

---

PAULA ABREU

Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro  
de Estudos Sociais

## Práticas e consumos de música(s):

### ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural

---

Os estudos sobre práticas culturais no nosso país chegaram a uma situação de relativa redundância, permitindo a identificação de grandes tendências e efeitos estruturais, mas revelando também alguns impasses. Começando por uma análise desta

situação, identifica-se um conjunto de paradoxos a partir dos quais se sugerem pistas de investigação, ilustradas através de um percurso que toma a música como objecto empírico exemplar.

*Porque será que gostamos dos músicos?  
Qual será o poder de uma canção? [...] As nossas vidas  
são o que merecemos, são em muitos casos  
dolorosamente deficientes. A música transforma-as  
em qualquer coisa diferente. Mostra-nos o que  
nós próprios poderíamos ser, se fôssemos  
dignos desse mundo.*

(Salman Rushdie, *O chão que ela pisa*)

**A**s incursões da sociologia nos territórios da cultura e da arte tendem a colocar os sociólogos perante dilemas relativamente complexos, de distanciamento e apreensão objectiva de dimensões que extravasam claramente o domínio do objectivado. O mistério, a aura e a paixão invocados pelas obras de arte apelam a uma distância que é mais contemplativa do que analítica e remetem para universos simbólicos com os quais todos estabelecemos (algumas) pontes, tecidas de emoção e de afectos que nos tornam involuntariamente cúmplices do fascínio exercido pela arte. Mas, de facto, muito poucas vezes o trabalho dos sociólogos tem por objecto compreender ou descrever essa dimensão imaterial e sensível

## 1. Introdução

dos objectos artísticos, mas tão somente conhecer e explicar a teia de relações que dão lugar e oportunidade – ou que os negam – a essas outras formas de sentir, olhar e reflectir a realidade. A vocação racionalizadora deste trabalho tem, contudo, alguns efeitos de desencantamento que contaminaram o próprio pensamento sociológico e o tornaram mais susceptível a interpretações nostálgicas e pouco optimistas sobre o lugar das artes e da cultura no contexto das sociedades contemporâneas.

O presente texto constitui uma tentativa de aproximação à análise dos fenómenos culturais e artísticos cada vez mais visíveis nas nossas sociedades e, talvez por isso, procure desenvolver um olhar «encantado» sobre estas esferas da actividade humana, confiando que elas nos podem revelar alguns pormenores ilustrativos do que são actualmente as nossas sociedades e, eventualmente, do que poderão vir a ser.<sup>1</sup> Deste ponto de vista, trata-se de um «encantamento» que tem raízes numa percepção sobre as capacidades heurísticas associadas à análise e à compreensão dos fenómenos culturais contemporâneos (que podem igualmente funcionar como reveladores de processos em curso noutras esferas sociais) e que vai procurar à reflexão sobre o próprio conhecimento sociológico acumulado algumas das possibilidades de interrogação e avanço analítico sobre territórios culturais ainda pouco explorados.

Em particular, este texto ensaia uma ilustração sobre algumas aberturas possíveis para os nossos enfoques analíticos, partindo de uma reflexão que tem por referência um dos campos culturais e artísticos que mais profundamente se transformou ao longo deste século: o campo da música. Com esse objectivo, procuramos, em primeiro lugar, dar conta do

<sup>1</sup> O ensaio que aqui se apresenta resulta de uma reformulação da comunicação apresentada ao Colóquio Comemorativo dos 20 anos da *Revista Crítica de Ciências Sociais*: «Sociedade, Cultura e Política no Fim do Século. A Reinvenção da Teoria Crítica», realizado em Coimbra, em Abril de 1999. Trata-se de um texto que procura apresentar algumas reflexões iniciais sobre os actuais contextos da produção e do consumo musical, beneficiando do trabalho desenvolvido no âmbito de dois projectos de investigação realizados no Centro de Estudos Sociais, com o patrocínio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, sobre os temas «A Sociedade Portuguesa Perante os Desafios da Globalização» e «Culturas Urbanas e Imagens das Cidades». Esta versão incorpora muitas das observações e críticas que foram sendo acrescentadas por leituras atentas de várias pessoas a quem gostaria de agradecer: ao Carlos Fortuna, que fez sugestões e comentários sempre oportunos e incisivos; mas também à Helena Santos e ao Claudino Ferreira, que foram particularmente generosos na disponibilidade para leituras reincidentes.

actual ponto de situação dos estudos empíricos sobre as práticas e o consumo culturais no nosso país, tentando depois interrogar o significado de algumas das tendências analíticas dominantes, usando a referência ao campo do consumo e da produção musical como estratégia de enunciação de algumas possibilidades de investigação futura.

No nosso país, os trabalhos sobre práticas culturais têm sido desenvolvidos com base num modelo analítico que procura identificar os principais conjuntos de práticas, os cenários onde estas ocorrem e os perfis sociais dos actores nelas envolvidos.<sup>2</sup> Desse esforço analítico tem resultado um conjunto de observações que põe em relevo algumas tendências gerais: 1) a hegemonia das práticas desenvolvidas no espaço doméstico, associadas à posse e ao uso de um conjunto de micro-equipamentos que hoje vão constituindo um mobiliário cultural cada vez mais diversificado; 2) a importância crescente das práticas de saída dirigidas para espaços públicos e orientadas para actividades lúdicas, conviviais e culturais; 3) o carácter restrito e socialmente selectivo das práticas de frequência de equipamentos e participação em actividades e acontecimentos desenvolvidos por operadores culturais mais ou menos especializados; 4) a debilidade das práticas que envolvem, não apenas uma relação de consumo, mas formas de participação expressiva e criativa (normalmente designadas como actividades amadoras); 5) a relação privilegiada que os jovens, os mais escolarizados e qualificados profissionalmente, e os urbanos estabelecem com o universo dos bens e serviços culturais.<sup>3</sup>

Estas observações estão em sintonia com os perfis de práticas culturais que têm sido identificados para outros países, nomeadamente a França.<sup>4</sup> e remetem para alguns dos traços mais vinculados da organização da esfera cultural contemporânea – o domínio crescente das indústrias culturais,

## 2. O que conhecemos das práticas culturais

125

<sup>2</sup> Para uma síntese analítica sobre os trabalhos empíricos desenvolvidos em Portugal, cf. Conde (1997).

<sup>3</sup> Neste ponto, retomamos algumas das reflexões desenvolvidas em conjunto com Carlos Fortuna e Claudino Ferreira e apresentadas em texto anterior (Fortuna *et al.*, 1999).

<sup>4</sup> Neste país, o Departamento de Estudos e Prospectiva do Ministério da Cultura tem vindo a promover, desde a década de 70, um conjunto de trabalhos que têm permitido estabelecer o perfil das práticas culturais dos franceses e possibilitado a sua análise evolutiva (Donnat e Cogneau, 1990; Donnat, 1998).

principalmente das indústrias de audiovisuais, e a sua aproximação às indústrias do lazer; a complexificação e segmentação dos universos da criação e produção cultural; a polarização urbana dos equipamentos, serviços e operadores culturais; e a diversificação dos espaços de oferta cultural e lúdica. Em simultâneo, estes trabalhos têm vindo a dar conta dos factores que condicionam a estrutura das relações com a cultura – qualificação escolar e profissional, idade, sexo e residência –, pondo em evidência mecanismos de integração e de exclusão que traduzem a distribuição diferencial das competências culturais e simbólicas e reflectem as desigualdades económicas e sociais.

Os trabalhos realizados permitiram avançar no conhecimento das formas de relação que os portugueses têm vindo a desenvolver com o universo dos bens culturais, identificando regularidades que são incontornáveis e que têm vindo a ser observadas para diferentes contextos.<sup>5</sup> Mas é exactamente a reflexão sobre as tendências que conhecemos que nos permite colocar algumas novas questões, orientadas para a compreensão de alguns paradoxos.

O primeiro desses paradoxos resulta das limitações impostas pela abordagem metodológica – de natureza extensiva e quantitativa – e pelos instrumentos de pesquisa empírica mais frequentemente utilizados – os inquéritos por questionário – à análise dos processos de descodificação, apropriação e troca simbólica inerentes a todas as práticas culturais, definidas pelo seu carácter intrinsecamente expressivo e simbólico. Essas restrições têm conduzido a um modelo analítico que privilegia o valor das práticas culturais como indicadores de estilos de vida, distinção social ou marcas de status, secundarizando a sua concepção como acções e interações produtoras de sentidos partilhados, inerentes aos processos de constituição identitária dos grupos.

Um segundo paradoxo ressalta da observação recorrente de duas tendências aparentemente contraditórias. As crescentes disponibilidades de equipamentos culturais domésticos parecem favorecer o reforço de uma *cultura de interior*, centrada no espaço da casa.<sup>6</sup> Mas, em simultâneo, essa

<sup>5</sup> Foram observadas na área metropolitana do Porto (Silva e Santos, 1995), em Lisboa (Pais *et al.*, 1994), ou ainda nas cidades de Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto (Santos *et al.*, 1999).

<sup>6</sup> A evolução do número de equipamentos culturais domésticos é mais importante nos centros urbanos e, como refere Idalina Conde (1997), particu-

domesticidade parece confrontar-se com um importante conjunto de *práticas de saída*<sup>7</sup>, frequentemente marcadas pelos círculos de sociabilidade mais próxima, mas dirigidas para espaços públicos como as ruas, os cafés, os centros comerciais, os parques ou os centros históricos. Estas práticas têm vindo a ser interpretadas, à luz das teses sobre o individualismo das sociedades contemporâneas e o recuo do espaço público<sup>8</sup>, como manifestações do avanço ou prolongamento do privado sobre o público, constituindo uma espécie de segundo círculo dessa cultura doméstica e ignorando a sua correlação com as transformações que o(s) próprio(s) espaço(s) público(s) e a oferta cultural têm vindo a sofrer, nomeadamente em contextos urbanos. Contudo, as *práticas de saída* não podem ser entendidas como práticas vazias de conteúdo, definidas por uma função de intermediação entre o privado e o público. Elas convocam actividades, significados e espacialidades que se têm revelado importantes nos processos de sociabilidade dos jovens, na constituição e renovação de redes de sociabilidade e de inter-conhecimento, na formação de estilos de vida e na mediação de processos identitários. Sob outra perspectiva, elas reflectem uma maior e mais diversificada oferta urbana de serviços e actividades de natureza lúdica e cultural e a sua importância tem vindo a legitimar estratégias de planeamento e intervenção urbanas, que procuram capitalizar os seus efeitos para a renovação, reconversão ou transformação de funcionalidades e espaços nas cidades.<sup>9</sup>

Um terceiro paradoxo resulta da observação frequentemente repetida sobre a persistente exiguidade e selectividade

---

larmente acentuada nas micrópoles. Esta tendência revelará um desequilíbrio potencial entre a procura de bens e serviços culturais e a estrutura da oferta cultural dos pequenos centros urbanos que, como revelam Augusto Santos Silva *et al.* (1998), dispõem de ambientes culturais geralmente pouco qualificados.

<sup>7</sup> Sobre uma discussão mais detalhada do conceito de *práticas de saída*, cf. Fortuna *et al.*, 1999: 101-103.

<sup>8</sup> Estas interpretações retomam as teses de Richard Sennett (1986) sobre a queda do homem público e encontram-se formuladas, nomeadamente, nos trabalhos de Chris Rojek (1985 e 1995) sobre as transformações dos lazeres contemporâneos.

<sup>9</sup> Os actuais processos de reorganização dos espaços urbanos em associação com funcionalidades culturais, lúdicas e turísticas têm vindo a ser objecto de diversas análises, nomeadamente por Sharon Zukin (1991), Franco Bianchini e Schwengel (1991), ou ainda por Carlos Fortuna (1997) e Carlos Fortuna e Paulo Peixoto (1997) para Portugal. Algumas pistas de reflexão e análise sobre a articulação entre práticas culturais e espaços urbanos foram recentemente sugeridas por Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu (1999).

social dos públicos da cultura, aqueles cujas práticas culturais revelam maior cumulatividade e regular frequência de equipamentos e participação em acontecimentos e actividades culturais, definindo uma *cultura de saídas* cuja amplitude está longe de se aproximar da representatividade crescente dos grupos sociais mais qualificados escolar e profissionalmente ou da maior diversidade da produção e da oferta cultural. A persistência deste *afunilamento* tem sido interpretada como um resultado da reprodução estrutural das hierarquias culturais e das desiguais distribuições de recursos simbólicos e culturais, ou ainda de processos de centralização ou macrocefalia dos circuitos da distribuição e oferta cultural. Mas raramente se tem equacionado a relação desses factores estruturais com as consequências da especialização das linguagens estéticas, da segmentação e diversificação dos mercados culturais ou da constituição de públicos específicos e especializados.<sup>10</sup>

Estes paradoxos traduzirão, necessariamente, algumas contradições inerentes à complexidade das práticas sociais. Mas a sua identificação não deixa de acentuar algumas das fragilidades dos modelos analíticos mais estruturalistas, que têm dificuldade em incorporar análises mais densas sobre as dimensões simbólicas dos fenómenos ou articular campos de investigação analiticamente distintos. Sem abordagens que dêem conta das referências aos regimes de recepção e uso dos bens e serviços culturais e com alguma dificuldade em articular a relação entre procura e oferta cultural, torna-se difícil explorar algumas questões que reflectem perplexidades não tanto perante o perfil dos actores sociais e das suas respectivas configurações de práticas, mas antes perante o significado dessas mesmas configurações e a sua relevância para a organização de diferentes esferas da produção cultural.

A primeira dessas interrogações diz respeito à relevância de cada um dos três principais tipos de práticas culturais – consumo doméstico, práticas de saída e práticas de frequência e participação em actividades culturais especializadas – para áreas distintas da produção e criação cultural – a música, o teatro, a dança, as artes plásticas, a literatura, o

<sup>10</sup> Este tipo de reflexão é formulada por João Sedas Nunes (1994: 306-318), numa tentativa de avançar hipóteses explicativas para os perfis de práticas culturais dos lisboetas, ultrapassando as mais frequentes referências aos factores estruturais de qualificação dos públicos.

cinema, e muitas outras. É possível ou mesmo pertinente pensar que uma análise dos perfis e cenários das práticas culturais contextualizada a partir da sua relação com esferas específicas da produção cultural ajudará a complexificar o lugar e a importância que têm vindo a ser atribuídos aos diferentes tipos de práticas.<sup>11</sup>

A segunda questão desdobra a primeira e é relativa ao significado da articulação desses três círculos da prática cultural para áreas distintas da actividade cultural e à importância de analisar os efeitos de reciprocidade que estabelecem entre si. Trata-se de equacionar uma perspectiva de análise sobre as práticas culturais que tenha em consideração as diferenças existentes entre esferas culturais especializadas: diferenças na natureza e na forma dos bens culturais (da literatura, ao teatro; das artes plásticas à música; da dança ao cinema...); diferenças nos processos da sua criação e produção e nos circuitos de divulgação e distribuição (mais ou menos circunscritos a lógicas puramente artísticas; mais ou menos sujeitos a «industrialização» e reprodução mecânica; mais ou menos abertos à incorporação mediática). Neste contexto, é possível admitir que os consumos domésticos, as práticas de saída e as saídas culturais tenham valor e relevância distintos para esferas culturais estruturadas de modo diferente. Em esferas sujeitas ao domínio de modelos de produção e divulgação industrial, o consumo doméstico assume uma importância e um valor incontornáveis (como, por exemplo, para a esfera da música, onde o consumo de música gravada assume não só um valor específico, de recepção e fruição propriamente estéticas, como desempenha o papel de catalisador de práticas de saída cultural, para concertos ao vivo). Para campos culturais estruturados em torno de instituições de criação e produção mais estritamente académicas ou artísticas, as saídas culturais tornam-se vitais (como, por exemplo, para o teatro, que assenta na actividade performativa e depende de práticas de consumo e recepção desenvolvidas em espaços especialmente destinados a estas activida-

<sup>11</sup> A tradição dos estudos sobre práticas culturais, no nosso país, tem seguido esta orientação apenas no que diz respeito à prática da leitura e à sua relação com a transformação do universo editorial contemporâneo ou dos seus serviços estruturantes. Disso são exemplo os inquéritos às práticas de leitura dos portugueses (Freitas e Santos, 1992, e Freitas *et al.*, 1997), mas também alguns trabalhos mais recentes sobre a estrutura das ofertas de serviços bibliotecários (Freitas, 1998) ou sobre as práticas de leitura de alguns públicos específicos (Fortuna e Fontes, 1999; Monteiro, 1999; Aleixo *et al.*, 1999; Lopes e Antunes, 1999).

des; mas, mesmo neste campo, é possível discutir os efeitos de práticas domésticas de consumo televisivo sobre a formação de disposições para saídas culturais).

Uma terceira questão discute os efeitos estruturais (qualificação escolar, profissional e juventude) agregadores das configurações de práticas e actores sociais definidas por referência ao exterior do espaço doméstico: a *cultura de saídas* e a *cultura juvenil* de que fala Olivier Donnat (1990 e 1998). Trata-se de pensar o alargamento do círculo da *cultura de saídas*, questionando a sua interpretação apenas como um reflexo diferido do efeito de elevação estrutural das qualificações sociais e culturais, e sugerindo a utilidade de pensar esse alargamento na confluência com os efeitos associados às *configurações juvenis* de práticas culturais.

Estas últimas têm vindo a ser interpretadas como manifestações específicas de uma fase do ciclo de vida, traduzindo um efeito de idade sem consequências para a acumulação de capitais culturais reconvertíveis em ulteriores etapas da vida. No entanto, é importante introduzir a discussão sobre a relevância dos efeitos de geração associados às *culturas juvenis* e relativos à acumulação de referentes identitários e à incorporação de disposições culturais e simbólicas específicas. Estas culturas constituem-se como configurações particulares de símbolos, expressões culturais, estilos e práticas quotidianas e definem-se como referências identitárias para os indivíduos que, no seu processo de transição para a vida adulta, partilham experiências e contextos sociais, políticos, económicos e culturais com algum tipo de semelhança ou proximidade. A efemeridade associada a estas configurações resulta da transformação dos contextos em que são geradas, da renovação contínua dos símbolos, das expressões culturais, dos estilos e das práticas que as definem a cada momento. Mas é também uma consequência do movimento associado aos trajectos biográficos dos grupos e dos indivíduos que as constituem e incorporam em fases específicas da sua vida. Estes dois tipos de contingência não obstam, necessariamente, aos efeitos de socialização dos símbolos e dos referentes culturais, traduzidos na incorporação de disposições duráveis, capazes de organizar gostos, preferências e práticas identificadores de gerações distintas.

As interrogações sugerem algumas hipóteses de trabalho para aprofundamentos futuros sobre os consumos e as práticas culturais, que beneficiariam de abordagens centradas sobre campos específicos da actividade cultural e cujas



potencialidades podem ser ilustradas a partir de um percurso centrado sobre as práticas associadas à música e, especialmente, às práticas musicais dos mais jovens.

Na tradição sociológica, a música tem sido frequentemente considerada como um objecto revelador por excelência das lógicas que organizam a esfera da cultura, distinguem os objectos de arte e definem a relação dos actores sociais com o universo dos bens culturais. A sua exemplaridade tem vindo a ser invocada para dar conta de algumas das transformações contemporâneas da esfera cultural, nomeadamente: a) dos processos de mercantilização acelerada da cultura, de transgressão e interpenetração dos campos e modelos culturais e das reconfigurações das hierarquias culturais; b) dos processos de redefinição do trabalho de criação e produção cultural, de profissionalização das carreiras artísticas e de intermediação cultural e da concentração e especialização das organizações de produção e distribuição de bens culturais; c) das dinâmicas de massificação e mediação tecnológica do consumo e da sua associação aos fenómenos de eclectização dos gostos culturais e de estetização do quotidiano de que são protagonistas privilegiados as novas classes médias urbanas e as gerações mais jovens.<sup>12</sup>

De facto, a música constitui uma das esferas culturais onde mais rapidamente se têm vindo a manifestar estes processos, sendo simultaneamente um dos modelos mais claros da autonomização dos campos culturais e um dos ícones mais importantes das indústrias da cultura, onde as carreiras artísticas se encontram mais profissionalizadas e reguladas e o lugar dos intermediários culturais mais institucionalizado. Mas é também uma das esferas da criação cultural onde as dinâmicas de aproximação, fusão e redefinição de cânones estéticos e de institucionalização de géneros ou estilos são mais aceleradas e em relação às quais os padrões de gosto e de consumo se têm vindo a revelar, ao mesmo tempo,

<sup>12</sup> A música é, de facto, um dos objectos de referência na teoria estética de Theodor W. Adorno (1995) e na sua análise crítica da cultura de massas (1990), estando igualmente presente na análise de Stuart Hall (1976) e da escola de Birmingham sobre as subculturas e os processos de resistência à hegemonia cultural. Mas é também uma referência para a análise, entre outros, de Howard Becker (1982) sobre os mundos da arte, de Pierre Bourdieu (1965 e 1979) sobre o campo cultural e os estilos de vida, de Paul DiMaggio (1987) sobre os sistemas de classificação da arte, de Diana Crane (1992) sobre a produção da cultura e de Richard Peterson (1996 e 1997) sobre as transformações dos padrões de gostos culturais.

socialmente mais segmentados, simbolicamente mais diversificados e esteticamente mais ecléticos.

É esta exemplaridade que autoriza um percurso ilustrativo sobre alguns dos processos que visivelmente mais têm marcado as práticas e os consumos culturais.

132

### 3. Novas tecnologias e reconfigurações espaciais dos consumos da música

As transformações ocorridas nos processos de mediação – institucionais, humanos, simbólicos e técnicos – inerentes à constituição da música como objecto cultural vão no sentido de uma maior diversidade e polimorfismo das expressões musicais e estão associadas não só às transformações no domínio da criação e da produção musical, cada vez mais diversificada e especializada, mas também, ou sobretudo, às condições técnicas de produção e reprodução dos temas ou peças musicais, que têm multiplicado as possibilidades e os contextos de audição e de performance.

Os reflexos das transformações técnicas e tecnológicas manifestam-se, em primeiro lugar, na panóplia de equipamentos audiovisuais e de suportes musicais que ocupam um lugar cada vez mais importante no espaço doméstico. Estamos a falar dos aparelhos radiofónicos e de televisão, dos vídeogravadores, das aparelhagens *Hi-Fi*, dos comandos remotos (de televisão, de vídeo, das aparelhagens), dos leitores de *CD*, dos *walkman* ou *diskman*, dos auscultadores ou auriculares, dos computadores pessoais e leitores de *CD Rom*, mas também da *Internet*, dos recentes equipamentos de registo e duplicação doméstica de *CD's*, das cassetes, dos *CD's*, *minidisks* ou *CD Rom*...

A generalização das diferentes gerações de equipamentos e suportes é muito diferenciada, obedecendo ao princípio da distribuição desigual de recursos económicos e de competências simbólicas, bem como a uma associação diferenciada com os distintos grupos de idade. No entanto, a tendência para um crescente equipamento doméstico aponta para processos de aculturação das novas tecnologias que envolvem não apenas formas de apropriação material dos objectos – através da sua aquisição e integração estética no décor doméstico –, mas também mecanismos de apropriação simbólica, manifestos na incorporação dos seus usos na organização dos espaços e estrutura dos tempos quotidianos e na sua conversão como tópico de conversas e instrumentos de identificação e diferenciação social e cultural (Silverstone *et al.*, 1992).

Nesta perspectiva, ainda que socialmente diferenciados e envolvendo modalidades diversas de apropriação e uso, os impactos das novas tecnologias parecem ser incontornáveis. Não são apenas as possibilidades de audição doméstica que estão em causa, mas a alteração das condições e dos contextos em que é possível realizar essa mesma audição.<sup>13</sup> É possível adormecer ou acordar ao som da música emitida por uma estação de rádio; viajar de carro ou em transportes públicos, trabalhar ou estudar ao som da nossa música preferida.<sup>14</sup> Mas é também possível ouvir a nossa banda de *heavy metal* favorita sem que qualquer outra pessoa seja obrigado a fazê-lo; ou, em alternativa, obrigar toda a vizinhança a partilhar as nossas preferências musicais. É ainda possível ouvir *online* o mais recente trabalho da nossa cantora de *jazz* predilecta e esperar que em breve possamos encontrar o respectivo *CD* na discoteca mais próxima (que tanto pode ficar ao virar da esquina ou constar da lista dos nossos endereços electrónicos favoritos); é mesmo possível que consigamos fazer o *download* e registar no disco do nosso computador (ou mesmo noutra suporte) o último trabalho de uma banda de *rock* alternativo que resolveu dispensar a reprodução discográfica e editar os seus temas apenas em versão *online*... Esta panóplia de equipamentos possibilita, em suma, uma densa pluralidade de usos e de práticas que conferem aos instrumentos de mediação um papel central na compreensão dos consumos musicais contemporâneos.

Todavia, a reflexão sobre os efeitos e as consequências dos novos processos de mediação tecnológica tem sido orientada sobretudo para os audiovisuais. Na verdade, os impactos produzidos pelos novos equipamentos audiovisuais têm alimentado inúmeras polémicas públicas e diversos debates académicos, centrados sobre o significado dos índices esmagadores das audiências e dos consumos televisivos. A associação que os ecrãs de televisão e os computado-

<sup>13</sup> As possibilidades introduzidas pela revolução tecnológica contribuíram, nomeadamente, para a incorporação da música nos ambientes sonoros das cidades contemporâneas. A sua presença é tão maciça que Carlos Fortuna (1999) a inclui na cacofonia de sons de baixa resolução acústica (*low-fi*) que, segundo este autor, constituem as *paisagens sonoras* das cidades dos nossos dias.

<sup>14</sup> A audição quotidiana de música faz-se, nomeadamente, através da rádio que, como vários inquéritos têm demonstrado, é um dos equipamentos técnicos mais populares (logo depois da televisão) e de utilização mais versátil. A especialização dominante da programação das estações de produção e emissão radiofónica confirma a sua vocação actual como canais privilegiados de divulgação musical (ou, em alternativa, de informação noticiosa).

res estabelecem entre o som e a imagem tem orientado as análises sociológicas sobre a mediatização da cultura para os impactos da televisão sobre os consumos lúdicos e culturais, nomeadamente pela concorrência que se pressupõe exercerem relativamente às práticas de leitura e às práticas que constituem a clássica *cultura de saídas*. Essa focalização dos olhares sobre a hegemonia da televisão tem ocultado a dimensão e profundidade das transformações nos consumos e práticas musicais, marcadas não apenas pela massificação do consumo de música gravada, mas também pelo surgimento e diversificação dos novos géneros musicais.<sup>15</sup>

As possibilidades que as novas tecnologias oferecem tornaram a música uma presença quotidiana para a maioria de nós e alteraram os contextos em que a sua audição se pode realizar. Frequentemente entendidos como um dos vectores mais importantes da domesticização do consumo cultural e correlativa estagnação das práticas e consumos realizados em espaços públicos, os impactos das novas tecnologias devem, contudo, ser vistos em toda a sua complexidade. Os equipamentos técnicos oferecem disponibilidades diferenciadas que podem proporcionar usos privados ou públicos, individuais ou colectivos, em cruzamentos diversos, sem que seja possível estabelecer qualquer tipo de determinismo *a priori*.

É fácil encontrar exemplos que ilustram efeitos contraditórios das tecnologias de que hoje dispomos. A introdução do *walkman* é um dos exemplos mais flagrantes da polémica instalada em torno dos novos dispositivos electrónicos de lazer e consumo cultural.<sup>16</sup> O seu aparecimento nos inícios da década de 80 introduziu a possibilidade da audição individualizada e rapidamente foi interpretado como sintoma flagrante do individualismo e da privatização promovidos pela mercadorização dos bens culturais (Fortuna, 1999: 115). No

<sup>15</sup> Olivier Donnat (1998: 310-11) é um dos autores que dá conta dessa distorção analítica, defendendo que o «boom musical» constitui um dos eixos centrais de transformação das práticas culturais dos Franceses nos últimos 40 anos. Mas a observação empírica destas transformações tem também dado conta, ainda que de uma forma indirecta, da diversificação da produção e criação musical. A incorporação nos sistemas de classificação analítica de categorias designadoras de novos géneros musicais tem possibilitado uma observação mais fina destes fenómenos (ainda que, simultaneamente, tenha vindo a pôr o problema das limitações impostas pelas grelhas de análise utilizadas nos instrumentos de observação empírica).

<sup>16</sup> Sobre as potencialidades ilustrativas do processo de introdução e divulgação do *walkman* na análise dos fenómenos culturais contemporâneos, cf. Gay *et al.* (1997).

entanto, a biografia deste artefacto cultural permite observar a forma como uma prática e uma lógica de recepção individualizadas podem multiplicar as possibilidades de uso em contextos e circunstâncias diversas, subvertendo a recorrente assimilação entre as noções de domesticidade, privatização e individualismo e problematizando a sua oposição às noções de público e colectivo.

Mas a referência à história da aculturação de outros equipamentos permite ilustrar outros processos em que equipamentos inicialmente destinados ao uso privado se tornaram objecto de apropriações públicas e usos colectivos. É o caso dos aparelhos de reprodução de música gravada e dos respectivos suportes magnéticos (em diversos formatos), cuja utilização começou por se destinar à audição e à aprendizagem da dança no espaço doméstico, e que foram sendo apropriados para usos públicos e consumos colectivos:<sup>17</sup> primeiramente, nos bares e cafés (com a introdução das *jukeboxes*), depois, na rádio, no cinema e, posteriormente, em lugares especificamente consagrados à dança – os salões de baile, as discotecas, os clubes – e, mais recentemente, em espaços menos convencionais onde têm lugar grandes eventos – as festas realizadas em grandes espaços fechados, como antigos armazéns ou fábricas; e as *raves*, normalmente organizadas em espaços abertos.<sup>18</sup>

Neste sentido, é importante complexificar as nossas interpretações sobre o significado dos equipamentos domésticos, admitindo que eles podem comportar usos de natureza diferenciada e mesmo contraditória que não se restringem nem ao espaço doméstico nem à prática individual: um *CD* pode

<sup>17</sup> O trabalho de Sarah Thorton (1995) sobre as *Club Cultures* é particularmente elucidativo sobre a diversidade dos efeitos das mudanças técnicas e tecnológicas na esfera dos consumos musicais. A autora mostra como os dispositivos tecnológicos de criação e reprodução musical são um elemento central destas culturas juvenis, que associam a audição de música gravada à prática renovada da dança em espaços públicos (de acesso frequentemente restrito), à criação de novos géneros musicais e ao desempenho de novos intermediários culturais. Entre outros aspectos, Sarah Thorton procura mostrar como os novos equipamentos técnicos diversificaram práticas, criaram novos espaços de consumo e estimularam o surgimento de novas expressões musicais, cruzando lógicas de apropriação simbólica que são simultaneamente colectivas e públicas, mas também socialmente restritas e segmentadas.

<sup>18</sup> Em Portugal, o movimento das *raves* e das festas de armazém parece ser menos importante do que, nomeadamente, no Reino Unido e nos Estados Unidos. No entanto, é possível encontrar alguns exemplos destes mega-acontecimentos de dança: as *raves* particularmente associadas às festas académicas e às práticas dos estudantes (já realizadas, por exemplo, no Castelo de Montemor-o-Velho) e as grandes festas de armazém, mais frequentes em contextos urbanos (como as festas organizadas na Central Tejo, em Lisboa).

ser ouvido em qualquer lugar, através de um *diskman* e auriculares, ou pode ser ouvido em casa, com recurso a uma aparelhagem *Hi-Fi* (ou mesmo a um aparelho de rádio) isoladamente, em conjunto com amigos ou por toda a família... mas pode também animar uma festa de aniversário, uma sala de convívio de uma associação recreativa e cultural, a noite de uma discoteca; ou ainda ser a fonte de aprendizagem para instrumentistas amadores, que ouvem repetidamente o baterista preferido e copiam a sua técnica, sobrepondo o seu desempenho ao som que sai das colunas de uma aparelhagem.<sup>19</sup>

De facto, as possibilidades que as novas tecnologias oferecem não alteram apenas as condições e os contextos da audição. Elas oferecem inúmeras possibilidades de manipulação e reprodução das peças ou temas musicais que alteram a posição relativa do ouvinte ou melómano na relação com o objecto musical e associam às práticas de recepção componentes tradicionalmente associadas à actividade de criação ou de produção musical.<sup>20</sup> Tanto mais quanto uma parte dos equipamentos de que estamos a falar permite ir além das actividades de reprodução, dispondo de mecanismos de criação de temas musicais, de registo de performances e da reprodução seriada, que tornam as actividades criativas amadoras mais fáceis e acessíveis.<sup>21</sup> Deste ponto de vista, as novas mediações tecnológicas têm aberto o caminho a modalidades de recepção mais activa e criativa e têm facilitado a sua aproximação às actividades de criação.

<sup>19</sup> Esta modalidade de aprendizagem é vulgar entre os músicos amadores de *rock* ou *pop* e é um método particularmente comum entre os aprendizes ou amadores de *jazz*, que recorrem à audição repetida de temas gravados para estudar os *standards*, menos acessíveis (material e simbolicamente) em pauta.

<sup>20</sup> No actual contexto de produção musical e edição discográfica, uma parte das operações de produção e controlo sonoros já não é competência dos criadores musicais ou mesmo dos seus intérpretes, mas encontra-se delegada em técnicos especializados que participam nos processos de mediação que Antoine Hennion (1993) considera como sendo constituintes da música enquanto objecto cultural. Mas as novas tecnologias de emissão e reprodução musicais permitem ao próprio receptor participar, dentro dos limites impostos pelo formato do produto musical e pelas disponibilidades tecnológicas dos aparelhos, nessa gestão da produção musical, assumindo uma posição activa nos processos de mediação que dão forma à música enquanto objecto cultural.

<sup>21</sup> Estamos a falar, por exemplo, dos computadores e das disponibilidades de *software* e *hardware* especificamente dirigidos à criação ou produção musical, ao seu registo electrónico e à sua reprodução seriada. A acessibilidade (física, técnica e económica) destes dispositivos tem permitido a subsistência ou mesmo alargamento dos circuitos alternativos de produção musical e das actividades de criação amadora ou semi-profissional e tem estado na origem de algumas das mais recentes polémicas em torno dos impactos das tecnolo-

A assimilação dos novos meios de audição e consumo musical tem um nível distinto de impactos, que ultrapassa a sua incorporação como mobiliário doméstico, a sua presença no quotidiano e a versatilidade dos seus usos em contextos públicos ou privados. A sua popularização transformou a música em objecto privilegiado de apropriação e troca simbólica, reforçando a sua associação a práticas de sociabilidade, fruição e divertimento que ocorrem em contextos cada vez mais diversificados. Em particular, a música transformou-se num dos elementos centrais das culturas juvenis, assumindo o duplo estatuto de suporte de redes de relação e interacção e de símbolo partilhado, capaz de identificar grupos e de os distinguir face à comunidade envolvente.

A importância da música nas práticas e consumos culturais dos mais jovens é um dado recorrente, observado em todos os inquéritos ou estatísticas.<sup>22</sup> Os jovens são os utilizadores mais frequentes dos equipamentos de emissão e reprodução musical e os praticantes privilegiados da audição regular (e isolada) de rádio e da audição quotidiana de música, da aquisição de discos, da frequência da discoteca, de bares com música ao vivo e de concertos, especialmente de música *rock/pop* e das suas variantes. Estas práticas passam os espaços doméstico, da rua, e dos equipamentos lúdicos e culturais, articulando-se com actividades de sociabilidade informal particularmente importantes para os processos de socialização e constituição identitária que caracterizam a juventude como etapa do ciclo de vida.<sup>23</sup> Essa associação pode mesmo tornar-se em elemento central de definição de subculturas juvenis, organizadas em torno de conjuntos de práticas e símbolos distintivos, entre os quais a música

#### 4. Dos novos *media* técnicos às mediações simbólicas da música

---

gias sobre a organização da produção e a regulação dos circuitos de distribuição musicais (a divulgação via *Internet* do *MP3*, um tipo de *software* destinado à distribuição *online* de temas musicais, em formato comprimido e de alta resolução sonora, tem sido o mais recente foco de polémicas entre músicos e associações de músicos, editoras, instituições reguladoras de direitos de autor e associações de consumidores).

<sup>22</sup> Em Portugal, esse facto é observável no inquérito à juventude portuguesa (Pais, 1989), nas estatísticas analisadas por Luísa Schmidt (1993) para dar conta da procura e oferta cultural, e ainda nos inquéritos às práticas culturais na área metropolitana do Porto (Silva e Santos, 1995), às práticas culturais dos lisboetas (Pais *et al.*, 1994) ou às práticas e consumos culturais dos residentes nas cidades de Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto (Santos *et al.*, 1999).

<sup>23</sup> O trabalho de José Machado Pais (1993) sobre algumas culturas juvenis do nosso país ilustra de forma exemplar os entrecruzamentos destas práticas e a sua relevância para os processos de socialização e identificação caracterizadores da juventude como etapa do ciclo de vida.

ocupa um lugar central. Os estilos assim constituídos podem mesmo traduzir, ao nível das representações simbólicas, uma crítica dos modelos culturais e sociais dominantes. Em muitos casos, essa associação entre o valor simbólico da música e as culturas juvenis esteve na base do surgimento de novos géneros da música popular urbana e de novos espaços de lazer e consumo musical juvenil.<sup>24</sup>

O carácter transversal dos consumos musicais juvenis e a importância simbólica de que se revestem ajudam a perceber as razões pelas quais os grupos etários mais jovens revelam grande apetência para os consumos culturais em geral. No entanto, a relação privilegiada que os grupos mais jovens desenvolvem com as práticas de lazer e de cultura é frequentemente interpretada apenas como um resultado dos efeitos de idade ou ciclo de vida. Ou seja, como estando associada a maiores disponibilidades de tempo e menores constrangimentos familiares, a lógicas de sociabilidade e procuras identitárias que encontram nos bens culturais objectos ideais de troca simbólica e de mediação relacional. A correlação destes efeitos com trajectos escolares cada vez mais prolongados tem conduzido a interpretações sobre as configurações juvenis de práticas culturais que valorizam sobretudo os processos de socialização e de acumulação de capital cultural escolar.

Essas configurações só muito pontualmente têm sido consideradas como experiências geracionais, associadas a práticas e a expressões da cultura popular moderna, geradoras de capitais subculturais acumuláveis e com efeitos temporais duradouros. Contudo, os efeitos geracionais têm vindo a revelar-se importantes para as análises sobre a relação dos diferentes grupos de idade com as sucessivas vagas de novos equipamentos técnicos, bem como para a interpretação do lugar do pólo moderno das práticas culturais (diríamos da cultura popular moderna) no contexto mais geral dos mapas ou cartas culturais (Donnat, 1990). As formas, os circuitos e os discursos desta cultura popular caracterizam-se pela distância aos círculos académicos e aos *curricula* esco-

<sup>24</sup> Os trabalhos da escola de Birmingham sobre as subculturas juvenis descrevem abundantemente o estatuto de diferentes géneros musicais, nomeadamente do *punk*, do *reggae* ou do *rock*, como símbolos de identificação grupal e como mecanismos de crítica e resistência simbólica aos modelos culturais e sociais dominantes (cf. Hall e Jefferson, 1976; Hebdige, 1993; Brake, 1990). Mais recentemente, o trabalho de Sarah Thorton (1995) mostra como as discotecas e os clubes se tornaram lugares privilegiados de incubação e de consumo de géneros musicais alternativos, como o *hip hop*, a *house music* ou a *techno*, e em espaços de identificação de subculturas juvenis.



lares. Os mecanismos que permitem a acumulação de capacidades de avaliação e distinção estética das suas expressões culturais dependem, em grande medida, de processos de familiarização informal que encontram nas redes de sociabilidade e nas indústrias culturais os seus principais veículos, e na adolescência e juventude os seus públicos, tempos e contextos privilegiados.<sup>25</sup>

A importância dos efeitos geracionais na acumulação de capitais culturais específicos vai-se revelando em algumas práticas de consumo musical de grupos etários distintos. O mais recente inquérito às práticas culturais dos franceses (Donnat, 1998) mostra como a variável idade funciona como o principal factor de discriminação das preferências musicais expressas pelos franceses, dos géneros de música por eles mais ouvidos e dos géneros musicais acumulados nas suas discotecas privadas. É visível como o *rock* deixou de ser uma categoria musical exclusivamente juvenil para agregar também as preferências e os consumos dos indivíduos com idades entre os 30 e os 60 anos. No entanto, os subgéneros desta expressão musical associam-se a faixas etárias distintas, expondo uma tendência de associação que remete para diferentes referências geracionais. Ou seja, o *hardrock*, o *punk* e o *trash* são géneros preferidos pelos grupos mais jovens, enquanto o *rock'n roll* é um subgénero preferido pelos grupos com idades próximas dos 50 anos.

Estas tendências não são ainda claramente visíveis nos indicadores que conhecemos sobre os consumos musicais dos portugueses. Mas devemos ter em conta as condicionantes relativas à tardia modernização cultural do país, que torna muito recentes os fenómenos de introdução e massificação da música popular moderna e da música gravada e não permite considerar, na análise das práticas e dos consumos musicais, um arco temporal suficientemente longo para visibilizar efeitos geracionais.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Simon Frith (1996) defende que a cultura popular moderna gera um conjunto de competências simbólicas específicas que são acumuladas pelos indivíduos e pelos grupos e permitem desenvolver capacidades de julgamento estético que operam de forma semelhante às exercidas no contexto da alta cultura, resultando o seu exercício em classificações e distinções hierárquicas dos bens culturais. O que distingue as duas formas de cultura são, segundo este autor, as instâncias de autoridade e legitimação, os objectos a que se dirigem e os contextos em que se exercem.

<sup>26</sup> Esses efeitos têm manifestações episódicas nas preferências dos grupos etários entre os 35 e os 50 anos pela música dos fundadores da nova música popular portuguesa. Por exemplo, Zeca Afonso, Sérgio Godinho, José Mário Branco, ou mesmo Trovante.

**5. O estatuto dos concertos ao vivo e a autenticidade conquistada pela música gravada**

Depois de termos considerado a forma como algumas das transformações tecnológicas tiveram impacto sobre os consumos e as práticas musicais e redefiniram os espaços e as mediações de redes de sociabilidade específicas, resta-nos fazer algumas observações sobre os seus impactos no círculo da *cultura de saídas* e na esfera da produção e oferta musical ou cultural.

Essas observações têm como objectivo equacionar o lugar da frequência de concertos ao vivo ou de espaços onde os músicos têm oportunidade de tocar, num contexto em que as esferas da produção e do consumo musical estão cada vez mais associadas à música gravada em estúdio. O desenvolvimento da indústria discográfica, o rápido aperfeiçoamento das técnicas e dos equipamentos de produção em estúdio, de registo magnético e de reprodução da música gravada, e a rápida aculturação dos novos suportes técnicos e das novas formas musicais, sobretudo junto das gerações mais jovens, alteraram substancialmente o lugar e a importância do concerto ou da *performance* ao vivo.

Inicialmente entendida como um registo da *performance* ao vivo, a música gravada foi ganhando autonomia e autenticidade próprias (Thorton, 1995). Os recursos proporcionados pelos estúdios de gravação, pelos seus equipamentos e pelos seus novos profissionais, alteraram as condições de criação e produção musical de tal forma que a música registada em disco foi ganhando características dificilmente assimiláveis à música produzida em palco. A autenticidade conquistada foi-se manifestando na popularização das práticas de audição de música gravada, nomeadamente através da rádio ou como suporte das actividades de dança; mas também na formação de hábitos de aquisição de discos, na constituição de sonotecas particulares, no aparecimento de colecionadores discográficos e na culturalização dos novos espaços de comercialização de discos. No entanto, o indicador mais explícito dessa autenticidade encontra-se no aparecimento de novos géneros musicais cuja sonoridade tem no estúdio e nos seus dispositivos técnicos a principal referência. Entre outros, o *hip hop*, a *house music* ou a *techno* são géneros cuja especificidade vive das peculiaridades estéticas dos sons e dos ritmos nascidos do domínio das novas tecnologias e de formas de audição que privilegiam o recurso aos sistemas técnicos de reprodução musical.

O estatuto conquistado pela música gravada e a importância crescente dos seus novos espaços de consumo altera-

ram substancialmente o lugar e as condições de realização dos concertos ao vivo no contextos das práticas de consumo musical. Durante muito tempo, a *performance* pública dos músicos constituiu a referência fundamental para os amantes da música (de qualquer género de música: da clássica, ao jazz ou ao rock). Através de processos de mediação diferenciados segundo o género musical (Hennion, 1993), ela representava o contexto ideal para a fruição estética e emocional proporcionada pela audição musical. Por sua vez, a música gravada constituía uma aproximação ou tentativa de reprodução (sempre distanciada) do verdadeiro som produzido pelos músicos em palco.

Todavia, a transformação das condições de produção e reprodução da música gravada em estúdio veio dar novas tonalidades à relação assimétrica entre o palco e o disco, sobretudo para os novos géneros da música popular urbana que mais rapidamente incorporaram as possibilidades de produção sonoplástica dos estúdios. Em primeiro lugar, a especificidade e a qualidade das composições produzidas em estúdio e gravadas em disco tornaram mais difíceis e complexas as condições de realização dos concertos ao vivo. Os sons produzidos em palco encontram-se agora sujeitos a uma avaliação de espectadores e críticos que têm no registo gravado um instrumento de comparação incontornável.<sup>27</sup> Para produzir espectáculos de qualidade semelhante ou superior aos registos gravados, é necessário mobilizar um conjunto de meios técnicos e humanos cuja complexidade arrastou a multiplicação dos custos económicos e reduziu, em muitos casos, as possibilidades da sua realização. Em segundo lugar, a actividade de produção de grandes concertos ao vivo e de *tourneés* dos músicos e das bandas consagradas foi gradualmente incorporada pelas companhias responsáveis pelas edições discográficas, que transformaram as *performances* ao vivo em acontecimentos raros, normalmente

---

<sup>27</sup> O concerto realizado, em Junho de 1999, pelos R.E.M. (uma das bandas rock mais conhecidas e populares da actualidade), no Pavilhão Atlântico em Lisboa, dá-nos um exemplo claro deste processo de comparação e avaliação a que estão sujeitas as apresentações ao vivo das bandas e dos músicos com carreiras editoriais conhecidas. Sobre esse concerto, um espectador escrevia em carta enviada ao jornal *Público* e publicada no dia 21 de Junho, na rubrica *Cartas ao Director*. «Posto isto, como avaliar a prestação musical da banda? As luzes estiveram bem, os elementos da banda ainda parecem ter muita energia, mas o som... Se um concerto é um 'acordo ou consonância de vozes e instrumentos', tem que ser audível. Digam o que disserem, os R.E.M. ainda não deram um concerto em Portugal.»

associados à divulgação e promoção de discos e a campanhas de captação de públicos.<sup>28</sup> Os concertos deixaram de ser a forma mais vulgar de criar e ouvir música, passando a constituir momentos raros de fruição musical e espaços de consagração e distinção dos músicos e das bandas de maior sucesso e qualidade.<sup>29</sup>

Devemos, contudo, assinalar que as transformações introduzidas pela valorização do estatuto da música gravada e pela importância dos mecanismos de produção e de consumo discográficos não alteraram num único sentido o estatuto dos concertos ao vivo, nem sequer tiveram as mesmas consequências para todos os géneros musicais. Mas no caso da música popular urbana – do *rock*, do *pop* ou mesmo do *jazz* – essa alteração é paradigmática e associa-se a uma tendência de diversificação dos circuitos da música ao vivo. Assim, em quase todas as grandes cidades é possível encontrar um roteiro de pequenos espaços onde regularmente se apresentam músicos ou bandas amadoras ou semiprofissionais que procuram oportunidades de se tornarem conhecidos e ambicionam chegar aos circuitos da produção discográfica. E os géneros musicais alternativos ou marginais têm igualmente uma cartografia de lugares consagrados, onde a apresentação pública das bandas tem um lugar destacado. Em ambos os casos, o palco funciona como viveiro de novos músicos e músicas e a *performance* ao vivo como um cartão de apresentação para o circuito editorial. Mas os grandes concertos, realizados em salas consagradas ou em espaços abertos – como os estádios de futebol ou outro tipo de arenas –, com as bandas e os músicos consagrados pela indústria discográfica e pelos *media* especializados da cena nacional e internacional, são menos frequentes e têm uma geografia própria, onde pontuam sobretudo as grandes capitais.

<sup>28</sup> A função de divulgação e de *marketing* discográfico que as grandes editoras discográficas atribuem às *tournées* dos músicos e das bandas que representam é bem evidente na geografia dos concertos que produzem. Normalmente, estes têm lugar nos países onde o mercado discográfico é mais importante e nas cidades onde é possível garantir a presença de um número rentável de espectadores. E essa é uma das razões que explica o facto de Portugal (isto é, Lisboa) só muito recentemente ter vindo a ser incluído nos roteiros de concertos de algumas das grandes estrelas da música popular urbana, como aconteceu ultimamente com os R.E.M., Susanne Vega ou Alanis Morissette. O facto de o mercado discográfico português se ter vindo a revelar, nos últimos anos, como um dos mercados europeus com maiores taxas de crescimento não será, seguramente, alheio a esta mudança.

<sup>29</sup> Em última análise, a gravação em disco de um concerto ao vivo transformou-se num dos elementos de distinção mais significativos para as bandas e os músicos, em particular, no caso da música *rock*.

É neste contexto, de domínio da produção e do consumo da música gravada e de escassez relativa da produção e oferta de concertos ao vivo, que vale a pena equacionar o valor e o lugar das práticas de frequência e participação em acontecimentos musicais performativos. Na tradição dos estudos sobre práticas culturais, elas integram o círculo mais restrito da *cultura de saídas*, precisamente aquele que tem revelado um menor número de praticantes regulares e tem mantido um valor distintivo mais acentuado. As explicações sobre a restritividade destas *saídas culturais* têm colocado o acento tónico sobre as lógicas de reprodução das hierarquias culturais e das desigualdades de distribuição dos recursos simbólicos. Mas as referências que foram feitas às transformações que têm ocorrido nos mercados da música aconselham alguma atenção às restrições impostas pela estrutura da oferta de acontecimentos e actividades culturais.

De facto, no caso da música, o círculo de produção de concertos é hoje relativamente limitado, representando apenas uma pequena parte das produções e dos consumos musicais contemporâneos. Nas nossas cidades, a oferta de espectáculos musicais ao vivo encontra-se muito dependente da iniciativa dos poderes públicos locais, que promovem acontecimentos pontuais ou organizam eventos que têm lugar com alguma regularidade, mas uma duração muito limitada. Ou ainda das actividades promovidas pelas universidades e associações académicas, que desempenham um papel igualmente de relevo, patrocinando e organizando actividades e eventos musicais que encontram nos estudantes um público particularmente entusiasta e assíduo. Mas, em muitos centros urbanos, continua a ser muito mais fácil comprar um disco, entrar num bar ou numa discoteca do que comprar um bilhete para um concerto.

Deste ponto de vista, o interesse analítico da clássica formulação da *cultura de saídas* parece exigir alguma relativização e, principalmente, esforços de densificação empírica e conceptual. Duas vias de aprofundamento parecem ser indispensáveis. A primeira diz respeito ao desenvolvimento de abordagens empíricas que possam dar conta das configurações locais dessas *saídas culturais* e permitam equacionar a sua relação com os circuitos da produção e oferta cultural à escala local. Tais abordagens poderão integrar observações sobre os contextos e as escalas a que estão organizados os diferentes mercados culturais – locais, nacionais, internacionais ou mesmo globais – problematizando os seus efeitos

sobre as modalidades e os perfis que assumem os consumos culturais no espaço local.

Uma segunda via de aprofundamento remete, necessariamente, para operacionalizações analíticas do conceito de *cultura de saídas* que procurem dar conta das configurações de práticas associadas a distintos campos da criação e produção cultural. A exploração desta perspectiva pode ser o caminho mais interessante para identificar diferenças (ou semelhanças) entre as modalidades de relação desenvolvidas por e entre criadores, intermediários e públicos de distintas formas de arte e cultura. E, através dessas diferenças, para avançar para a análise do(s) valor(es) e significado(s) específico(s) das *saídas culturais* no contexto de campos ou esferas culturais organizados segundo modelos relativamente distintos.

144

## 6. Conclusão

O percurso que fiz através de alguns dos processos que mais acentuadamente têm marcado as transformações da esfera da produção e do consumo da música contemporânea (particularmente, da música popular urbana) permitiu-me explorar algumas das aberturas analíticas que havíamos enunciado na primeira parte do texto. Não se tratava aqui de apresentar qualquer análise exaustiva ou mesmo sugerir um programa de investigação sistemático, mas apenas de apontar algumas pistas que me parecem particularmente interessantes para o desenvolvimento dos estudos culturais no nosso país. E retomar um olhar encantado sobre os processos que frequentemente têm sido interpretados como perversores da tradição cultural e aniquiladores de especificidades das esferas da criação cultural e da relação estética e simbólica com os objectos culturais.

Sugeri, portanto, observações centradas sobre campos ou esferas culturais especializadas, para dar conta de processos que subvertem as formas do consumo e da prática cultural e os respectivos regimes de recepção; para ter em consideração os paralelismos e as reciprocidades estabelecidas entre as distintas configurações de práticas e os diferentes contextos de produção da cultura (num sentido muito próximo do que nos propõe Diana Crane, 1992); para incorporar como objecto analítico a relação de objectos culturais de natureza distinta com os mecanismos de produção identitária de grupos e as respectivas formas de acumulação e reprodução de capitais subculturais específicos; para avançar numa análise mais aprofundada sobre os processos de criação e

produção cultural, num esforço de distinção conceptual entre os sistemas artesanais, industriais ou vanguardistas; para explorar o significado e a importância dos processos de mediação material (em particular, dos crescentes aparatos tecnológicos) e humana (nomeadamente, da multiplicidade de actividades profissionais e mobilizações de saberes técnicos e especializados), cada vez mais presentes nos cruzamentos entre as actividades de criação, produção, promoção, distribuição e consumo culturais.

Como objecto cultural de referência, tomei a música, que me parece articular de forma exemplar diferentes circuitos de produção e apelar a distintas formas de recepção e consumo. A música acumula ainda essa última vantagem, de ser uma forma cultural e artística particularmente solvente no quotidiano, mas, tal como sugere Salman Rushdie (1999: 28), com qualidades que permitem a todos – em formas e circunstâncias distintas – aceder ao universo dos símbolos e das representações que ajudam a superar, ou mesmo a reagir, à banalidade dos dias do quotidiano. ■

## Referências Bibliográficas

- 146
- Adorno, Theodor W. 1990 «On Popular Music», in Simon Frith; Andrew Goodwin (orgs.), *On Record*. New York: Pantheon [1941].
- Adorno, Theodor W. 1995 *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck [1969].
- Aleixo, André *et al.*, 1999 *O lugar da leitura na oferta cultural concelhia: os casos de Mirandela e Guimarães*. Lisboa: IPLB/Observatório das Actividades Culturais.
- Becker, Howard 1982 *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bianchini, Franco; 1991 «Re-Imagining the City», in John Corner; Susan Harvey Schwengel, Hermann (orgs.), *Enterprise and Heritage. Crosscurrents of National Culture*. London/New York: Routledge, 212-234.
- Bourdieu, Pierre 1965 «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, 246.
- Bourdieu, Pierre 1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Break, Michel 1990 *Youth Culture. The Sociology of Youth and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. London/New York: Routledge.
- Conde, Idalina 1997 «Cenários de práticas culturais em Portugal», *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23, 117-188.
- Crane, Diana 1992 *The Production of Culture. Media and Urban Arts*. Newbury Park/London/New Delhi: Sage.
- Donnat, Olivier; 1990 *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*. Paris: La Découverte/La Documentation Française.
- Cogneau, Denis 1998 *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. Paris: La Documentation Française.
- Donnat, Olivier 1998
- DiMaggio, Paul 1987 «Classifications in Arts», *American Sociological Review*, 52, 440-455.
- Fortuna, Carlos 1997 «Destradicionalização e imagem da cidade», in *idem* (org.), *Cidade, cultura e globalização. Ensaios de sociologia*. Oeiras: Celta, 231-257.
- Fortuna, Carlos 1999 «Paisagens sonoras: sonoridades e ambientes sociais urbanos», in *idem*, *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais*. Oeiras: Celta Editora.
- Fortuna, Carlos; 1997 «A reconversão simbólico-funcional dos centros históricos: o caso de Évora», in *Regionalização e identidades locais*. Lisboa: Cosmos, 219-234.
- Peixoto, Paulo 1997
- Fortuna, Carlos *et al.* 1999 «Espaço público urbano e cultura em Portugal», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 85-117.
- Fortuna, Carlos; 1999 *Leitura juvenil: hábitos e práticas no distrito de Coimbra*. Lisboa: IPLB/Observatório das Actividades Culturais.
- Fontes, Fernando 1992 *Hábitos de leitura em Portugal*. Lisboa: D. Quixote.
- Freitas, Eduardo de; 1992
- Santos, M<sup>a</sup> de Lourdes Lima dos 1997 *Hábitos de leitura. Um inquérito à população portuguesa*. Lisboa: D. Quixote.
- Freitas, Eduardo de *et al.*



- Freitas, Eduardo de 1998 *As bibliotecas em Portugal: Elementos para uma avaliação.* Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Frith, Simon 1996 *Performing Rites. On the Value of Popular Music.* Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Gay, Paul du *et al.* 1997 *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman.* London: Sage/Open University Press.
- Hall, Stuart; Jefferson, Tony (orgs.) 1976 *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain.* London: Hutchinson.
- Hebdige, Dick 1993 *Subculture. The Meaning of Style.* London/New York: Routledge.
- Hennion, Antoine 1993 *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris: Métailié. 147
- Lopes, João 1999 *Bibliotecas e hábitos de leitura: balanço de quatro pesquisas.* Lisboa: IPLB/Observatório das Actividades Culturais.
- Teixeira; Antunes, Lina 1999 *A Biblioteca Pública de Beja como espaço de inter-acção.* Lisboa: IPLB/Observatório das Actividades Culturais.
- Monteiro, Ana 1999 «Usos do tempo e gostos culturais», in José Machado Pais *et al.*, *Práticas culturais dos Lisboetas.* Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 52-318.
- Nunes, João Sedas; Duarte, Maria Paula 1994 *Usos do tempo e espaços de lazer.* Lisboa: Instituto da Juventude/Instituto de Ciências Sociais.
- Pais, José Machado 1989 *Culturas juvenis.* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Pais, José Machado 1994 *Práticas culturais dos Lisboetas.* Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- et al.*
- Peterson, Richard A. 1996 «Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore», *American Sociological Review*, 61, 900-907.
- Peterson, Richard A. 1997 «The Rise and Fall of Highbrow Snobbery as a Status Marker», *Poetics*, 25, 75-92.
- Rojek, Chris 1985 *Capitalism and Leisure Theory.* London: Tavistock.
- Rojek, Chris 1995 *Decentering Leisure.* London: Sage.
- Rushdie, Salman 1999 *O chão que ela pisa.* Lisboa: Dom Quixote.
- Santos, Helena *et al.* 1999 «Consumos culturais em cinco cidades: Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto», *Oficina do CES*, 146.
- Schmidt, Luísa 1993 *A procura e a oferta cultural dos jovens.* Lisboa: Instituto da Juventude/Instituto de Ciências Sociais.
- Sennett, Richard 1986 *The Fall of the Public Man.* London: Faber & Faber.
- Silva, Augusto *et al.* 1995 *Prática e representação das culturas: um inquérito na área metropolitana do Porto.* Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais.
- Silva, Augusto 1998 «Agentes culturais e públicos para a cultura: alguns casos ilustrativos de uma difícil relação», *Cadernos de Ciências Sociais*, 18, 67-105.
- Santos; Santos, Helena
- Silverstone, Roger 1992 «Information and Communication Technologies and the Moral Economy of the Household», in Roger Silverstone; Eric Hirsch (orgs.): *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces.* London: Routledge.
- Thorton, Sarah 1995 *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital.* Cambridge: Polity Press.
- Zukin, Sharon 1995 *The Culture of Cities.* Cambridge/Massachusetts: Blackwell.