música e ciclos de vida
1	5	2	Carreiras profissionais e desempenhos amadores
1	6	0	PERFORMATIVIDADE
1	6	1	Organização das práticas criativas
1	6	2	Ritualização do quotidiano através da música
1	6	3	Hedonismo e reflexividade
1	7	0	ESTILO
1	7	1	Organização das práticas em função de géneros e subgéneros musicais
1	7	2	Expressão musical e produção da imagem de si
1	7	3	Conteúdos expressivos e mitificações pop

Anexo 6 – Grelha de codificação dos materiais empíricos

2	0	0	CÓDIGOS <i>IN VIVO</i>
2	1	0	VALORES E CONVENÇÕES
2	1	1	Alternativo
2	1	2	Autenticidade
2	1	3	Categorias nativas
2	1	4	Motivação
2	1	5	Portugal (representações sobre cenas nacionais e internacionais)
2	1	6	<i>Sell-out</i>
2	2	0	FUNÇÕES (PROCESSO PRODUÇÃO MUSICAL UNDERGROUND)
2	2	1	Assistência (públicos)
2	2	2	Banda
2	2	3	Divulgação
2	2	4	Edição
2	2	5	Concerto
2	2	6	Media
2	2	7	Mediação
2	2	8	Produção
2	2	9	Venda
2	3	0	PRAXIS
2	3	1	Atividade / trabalho
2	3	2	Carteira de funções / atividades
2	3	3	Contactos
2	3	4	Cooperação
2	3	5	Competição
2	3	6	Criatividade
2	3	7	Esquemas (facilidades, jeitinho)
2	3	8	Estratégia
2	3	9	Internacionalização
2	3	10	Organização
2	3	11	Performance
2	3	12	Prática musical
2	3	13	Rendimento
2	3	14	Tecnologia
2	3	15	Empreendedorismo
2	3	16	Recursos
2	4	0	PERCURSOS
2	4	1	Aprendizagem (formação)
2	4	2	Biografia individual
2	4	3	Carreira profissional
2	4	4	Marcos
2	4	5	Oportunidade
2	4	6	Projetos
2	4	7	Relação com a música