



· UNIVERSIDADE DE ÉVORA
· ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
· DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

· **A construção do *habitus* musical dos músicos amadores**

· **Filipe José Dias Piteira**

· Orientação: Luís Esteves de Melo Campos

· **Mestrado em Sociologia**

· Área de especialização: *Recursos Humanos e Desenvolvimento Sustentável*

· Dissertação

· Évora, 2016

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a todos os entrevistados pela disponibilidade e paciência que demonstraram, pois sem eles este trabalho não seria possível.

Agradeço, igualmente, ao professor Luís Campos pela disponibilidade em aceitar a orientação desta dissertação e pelo seu acompanhamento.

Por último, aos meus pais, ao meu irmão e à Susana a quem dedico este trabalho.

Resumo: Com esta dissertação pretende-se estudar a construção dos *habitus* musicais nos projetos musicais amadores, com base, sobretudo, na teoria da prática de Pierre Bourdieu, procurando-se igualmente compreender o papel da reflexividade e dos quadros de interação ao longo das trajetórias musicais. Entende-se que os músicos amadores assumem uma relação específica com a música, ainda que entre si seja heterogénea e, desta forma, tomou-se como objetivos centrais apreender as matrizes e os modos de socialização, analisar o papel da reflexividade na produção musical e também comparar os *habitus* musicais dos músicos amadores. Para tal, utilizou-se uma metodologia qualitativa, dado o cariz analítico do estudo, através da aplicação de entrevistas semidiretivas e, complementarmente, de observação direta não participante.

Palavras-chave: música, *habitus*, socialização, reflexividade, amadores

The construction of musical *habitus* of amateur musicians

Abstract: With this dissertation it is intended to study the construction of the musical *habitus* in amateur musical projects, based, especially, in the Theory of Practice of Pierre Bourdieu, looking for to understand, as well, the role of reflexivity and the interaction settings along the musical trajectories. It is considered that the amateur musicians assume a specific relation with music, even if it's heterogeneous between them and, therefore, it was taken as the main objectives to learn the pattern and methods of socializing, to analyze the role of reflexivity in the musical production and to compare the musical *habitus* between amateur musicians. For such, was used a qualitative methodology, given the analytical nature of the study, through the application of semi directive interviews and, complementarily, of the nonparticipating direct observation.

Keywords: music, *habitus*, socialization, reflexivity, amateurs

Índice

Introdução	11
Capítulo 1 - Uma teoria da prática reformulada	15
1.1. Enquadramento.....	15
1.2 A construção do <i>habitus</i>	16
1.2.1 Delimitação e definição	16
1.2.2. Formação de disposições.....	19
1.2.3. Operatividade.....	21
1.2.4. Multiplicidade de agentes socializadores	22
1.3. Volume e estrutura dos capitais	25
1.4. Os conceitos de espaço social e estilos de vida.....	27
1.5. O conceito de campo	30
1.6 <i>Habitus</i> e reflexividade - Como se relacionam?	32
1.7. Quadros de interação como complemento do <i>habitus</i>	39
Capítulo 2 - Estratégia metodológica.....	41
2.1. Modelo de análise	41
2.2. Técnicas de recolha de dados	43
2.3. Delimitação do campo empírico.....	45
2.4. Tratamento e análise das entrevistas	48
Capítulo 3 - Para um <i>habitus</i> musical.....	51
3.1. Construção sociológica da música.....	51
3.2. Caracterização da amostra.....	53
3.3. As fronteiras do amadorismo	58
3.4. O conceito de <i>art worlds</i>	61
3.5. O conceito de cena musical	64
3.6.1. Novos contextos na socialização musical.....	65
3.6.2. O gosto na cultura.....	68
3.6.3. Formação musical	72
3.7. Modos de relação com a música.....	76
3.7.1. Planos conceptuais e dimensões.....	76
3.7.2. Competências e contextos de aprendizagem musicais	79
3.7.3. Importância relativa da música no contexto da performance musical	83
3.7.4. Papéis da música na relação consigo, com o público e em sociedade.....	88
3.7.5. Perfil Global.....	90
Capítulo 4 - Trajetórias musicais	93
4.1. Aprendizagem e percurso musical e instrumental	94
4.1.1. Iniciação musical.....	94

4.1.2. Iniciação e relação com o instrumento musical	101
4.2. Projetos musicais	106
4.3. Profissionalização	118
4.4. Perspetivas futuras	121
Conclusão	125
Bibliografia.....	129
Anexos	135
Guião de entrevista	135
Perfil dos entrevistados utilizando indicadores relativos aos modos de relação com a música.....	138

Índice de quadros

Quadro 1 - Origens Sociais e formação/prática musical dos pais	51
Quadro 2 - Caracterização socioprofissional dos entrevistados e atividade musical.....	53
Quadro 3 - Índice de modos de relação com a música	77
Quadro 4 - Modos de relação com a música: competências e contextos de aprendizagem musicais.....	80
Quadro 5 - Modos de relação com a música: importância relativa da música no contexto da performance musical.....	84
Quadro 6 - Modos de relação com a música: papéis da música na relação consigo, com o público e em sociedade.....	87
Quadro 7 - Modos de relação com a música: perfil global.....	88
Quadro 8 - Perfil dos entrevistados utilizando indicadores relativos aos modos de relação com a música.....	134

Introdução

Na Grécia Antiga acreditava-se que a música assumia uma elevada função moral, ajudando a formar o carácter, mas apenas a música considerada “boa”, pois esta incitava à ação profícua, contrariamente à “má” que seria prejudicial (Herzfeld, s.d.). Apesar da época aqui referida, ainda hoje, em particular numa visão de senso comum, se diferencia entre música boa e música má. Ainda que se admita que a “... música é criada para a compreensão sensível, o primado cabe, em princípio, ao juízo sensível” (Eggenbrecht, 2009)¹, a visão que aqui se pretende adotar, defende que não cabe à sociologia, enquanto ciência, fazer tal tipo de diferenciação, de decidir o que é bom ou mau, mas antes “... focalizar de igual modo os distintos domínios de produção simbólica e cultural ...” (Campos, 2007a, p.80), sendo, assim, todo o tipo de música potencial objeto de estudo.

Atualmente, a música faz parte do nosso dia a dia, sobretudo se se falar nas sociedades industrialmente avançadas e, incumbe-se à sociologia o papel de interrogar sobre o *porquê* da música estar tão presente, e, conseqüentemente, conhecer *quem ouve o quê, quem toca o quê, quando e como*, permitindo com isto conhecer a importância da música na vida dos indivíduos, em vez de a tomar como garantida (Martín, 1995). Frith (1999, citado por Guerra, p.447) afirma que a música pode ser vista como uma das formas pela qual definimos quem somos, sendo, simultaneamente, um dos meios pelo qual nos é possível afirmar as nossas particularidades. A importância da música poderá ganhar expressão ao se considerar o facto desta “... ser um catalisador relacional, elemento principal enquanto elo de ligação entre as pessoas, coisa que permitiu à música destacar-se das outras actividades culturais, fruto de uma definição da música enquanto expressão humana mais natural” (Guerra, 2010, p. 672).

Tal como afirmado em estudos já desenvolvidos em Portugal, o trabalho artístico desenrola-se em espaços intersetados pelos planos biográficos dos respetivos artistas, bem como na realidade social onde se situam, sendo um tipo de trabalho fortemente prático (Guerra, 2010). Como também reconhece Vera Zolberg (1997), a reconstrução da vida passada dos artistas pode ajudar a clarificar os significados dos trabalhos como das projeções de estados interiores do artista.

Assim, a investigação aqui desenvolvida parte destas ideias, tendo como base a teoria da prática de Bourdieu, encarando o conceito de *habitus* enquanto construção, já que os indivíduos se encontram em constante movimento, em mutação, e como tal, estão sujeitos a mudanças. Pretende-se pôr à prova alguns pressupostos, nomeadamente a ideia do trabalho artístico ser fortemente prático, já que, como afirma Lahire “[l]a seule manière de se défaire réellement de

¹ Para este autor, para julgar a música existem duas instâncias fundamentais: o juízo sensível e o juízo cognitivo, que dependem, da compreensão sensível e cognitiva, respetivamente.

problèmes scientifiques, si l'on considère qu'une théorie sociologique est essentiellement un univers cohérent de problèmes-solutions articulés, c'est de les affronter, de les faire travailler, de les soumettre à examens, pour finalement les dépasser en découvrant leurs limites de validité et leur champ de pertinence" (Lahire, 2010, p.21). Entende-se ser igualmente relevante, o questionamento sobre as competências reflexivas, uma vez que os indivíduos podem ter diferentes níveis de reflexividade dependendo dos contextos sociais em que se inserem, sob a forma de diferentes estímulos, com intensidades diferentes (Caetano, 2011), e desta forma, revela-se fundamental observar empiricamente estes pontos.

Hoje em dia, a música é omnipresente no quotidiano, inclusive através de formas altamente reflexivas (DeNora, 2004), assumindo diversos usos, da escuta à prática ativa, como por exemplo na afirmação pessoal ou grupal e de modo a gerar prazer (DeNora, 2004), o que permite que haja uma maior diferenciação de estilos e géneros musicais (Coulangeon, 2003). Para além disto, as sociedades contemporâneas parecem exigir uma progressiva complexificação e diversificação dos processos de construção identitária (Guerra, 2010) e, como tal, a música assume um papel relevante, particularmente para os músicos, já que estes assumem uma relação específica, sendo simultaneamente consumidores e produtores.

Tem-se verificado uma diferenciada generalização das diferentes gerações de equipamentos e suportes, de acordo com uma distribuição desigual de recursos económicos e de competências simbólicas, que permitiu uma vasta pluralidade de usos e práticas, conferindo aos instrumentos de mediação simbólicos, humanos, institucionais e técnicos, intrínsecos à constituição da música como objeto cultural, um papel central na compreensão dos consumos culturais. Já a popularização dos novos meios de audição e de consumo musical transformaram a música num objeto privilegiado de apropriação e de troca simbólica, reforçando igualmente as práticas de sociabilidade, fruição e divertimento, que ocorrem em contextos cada vez mais diversificados (Abreu, 2000). Contudo, existe ainda um vasto campo passível de ser estudado, nomeadamente em investigações empíricas, pois a tradição europeia na sociologia da música tem valorizado sobretudo estudos teóricos (Noya, Val, & Muntanyola, 2014).

Desta forma, os músicos amadores assumem uma outra dimensão, já que com as mudanças anteriormente referidas, abrem-se outras portas que permitem a proliferação de projetos musicais amadores. Como afirmava Hennion "[l]'amateur n'a rien de l'idiot culturel' sur le dos duquel la sociologie de la culture a construit à bon compte sa fortune critique, il est au contraire le modèle même d'un acteur inventif, réflexif, obligé de remettre sans cesse en cause les conditions et moyens favorables aux effets qu'il recherche" (Hennion, 2003, p. 10) e assim sendo, importa estudar este tipo de relação específico com a música, que tem carecido de análise empírica.

A investigação que aqui se desenvolve tem, então, como pergunta(s) de partida o porquê dos indivíduos se tornarem músicos (amadores) e de que forma o fazem. Para tal, procurou-se estudar a construção do *habitus* musical dos músicos amadores, considerando as origens e

trajetórias sociais desses músicos, as relações que estes tomam com os indivíduos que os rodeiam (família, amigos, público, etc.) nas várias fases das suas vidas, a forma como vivem a música, como a pensam e sentem, a forma como se envolvem afetiva, comunicacional e socialmente, com o seu trabalho musical e com os que o rodeiam, tal como os meios e condições de produção, os códigos e culturas intramusicais.

Entende-se que os contributos de Bourdieu, nomeadamente através da teoria da prática, e do conceito de *habitus* em particular, poderão tomar um papel central enquanto elemento explicativo, sendo no entanto necessário encarar esta teoria numa forma mais atualizada, contemporânea e não imobilista e reificada enquanto mero processo de reprodução, como alguns autores o encaram. Desta forma, entende-se ser necessário a utilização do conceito de *habitus*, mas também ter em conta os restantes conceitos que motivam as práticas sociais, de acordo com a teoria da prática, nomeadamente, os conceitos de capitais e a sua respetiva distribuição desigual, bem como o campo e o espaço social onde decorrem essas mesmas práticas.

Será igualmente necessário encarar a teoria da prática de uma forma mais atualizada, pois, tendo em conta a vasta utilização desta teoria, inclusivamente em Portugal, foi possível a colocação de novos problemas cognitivos, permitindo, desta forma, o desenvolvimento do conhecimento científico (Costa, 2007). Posto isto, entende-se que esta investigação coloca um problema sociológico que merece ser estudado, já que em Portugal não existe uma tradição de trabalhos ligados à sociologia da música, ainda que nos últimos anos se tenha assistido a uma multiplicação de estudos nesta área, sobretudo centrados na relação entre a música e a cultura juvenil. Porém, acredita-se que ainda há um vasto campo a percorrer nas várias facetas que a música abrange e é nesse sentido que esta investigação pretende contribuir.

Assumem-se, aqui, três objetivos centrais: a apreensão das matrizes e dos modos de socialização que formaram e sustentam as diversas disposições sociais envolvidas na relação com a música; a compreensão dos contextos em que se desencadeia a reflexividade, bem como os moldes e os efeitos na relação com a música; e ainda, a comparação entre os *habitus* musicais dos músicos amadores.

O primeiro destes objetivos tem como base a importância que as relações sociais tomam para a relação dos músicos com a música, ao longo da sua trajetória individual. Se a música é eminentemente relacional, então importa conhecer as origens sociais dos músicos, a relação que os familiares destes músicos têm com a música, o nível de formação musical desenvolvida pelos músicos, os projetos musicais que integraram, assim como a respetiva relação com os outros músicos.

O segundo objetivo pretende perceber qual o papel da reflexividade na forma como os músicos se relacionam com a música, se é que existe, já que a reflexividade parece assumir uma determinada relevância, dados os vários agentes socializadores atualmente existentes, juntamente com a maior qualificação académica.

O terceiro objetivo pretende entender as diferenças e semelhanças entre os vários músicos, ao nível das suas disposições, da forma como foram sendo incorporadas e se sofreram algum tipo de alterações (reforçadas ou atenuadas), o que implica uma comparação das trajetórias dos vários músicos, sendo para tal utilizado o conceito de modos de relação com a música. Entende-se que a diversidade de formações musicais ajuda a refletir sobre até onde pretendem estes indivíduos levar a música nas suas vidas, até onde pretendem desenvolver os seus projetos musicais, o que remete assim para a relação com a profissionalização, que será abordada mais à frente.

Posto isto, o primeiro capítulo centra-se na teoria da prática numa perspetiva mais atualizada e flexível, dando maior ênfase ao conceito de *habitus*, utilizando para tal contributos de diversos autores que procuraram desenvolver uma sociologia disposicionalista. Porém, como as práticas não resultam somente do *habitus*, importa ter em consideração os restantes conceitos que completam a teoria em causa, como é o caso dos conceitos de capitais, espaço social e campos. Para além disso, procurou-se relacionar o conceito de *habitus* e reflexividade, de modo a perceber de que forma estes conceitos, que por vezes são tomados como antagónicos, podem ou não se coadunar. Para além destes conceitos, e de acordo com a perspetiva de António Firmino da Costa, enquadrou-se o conceito de quadros de interação, de modo a valorizar as dimensões interacionais e contextuais.

O segundo capítulo prende-se com algumas das opções metodológicas mais relevantes e respetivas justificações. Para a análise empírica deste problema, entendeu-se necessário recorrer a uma metodologia compreensiva baseada em entrevistas semidiretivas e observação direta. Para além disso, explicitou-se o modelo de análise utilizado, as técnicas de tratamento e análise de dados utilizadas, tal como a delimitação do campo empírico.

De seguida, no terceiro capítulo avançou-se para uma perspetiva sociológica da música onde se desenvolvem os conceitos de amadorismo, tendo em conta as fronteiras que o delimitam, bem como os conceitos de *art worlds* e cena musical. Indo de encontro ao *habitus* musical que aqui se pretende desenvolver, importa explorar questões teóricas relacionadas com a socialização musical, uma sociologia do gosto, a formação musical e o conceito de modos de relação com a música, onde também se avançou com alguns dos resultados obtidos nesta investigação, conciliando desta forma uma perspetiva teórica e prática.

Por último, o quarto capítulo foca-se nas trajetórias musicais com base nas entrevistas e observações realizadas, abarcando as diversas fases dessas trajetórias, desde as origens sociais e primeiros contactos com a música, até às perspetivas futuras que os músicos entrevistados expectam.

Capítulo 1 - Uma teoria da prática reformulada

1.1. Enquadramento

A teoria da prática procura entender a vida social enquanto produto das condições culturais, e materiais, mas também das práticas e experiências individuais e coletivas (Casanova, 2004a), surgindo como resposta aos obstáculos existentes das perspectivas estruturalistas e accionalistas, nomeadamente a reificação de conceitos e os pressupostos individualista e idealista da ação social (Campos, 2015b). De acordo com Casanova (1995), a obra de Bourdieu pretende criar um modelo teórico que permita compreender as dimensões mais estruturais e mais visíveis nas práticas sociais, articuladamente. Assim, “[a] teoria da prática é produzida, explicitamente, enquanto proposta de superação de impasses analíticos decorrentes de dualidades que estão presentes nas teorias sociais clássicas, tais como cultura/sociedade, estrutura/acção, holismo/individualismo e particularmente a do objectivismo/subjectivismo” (Casanova, 1995a, p. 62).

Desta forma, o conhecimento que Bourdieu denominou praxeológico, que está na base da teoria da prática, “... a pour objet non seulement le système des relations objectives que construit le mode de connaissance objectiviste, mais les relations dialectiques entre ces structures objectives et les dispositions structurées dans lesquelles elles s’actualisent et qui tendent à les reproduire, c’est-à-dire le double processus d’intériorisation de l’extériorité et d’extériorisation de l’intériorité” (Bourdieu, 1972, p. 163).

Bourdieu (2007a) simplificou a sua teoria através da seguinte fórmula: [(*habitus*)(capital)] + campo = prática. Aqui, expõem-se desde logo os principais conceitos que constroem a teoria da prática, bem como a respetiva articulação dos mesmos. Porém, esta fórmula não deve ser tomada como uma receita apriorística, mas antes como um modelo referencial e de acompanhamento heurístico. Como explica Casanova, esta fórmula procura, acima de tudo, explicar as práticas sociais em torno dos *habitus* e dos capitais dos atores e também do campo específico em que essas práticas são desenvolvidas, tal como da eficácia dos *habitus* e dos capitais nesse mesmo campo. Assim, “... as práticas concretizadas por determinados atores sociais têm realizações específicas que dependem do campo em que são concretizadas; mas, em última análise, e determinadamente, elas variam sobretudo com o *habitus* e o capital desses atores, bem como com a aplicabilidade desse capital ao campo particular em que a prática é desenvolvida” (Casanova, 1995a, p.68).

De modo a enquadrar a teoria da prática nesta investigação, segue-se uma exploração dos vários conceitos que a constituem. Como tal, ainda que em termos estruturais o texto aqui desenvolvido separe os diversos conceitos, estes estão intimamente relacionados e a sua análise obriga a uma visão de conjunto.

1.2 A construção do *habitus*

1.2.1 Delimitação e definição

Antes de se passar aos pontos essenciais do conceito de *habitus*, entende-se ser relevante esclarecer as razões que levaram a optar por este conceito como central nesta investigação. Tendo em conta a pergunta de partida orientadora desta investigação, a noção de identidade poderia assumir um papel estrutural. Contudo, entendeu-se tomar o *habitus* como conceito central, uma vez que a noção de identidade, dadas as utilizações a que tem vindo a ser sujeita, é apontada por alguns autores como sendo vaga, polissémica (Kaufmann, 2005) e por outros como um problema sociológico temível² (Dubar, 2006). Essencialmente, a identidade “... singulariza e unifica o indivíduo, cria um universo simbólico integrado num momento e num contexto determinado, estabelece as ligações entre sequências de identificação para assegurar uma continuidade na duração biográfica, constrói, pela valorização de certas temáticas, a estima de si mesmo, que é a energia necessária à acção.” (Kaufmann, 2005, p.71). Como também sintetiza Jean-Pierre Warnier, a identidade pode também ser definida como a língua, a cultura e os repertórios de acção que permitem a um indivíduo reconhecer a sua pertença a um determinado grupo, identificando-se a ele. Contudo, sublinha que poderá ser mais relevante falar-se antes em identificações, pois o mesmo indivíduo pode assumir múltiplas identificações, sendo que essas identificações são contextuais e flutuantes (Warnier, 1999). Assim, entende-se que o conceito de *habitus* permitirá um maior rigor, pois a definição de Bourdieu está devidamente delimitada e enquadrada numa teoria mais abrangente e consistente, enquanto que a noção de identidade é variável e por vezes oca.

Para Bourdieu (1998), uma das principais funções do conceito de *habitus* é o de afastar dois erros associados à visão escolástica: o mecanicismo, ao se considerar que a acção é o efeito mecânico de determinada imposição de causas externas; e o finalismo, que assume que os agentes atuam inteiramente de forma livre e consciente.

Ora, o conceito de *habitus* foi definido por Bourdieu como “... un système de dispositions durables et transposables qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une matrice de perceptions, d’appréciations et d’action, et rend possible l’accomplissement de tâches infiniment différenciées, grâce aux transferts analogiques de schèmes permettant de résoudre les problèmes de même forme et grâce aux corrections incessantes des résultats obtenus, dialectiquement produites par ces résultats” (Bourdieu, 1972, p.178,179). O que se pretende captar com isto é o princípio gerador das práticas e das inclinações culturais das respetivas classes sociais e da forma como elas se classificam a si e às outras no espaço social, ou seja, *habitus* como organizador das relações quotidianas (Campenhoudt, 2003). Dito de uma

² No sentido em que os indivíduos estão perante pertenças múltiplas e mutáveis, nas sociedades modernas.

forma mais simples, “... o *habitus* define um estilo de vida comum ao conjunto daqueles que ocupam uma posição social semelhante. Maneiras de conviver com os outros, de se comportar, de se vestir, de comer e de se preocupar com a sua forma e as suas formas, opiniões políticas e crenças filosóficas, preferências estéticas ...” (Campenhoudt, 2003, p.169).

Como se verificou, pode-se considerar o conceito de *habitus* como um sistema de disposições, e, como tal, importa clarificar que se entende por disposições o resultado de uma ação organizadora, um estado habitual, uma tendência (Bourdieu, 1972), como conjunto das propriedades incorporadas (Bourdieu, 1996). Porém, tomar uma disposição como sinónimo de tendência pode gerar alguns equívocos (Campos, 2015a), como, por exemplo, constata Lahire, relativamente à unicidade subentendida no conceito de *habitus*, considerando antes, que os indivíduos são plurais e que os seus comportamentos variam, podendo mesmo ser contraditórios (Campos, 2015a; Lahire, 2002; 2005).

Para Bourdieu a teoria da prática debruça-se sobre uma interiorização³ da exterioridade e uma exteriorização da interioridade, em que as estruturas são constitutivas de um ambiente particular, podendo ser apreendidas através das regularidades associadas a um ambiente socialmente estruturado, produzindo *habitus*, também definido como “... systèmes de dispositions durables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes ...” (Bourdieu, 1972, p.182). Essas estruturas estruturadas que se transformam em estruturas estruturantes significam que o *habitus* é o produto duma aprendizagem tornada inconsciente que se converte numa atitude aparentemente natural a evoluir livremente num meio (Dortier, 2002). Casanova (1995b) sublinha que, sendo as disposições estruturadas e estruturantes, tal significa que elas são determinadas pelas condições sociais mais estruturais presentes no processo de socialização⁴, contribuindo também para a determinação das práticas.

No entanto, importa esclarecer, que os indivíduos “... não incorporam, propriamente falando, “estruturas sociais”, mas hábitos corporais, cognitivos, avaliadores, apreciativos, etc., isto é, esquemas de ação, maneiras de fazer, de pensar, de sentir e de dizer adaptadas (e às vezes limitadas) a contextos sociais específicos. Interiorizam modos de ação, de interação, de reação, de apreciação, de orientação, de percepção, de categorização, etc. ...” (Lahire, 2002, p.173), o que significa que o que é incorporado ou interiorizado não existe da mesma forma no mundo social “exterior”, como acrescenta Lahire.

De modo a estabelecer a correspondência entre as condições objetivas e as disposições subjetivas, é necessário recorrer a uma dupla redução que permite especificar o mecanismo de interiorização das condições objetivas, bem como o mecanismo de exteriorização das disposições

³ Definido Por Berger & Luckmann como “a apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objetivo como exprimindo sentido, isto é, como manifestação de processos subjetivos de outrem que assim se torna, em termos subjetivos, significativo para mim” (Berger & Luckmann, 2010, p.137).

⁴ Berger e Luckmann (2010) definem socialização como “... a completa e consistente introdução de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade ou de um setor da mesma.

subjetivas. A primeira redução prende-se com a limitação do conjunto de condições objetivas que produzem o *habitus* a uma posição diferencial no espaço social e assim o *habitus* é definido como estando ligado a uma posição, a um ponto de vista coerente e único, enquanto que a segunda redução se prende com a ligação à visão ou percepção do campo social operada pelo *habitus*, em particular a classificação que este produz no espaço social. É através desta dupla redução que o *habitus* poderá ser definido como produto de condições objetivas interiorizadas, através da posição e da trajetória do grupo social de origem, e enquanto produtor de práticas que levam a efeitos objetivos, e assim, reproduzindo a estrutura social, ao mesmo tempo que assegura a continuidade do *habitus* (Dubar, 1998).

Na verdade, o *habitus* apresenta-se em termos individuais e sociais, isto é, apresenta-se a nível do próprio indivíduo, mas também de um grupo ou classe, sendo que o processo de interiorização implica a internalização da objetividade, ocorrendo subjetivamente (Ortiz, 1983), sendo esta uma das vantagens deste conceito -, a possibilidade de aplicação a diferentes níveis de análise.

Relativamente ao carácter transponível das disposições, presente na definição de *habitus*, Lahire (2002) aponta alguns problemas, pois defende que tal característica deve ser posta à prova e não assumida como factual, tal como a admissão de uma única fórmula geradora ou de um único princípio gerador e unificador das práticas, ainda que Bourdieu tenha assumido que existam outros princípios geradores de práticas, embora não tenha estudado outro, senão o *habitus* (Casanova, 2004).

O *habitus* pode ser visto como uma mediação fundamental e fundamentada entre estrutura e aparência nas práticas sociais (Casanova, 1995b). Contudo, Lahire realça que para que um ator seja portador de um sistema de disposições homogéneo e coerente seriam necessárias condições sociais particulares, que raramente são reunidas. Isto porque o conceito de *habitus* foi construído de acordo com o modelo de sociedade camponesa argelina (Kabyle), muito diferente das sociedades fortemente diferenciadas em que vivemos. Tal como Berger e Luckmann afirmavam, “[o] máximo sucesso na socialização é provável que se verifique em sociedades com uma divisão muito simples do trabalho e mínima distribuição do saber” (Berger & Luckmann, 2010, p.170).

Uma das questões que se coloca ao conceito de *habitus* é, assim, a coerência que implica, um sistema de disposições. Para Loic Wacquant o *habitus* não é necessariamente coerente e unificado, revelando sim variados graus de integração e tensão consoante a compatibilidade e o carácter das situações sociais que o produziram ao longo do tempo (Wacquant, 2004). Assim, a prática é resultado da confluência de várias vivências, e pode ser pensada como unidade, como

facto social total⁵, isto é, como “... produto de vivências de socialização contextualizadas em muitas matrizes culturais, presentes na vida de cada um de nós, experimentadas em situações coletivas” (Setton, 2009, p.303).

Lahire (2005) critica a ideia de que as disposições sejam necessariamente gerais, transcontextuais e ativas em cada momento da vida dos atores, propondo antes que a procura da coerência seja acompanhada pela preocupação em delimitar as classes de contextos, as áreas de pertinência e de atualização das disposições reconstruídas. Assim, os indivíduos seriam feitos de complexos matizados de disposições, podendo não ter apenas um princípio de coerência único, de disposições para agir e crer (Lahire, 2002, 2005). Já Casanova (1995b) destaca antes que, encarar o *habitus* como tendo carácter sistémico consiste na existência de uma influência entre disposições, conferindo, assim, especificidade e unidade ao conjunto das relações aí presentes, vendo na coerência e unidade global do *habitus* (enquanto sistema de disposições) um dos pontos mais inovadores e promissores em termos teóricos, uma vez que se pretende expor as leis gerais que reproduzem as leis de produção. Estas diferentes perspetivas parecem remeter para posturas epistemológicas distintas, já que Lahire considera que as características das disposições não devem ser definidas *a priori*, mas sim postas à prova, enquanto que Casanova defende antes a consistência e inovação teóricas que o conceito de *habitus* incorpora.

1.2.2. Formação de disposições

Para Bourdieu (1998) é nas primeiras experiências que as estruturas do *habitus* se consolidam, uma vez que são as estruturas características das condições de existência, onde as relações familiares assumem um papel primordial. Daí que “... se o agente tem uma compreensão imediata do mundo familiar, é porque as estruturas cognitivas que aplica são o produto da incorporação das estruturas do mundo no qual ele age, e porque os instrumentos de construção que emprega para conhecer o mundo são construídos por esse mundo” (Bourdieu, 1998, p.120).

Na mesma lógica, Loic Wacquant (2004) defende que a trajetória de vida inicial dos bebés e das crianças podem ser vistas como uma instituição total, enquanto que as crianças em idade pré-escolar são confinadas numa espécie de instituição quase-total. Também Lahire reforça a relevância das primeiras socializações, já que quanto mais precoce, regular e intensa tiver sido a socialização, vista como a instalação corporal de hábitos, maiores são as possibilidades de surgir a lógica de uma segunda natureza, do “é mais forte do que eu”, ainda que nem toda a transmissão seja feita voluntária e intencionalmente (Lahire, 2002; 2005). Sayer (2010), por outro lado, sublinha que a socialização gera novas necessidades, capacidades, inclinações, suscetibilidades,

⁵ É de notar contudo, que considerar o *habitus* como um facto social total, não é uma ideia nova, uma vez que o próprio Bourdieu já considerava o contributo de Marcel Mauss, em que a sociedade nos é dada enquanto fenómeno social total (Ortiz, 1983).

modificando as já existentes, e no caso da música tal também se verifica, uma vez que nem todos os músicos provêm de famílias em que a música, tanto em termos de audição como de prática instrumental, está incorporada e constrói esse mundo, como, posteriormente, se pôde observar nas entrevistas realizadas neste trabalho, já que por vezes, a paixão pela música e a aprendizagem de um determinado instrumental musical ocorrem em fases mais avançadas, como na adolescência (cf. Infra 4.1. Aprendizagem e percurso musical e instrumental).

Bourdieu introduz o conceito de histerese do *habitus* encarando-o como a ativação retardada das disposições incorporadas, resultante do desfazamento entre as características sociais do espaço estrutural de inserção dos agentes na aquisição das regras da prática social e no seu acionamento efetivo (Costa, 2008). Assim, explica a importância do efeito de histerese, através de sanções negativas às práticas desajustadas ao ambiente real, familiar, ao ambiente que se conhece (Bourdieu, 1972), dando às disposições um caráter duradouro e colocando em causa, em parte, a transformação do *habitus* de um indivíduo. Porém, para Casanova (1995b, 2004), este efeito de histerese acentua a inércia, desvalorizando a permanente premência da socialização, a incorporação do novo, a adaptabilidade à mudança, ainda que Bourdieu tenha assumido que o *habitus* deva ser antes visto como um sistema de disposições, durável mas não imutável. Assim, é possível verificarem-se modificações nos *habitus*, que resultarão em mudanças nas práticas observáveis, decorrentes da existência de disposições regressivas e progressivas.

A perspetiva assumida por Lahire (2002) questiona a formação das disposições, a sua durabilidade, o seu possível apagamento (contra o efeito de histerese), a possibilidade de existirem disposições com graus de constituição e de reforço diferentes, e, assim, existirem disposições fracas e fortes. Desta forma, as disposições podem enfraquecer ou apagar-se por não encontrarem condições de atualização ou por encontrarem condições de repressão. Dependendo do momento, da forma e do contexto em que foram adquiridos, “[o]s hábitos podem, então, ser interiorizados e só ser atualizados no modo do constrangimento ou da obrigação; podem-no ser no modo de paixão, do desejo ou da vontade; ou, ainda, no modo da rotina não consciente, sem verdadeira paixão nem sentimento de particular constrangimento” (Lahire, 2005, p.22). Assim, os hábitos interiorizados precocemente, em condições favoráveis à sua interiorização, encontrando condições positivas de concretização, permitem criar aquilo a que se chama de paixão (Lahire, 2005).

Questionando esse efeito de histerese e admitindo a possibilidade de transformações no *habitus*, há espaço para explorar as trajetórias dos indivíduos, dando-lhes um papel mais central, com o intuito de pôr à prova essa mutabilidade, estudando os efeitos de percurso, nomeadamente, as condições objetivas, os quadros de interação ou os grupos de referência dos atores, no processo de formação da matriz de disposições, como destaca Casanova (1995b).

Como já referia Halbwachs “[à] medida em que a criança cresce, e sobretudo quando se torna adulta, participa de maneira mais distinta e mais refletida da vida e do pensamento desses

grupos dos quais fazia parte, inicialmente, sem disso aperceber-se” (Halbwachs, 1990, p.71). Na mesma linha, o *habitus* constitui-se através de uma série cronologicamente ordenada de estruturas, e assim, o *habitus* adquirido na família é o princípio da estruturação das experiências escolares enquanto que o *habitus* transformado pela escola é o princípio de estruturação de todas as experiências posteriores (Bourdieu, 1972). Desta forma, e dado o caráter potenciador de mudança e de atualização das disposições, é possível uma cumulatividade ao *habitus*, resultante da inculcação e da aprendizagem, sobretudo numa socialização primária (Casanova, 1995b).

Seguindo Berger e Luckmann (2010), os indivíduos nascem com predisposição para a sociabilidade, sendo a interiorização a primeira fase desse longo processo, entendida como “a apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objectivo como exprimindo sentido, isto é, como manifestação de processos subjectivos de outrem que assim se torna, em termos subjectivos, significativo para mim” (Berger & Luckmann, 2010, p.137), sendo então a interiorização a base da compreensão dos outros e da apreensão do mundo como realidade social e significativa.

Desta forma, a socialização primária assume um papel de relevo, sendo a base da socialização secundária e como tal, a desintegração da realidade interiorizada surge mais facilmente numa socialização posterior (Berger & Luckmann, 2010, p.137). Lahire (2002) alerta que essas mudanças podem tomar contornos distintos e mais recorrentes do que Bourdieu proponha, avançando com a ideia de que as situações de desajustamento entre o incorporado e uma situação nova são situações que acontecem frequentemente nas sociedades complexas, plurais e em transformação, como é o caso do fracasso escolar, do serviço militar, da prisão, da imigração, ou mesmo do casamento, do divórcio, etc. Isto significa então, que o ajustamento e a correspondência disposição-posição nunca são totalmente verificáveis, e é por isso que as disposições não foram constituídas numa situação social, numa única posição, num único universo. No entanto, Bourdieu assumia essa ideia quando afirmava, por exemplo, que “[e]m razão nomeadamente das transformações estruturais que suprimem ou modificam certas posições, e também da mobilidade inter ou intrageracional, a homologia entre o espaço das posições e o espaço das disposições nunca é perfeita ...” (Bourdieu, 1998, p.139).

1.2.3. Operatividade

Estas questões estão também ligadas a um outro problema que tem prejudicado o potencial heurístico do conceito de *habitus*, nomeadamente a sua operatividade. Isto, porque para Bourdieu o *habitus* tem origem no inconsciente, não sendo diretamente acessível à consciência (Casanova, 2004), no entanto, Bourdieu referia que o inconsciente é a história, tanto coletiva, que produz as nossas categorias de pensamento, como individual, em que aquelas nos foram

inculcadas (Bourdieu, 1998). A partir daqui, abre-se, desde logo, caminho para a resolução do problema da operatividade, tal como o fez Casanova (1995b), propondo uma solução que passa por identificar os atores sociais relevantes, relativamente à especificidade e pregnância das suas disposições, e pela verificação de correlações relevantes entre as condições objetivas e as práticas e representações dos atores. Para este, “... operacionalizar o *habitus* é, afinal, verificar aquela sistematicidade na esfera observável das práticas e das representações sociais” (Casanova, 1995b, p.63). Desta forma, entende-se que o conceito de modos de relação com a música facilita essa operacionalização, já que permite captar essas mesmas práticas e representações dos músicos de forma plural (cf. Infra 3.6. Modos de relação com a música).

Na mesma ordem de ideias, Lahire afirma que as disposições físicas ou sociais, nunca sendo diretamente observadas pelo investigador, poderão ser reconstruídas com “1) a descrição (ou reconstrução) das práticas, 2) a descrição (ou a reconstrução) das situações nas quais essas práticas desenvolveram-se, e 3) a reconstrução dos elementos julgados importantes na história (itinerário, biografia, trajetória, etc.) do praticante” (Lahire, 2002, p.54). A realidade é relacional, interdependente e como tal o acontecimento “desencadeador” e a disposição incorporada não podem ser designados como verdadeiros “determinantes” das práticas (Lahire, 2002).

1.2.4. Multiplicidade de agentes socializadores

De acordo com Bourdieu, cada agente é produtor e reproduzidor de sentido objetivo, independentemente da sua vontade ou da consciência que tenha de tal. Assim, a história de cada indivíduo inclui uma parte da história coletiva do seu grupo ou da sua classe, mesmo que se verifiquem diferentes trajetórias e posições (Bourdieu, 1972). Esta é uma das questões que alguns autores “condenam” a Bourdieu, ou pelo menos encaram como uma nova mudança, compreendendo a existência de várias instâncias produtoras de valores culturais e referências identitárias, que para além da família e da escola, se destaca também o papel dos media, instâncias estas que coexistem numa intensa relação de interdependência (Setton, 2002). Assim sendo, Setton propõe o conceito de *habitus* híbrido, uma vez que este admite a ideia de criação, ajudando a pensar a multiplicidade de elementos culturais dispares, que é retratado da seguinte forma: “[t]rata-se de um sujeito que nunca se socializa por inteiro mas que se apresenta como sendo resultado de um conjunto de experiências socializadoras, nunca totalizantes mas produto de um processo complexo, dinâmico, produto de uma orquestração de trocas e símbolos identitários, sem maestro, classificados e organizados segundo contextos particulares, ou seja, um produto híbrido ...” (Setton, 2009, p.305).

Também Lahire (2002, 2005) realça que quanto mais um indivíduo experienciar uma pluralidade de contextos sociais não homogêneos, ou mesmo contraditórios, mais a experiência

terá sido vivida de forma precoce e mais estaremos perante um indivíduo (ator plural) com um património de disposições, de hábitos e de capacidades não homogêneos, não unificados, variando de acordo com o contexto social onde evolui. Importa também salientar, que o tempo passado com outros indivíduos (familiares, amigos, etc., que assumem diferentes posições, sistemas de gostos e comportamentos), o tipo de relação que possuem, a atividade que desenvolvem juntos, bem como o património de disposições e competências que dispõem é submetido a forças de influências diferentes. Desta forma, a ativação de determinada disposição, em determinado contexto, pode ser visto como o produto da interação entre relações de forças internas e externas.

Quando se fala na base das práticas quotidianas e das orientações de vida dos indivíduos, importa assinalar que atuam dois fatores, por norma articulados entre si, que são as configurações culturais partilhadas pelos grupos, incorporadas na sua subjetividade (através de processos de socialização) e os interesses e estratégias desenvolvidos pelos indivíduos (Costa, 1992). Essas estratégias têm como base o *habitus*, enquanto princípio de encadeamento das ações, objetivamente organizadas, sem ter qualquer espécie de intenção estratégica real, daí que sejam apreendidas como uma estratégia possível, entre outras (Bourdieu, 1972).

Como Bourdieu avançou, o facto de as disposições serem inculcadas pelas condições objetivas, de forma duradoura, leva a que as aspirações e as práticas sejam objetivamente compatíveis com essas condições objetivas e como tal os acontecimentos mais improváveis excluem-se, pois pertencem ao impensável (Bourdieu, 1972). Importa no entanto notar que, “[f]ace às mesmas circunstâncias sociais, que não são determinantes, os agentes podem sempre efectuar escolhas diferentes e delinear percursos alternativos, precisamente porque a eficácia causal das estruturas depende sempre da sua activação como constrangimento ou capacitação” (Caetano, 2011, p.165).

De acordo com Setton, o *habitus* não contempla a total reprodução das estruturas, pois o princípio que o funda é o da relação dialética entre uma conjuntura e sistemas de disposições individuais, em interação constante com as estruturas. Desta forma, “... a perspectiva histórica, a interpenetração entre passado, presente (trajetória) e futuro (o devir) são dimensões constitutivas dos *habitus* individuais” (Setton, 2002, p.66). Também Bourdieu (1972) vê o *habitus* como um produto da história, produtor de práticas individuais e colectivas. Aliás, para se utilizar uma sociologia disposicional deve-se mesmo, como refere Lahire (2002), ultrapassar a mera invocação do ritual do passado incorporado, tendo em conta também a constituição social, bem como as modalidades de atualização desse mesmo passado.

Lahire acrescenta que o “presente” tem um maior peso na explicação dos comportamentos, das práticas ou das condutas, se os atores forem plurais, sendo que aqui, a lógica da situação presente desempenha um papel central na reativação de parte das experiências incorporadas, enquanto que os indivíduos socializados de forma mais homogênea e coerente,

tenderão a ter reações mais previsíveis. Esta é uma das visões que se pretende ter em conta no projeto em desenvolvimento, olhando o *habitus*, não somente como uma história passada do indivíduo, mas realçar também o presente e o futuro, através duma perspetiva diacrónica.

Tal como o faz Setton, também aqui se defende a consideração do *habitus* como um sistema flexível, como “... um sistema em construção, em constante mutação e, portanto, adaptável aos estímulos do mundo moderno: um *habitus* como trajetória, mediação do passado e do presente; *habitus* como história sendo feita, *habitus* como expressão de uma identidade social em construção” (Setton, 2002, p.67). Lahire contribui também para esta discussão, ao considerar a evolução das disposições ao longo do tempo, nomeadamente aquilo a que chama crenças, ou disposições para crer, estando estas confirmadas pela experiência corrente, sustentadas, mais ou menos, pelas múltiplas instituições, variando a sua força em função do seu grau de constituição da aprendizagem, e posteriormente de confirmação da sobreaprendizagem. O mesmo autor salienta também que os atores podem incorporar crenças (normas, modelos, valores, ideais...) sem ter os meios (materiais e/ou disposicionais) para as concretizar, para as cumprir, ou mais importante, “... os atores podem ter interiorizado normas, valores, ideais..., sem ainda terem podido forjar hábitos de acção que lhes permitam atingir o seu ideal” (Lahire, 2005, p.18).

1.3. Volume e estrutura dos capitais

De modo a melhor compreender a teoria da prática desenvolvida por Bourdieu, importa, desde logo, definir os vários tipos de capital, entendendo cada capital como recurso acumulável e acionável na vida social (Campos, 2015b). Bourdieu utiliza o termo capital de uma forma mais abrangente, diferenciando-se do termo utilizado pelos economistas, o denominado capital económico, que designa um conjunto de recursos económicos, onde se incluem os rendimentos e o património de cada um. Assim, para Bourdieu existem quatro tipos de capitais: económico, cultural, social e simbólico.

O capital cultural surge com o intuito de colocar a hipótese da desigualdade dos desempenhos escolares, relativamente às crianças provenientes das distintas classes sociais, relacionando o sucesso escolar com a distribuição do capital cultural pelas várias classes. Este tipo de capital pode tomar três formas: o estado incorporado, sob a forma de disposições duráveis, e com isso, entende-se que a acumulação de capital cultural exige uma incorporação que exige tempo, e então, é um ter que se torna ser; o estado objetivado, sob a forma de bens culturais, e sendo, portanto, transmissível na sua materialidade; e o estado institucionalizado, isto é, a objetivação do capital cultural sob a forma de diploma (Bourdieu, 2007b).

Bourdieu distingue ainda capital cultural herdado (familiarmente) e capital adquirido escolarmente, acrescentando que as diferenças associadas à trajetória social e ao volume do capital cultural herdado, acentuam-se, principalmente nos indivíduos da pequena burguesia e “... refletem mudanças do estado das relações entre o sistema de ensino e a estrutura das classes sociais: a estes diferentes modos de geração correspondem relações diferentes com o sistema escolar que se exprimem em diferentes estratégias de investimento cultural não garantido pela instituição escolar – ou seja, de autodidaxia” (Bourdieu, 2007a, p. 80).

Já o capital social pode ser visto como “... l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance” (Bourdieu, 1980, p. 2). O volume do capital social que um determinado indivíduo possui depende da extensão da rede de relações que pode mobilizar, bem como pelo volume do seu capital económico, cultural ou simbólico (Bourdieu, 2007b).

O capital simbólico é um dos conceitos que assume grande relevância em qualquer análise sobre artistas ou músicos. Como tal, importa esclarecer que tal conceito diz respeito à imagem social e aos rituais associados aos três capitais (económico, social e cultural). Os três capitais são constantemente investidos em função das ambições e dos projetos dos agentes, reforçando-se mutuamente, transformando-se uns aos outros. São relações, uma vez que o valor dos capitais é relativo entre indivíduos e os diferentes tipos de capital oferecem as mesmas oportunidades, o mesmo poder ou o mesmo prestígio (Campenhoudt, 2003). Bourdieu define

então capital simbólico como “... uma qualquer propriedade, força física, riqueza, valor guerreiro, que, percebida por agentes sociais dotados das categorias de percepção e de apreciação permitindo percebê-la, conhecê-la e reconhecê-la, se torna simbolicamente eficaz, como uma verdadeira *força mágica* ...” (Bourdieu, 2001, p.130). Por outras palavras, poder-se-á dizer que é a forma assumida por algum tipo de capital, quando entendida através das categorias de percepção, que são o resultado da incorporação das oposições ou divisões presentes na estrutura da distribuição desse tipo de capital (Bourdieu, 2001). Assim, o capital simbólico não é uma espécie particular de capital, é antes aquilo em que se torna qualquer espécie de capital, quando não é conhecido enquanto capital, ou seja, enquanto capacidade de exploração, atual ou potencial, ou poder, “[m]ais precisamente, o capital existe e age como capital simbólico ... na relação com um *habitus* predisposto a percebê-lo como signo e como sinal de importância, quer dizer, a conhecê-lo e a reconhecê-lo em função de estruturas cognitivas aptas e inclinadas a conceder-lhe o reconhecimento porque em concordância com aquilo que ele é” (Bourdieu, 1998, p.217).

Para além dos capitais investidos nos vários campos serem desiguais, também os ganhos daí retirados dependem do seu volume e da sua estrutura (Dubar, 1998), uma vez que “[a] relação entre os diferentes volumes de cada um destes tipos de capital configura a estrutura de capitais disponíveis para agir que os distintos atores detêm e, portanto, as condições objetivas que caracterizam as suas pertenças em termos de classes sociais” (Campos, 2015b, p.105).

A partir daqui, Bourdieu distingue duas dimensões: numa primeira os agentes são distribuídos de acordo com o volume global do seu capital possuído; numa segunda, a estrutura do capital, considerando o peso relativo dos vários tipos de capital no volume total do seu capital (Bourdieu, 2004), sendo que o volume e a estrutura dos capitais são propriedades socialmente relacionais, ou seja “... a valia de qualquer capital é sempre relativa ao volume desse tipo de capital disponível pelos outros” (Campos, 2015b, p.105, 106).

1.4. Os conceitos de espaço social e estilos de vida

De acordo com Bourdieu, espaço é o “... conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas por referência às outras, pela sua exterioridade mútua e por relações de proximidade, de vizinhança ou de afastamento e também por relações de ordem, como acima, abaixo e entre ...” (Bourdieu, 2001, p.7). Desta forma, os agentes sociais e as suas propriedades, situam-se num espaço social, enquanto lugar distintivo e distinto que pode ser caracterizado pela posição relativa ocupada, relativamente a outros lugares, bem como pela distância que os separa, sendo que as divisões e distinções do espaço social se exprimem no espaço físico, real e simbolicamente, como espaço social reificado (Bourdieu, 1998).

Bourdieu vê, então, o espaço social como um campo de lutas entre agentes, que elaboram estratégias de modo a manter o melhor da sua posição social, com base nos diferentes tipos de capital que possuem (Bourdieu, 1989). Ou seja, o conceito de espaço social foi construído tendo como base, a ideia de que os agentes e grupos se distribuem de acordo com a posição que nele ocupam, e segundo o capital económico e cultural que possuem, tendo estes o papel de princípios de diferenciação⁶, ou como Campenhoudt simplifica, “existir num espaço social é ser diferente, é marcar uma distância entre si mesmo e os outros” (Campenhoudt, 2003, p. 163).

Desta forma, os agentes tendem a aproximar-se quanto mais semelhantes forem os seus capitais e a afastarem-se quanto menos próximos forem e, com isto, as distâncias sociais sobrepõem-se às distâncias espaciais. Como explica Bourdieu, “... o espaço das posições sociais retraduz-se num espaço e tomadas de posição por intermédio do espaço das disposições ... ou, noutros termos, ao sistema de desvios diferenciais que define as diferentes posições nas duas dimensões maiores do espaço social corresponde um sistema de desvios diferenciais nas propriedades dos agentes ..., quer dizer, nas suas práticas e nos bens que possuem” (Bourdieu, 2001, p.9). Assim, Bourdieu diz ser possível construir um espaço, em que as dimensões fundamentais são definidas pelo volume e pela estrutura do capital, bem como pela evolução em termos diacrónicos dessas propriedades, sendo manifestadas através da trajetória passada e pelo seu potencial no espaço social (Bourdieu, 2007a).

As diferenças nas práticas, nas opiniões e nos bens possuídos, através das categorias sociais de perceção, dos princípios de visão e divisão, tornam-se diferenças simbólicas, constituindo uma linguagem, daí que Bourdieu sublinhe que “[a]s diferenças associadas às diferentes posições, quer dizer, os bens, as práticas e sobretudo as *maneiras*, funcionam, em cada sociedade, enquanto diferenças constitutivas de sistemas simbólicos, como o conjunto dos

⁶ É de referir que Bourdieu considera estes princípios de diferenciação como sendo os mais eficientes, em países como os Estados Unidos, França ou Japão.

fonemas de uma língua ou o conjunto dos traços distintivos e dos desvios diferenciais que são constitutivos de um sistema mítico, quer dizer, como *signos distintivos*” (Bourdieu, 2001, p.9,10).

Assim, as práticas constituem uma expressão sistemática das condições de existência, isto é, estilos de vida, pois são produto do *habitus*, que exprimem através de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais o *habitus* é o produto (Bourdieu & Saint-Martin, 1976). Por exemplo, as subculturas da classe trabalhadora fornecem soluções coletivas aos problemas enfrentados pelos membros dessa classe, nomeadamente a falta de oportunidades de emprego e de educação, em particular nos mais jovens, que lidam com tais problemas desenvolvendo um estilo que expressa as suas identidades e define a sua participação em grupos, sendo que os estilos englobam aparências distintas, linguagens próprias, música, etc., sendo gerados através de dinâmicas internas mas também em relação às atitudes e comportamentos da classe dominante (Crane, 1992).

O estilo de vida pode ser visto como um “... ensemble unitaire de préférences distinctives qui expriment, dans la logique spécifique de chacun des sous-espaces symboliques, mobilier, vêtement, langage ou hexis corporelle ...” (Bourdieu & Saint-Martin, 1976, p.19). Importa, no entanto, ter em atenção, que o que distingue as classes umas das outras, nomeadamente a classe popular das restantes, é sobretudo os meios culturais e económicos, entenda-se capitais cultural e económico, do que a intenção objetiva do seu estilo. Para Bourdieu e Saint-Martin a relação com a cultura é um dos elementos mais característicos do estilo de vida da pequena burguesia, sendo que essa relação pode ser deduzida da distância entre o conhecimento e reconhecimento “... où s’exprime la position actuelle et surtout la trajectoire passée et potentielle ... et la disposition à l’égard en matière de culture et de langue, aux normes et aux valeurs dominantes: donc profondément sensible aux de l’avenir corrélative qui définit en propre cette classe” (Bourdieu & Saint-Martin, 1976, p.36).

Giddens também utiliza o termo estilo de vida, considerando que este “... pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da autoidentidade” (Giddens, 2002, p79), indo assim, de encontro à lógica de Bourdieu. Giddens, salienta também o papel que os estilos de vida assumem para a sensação de continuidade da segurança ontológica, uma vez que sendo um conjunto de hábitos e orientações, assumem, então, uma certa unidade (Giddens, 2002), ou seja, numa perspetiva bourdieusiana são igualmente produtos de um *habitus*.

De acordo com a tese da modernização reflexiva⁷, os atores são obrigados a criar reflexivamente os seus próprios estilos de vida (Mouzelis, 2008), já que a modernidade confronta o indivíduo com uma vasta variedade de escolhas, de como agir e de como ser, sendo que “[a]

⁷ Ver U. Beck, A. Giddens, & S. Lash, *Modernização Reflexiva: Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno* (pp. 174-187). Oeiras: Celta Editora.

reflexividade da modernidade opera não numa situação de certeza cada vez maior, mas numa situação de dúvida metódica” (Giddens, 2002, p.82), obrigando os indivíduos a seguir caminhos, a tomar decisões, de como agir, aonde pertencer, etc.

1.5. O conceito de campo

O conceito de campo, como entendido por Bourdieu, poderá ser definido como “... des espaces structurés de positions (ou de postes) dont les propriétés dépendent de leur position dans ces espaces et qui peuvent être analysées indépendamment des caractéristiques de leurs occupants (en partie déterminées par elles)” (Bourdieu, 2002, p.113), considerando a estrutura do campo como uma relação de forças entre os agentes, ainda que todos eles partilhem interesses fundamentais em torno da existência desse mesmo campo (Bourdieu, 2002). Por outras palavras, é “... uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.) entre posições” (Bourdieu, 1996, p.261).

Embora já tenha sido referido, nunca é demais salientar que o *habitus* por si não permite a ação, pois é necessária uma conjuntura que estimule, que pressione, e assim, as ações, os comportamentos, as escolhas ou as aspirações são o resultado da relação de um *habitus* com essa conjuntura. A lógica particular de um campo é instituída sob a forma de um *habitus* específico, logo incorporado, ou por outras palavras, num sentido de jogo, que raramente é posto de forma explícita, operando de forma gradual, impercetível e progressiva. Como afirma Bourdieu “[s]e as implicações da inclusão num campo estão votadas a permanecer implícitas, é porque de facto essa inclusão num campo nada tem de um cometimento consciente e deliberado, de um contrato voluntário” (Bourdieu, 1998, p.11).

Para Bourdieu, o campo é o espaço onde as posições dos agentes se encontram anteriormente fixadas, sendo o locus onde os atores concorrem entre si, de acordo com os seus interesses específicos. Desta forma, o campo é visto como um espaço onde se manifestam as relações de poder, estruturando-se através da distribuição desigual do capital social, que irá determinar a posição que os agentes ocupam, ou seja, a estratégia de ação dos indivíduos terá em conta a posição ocupada no campo (Ortiz, 1983). Assim, é possível pensar esta relação em termos de dominantes e dominados, sendo que “[g]enericamente, ao polo dominante correspondem práticas ortodoxas ..., materializadas em mecanismos e processos institucionais que visam conservar o capital social acumulado e assegurar a dominação; ao polo dominado corresponderão práticas mais heterodoxas que visam desacreditar a legitimidade dominante” (Campos, 2015b p.104).

Para Lash (2000), o campo social é atomizado em frações de classes e os únicos tipos de comunidades que aí se podem encontrar são as comunidades imaginadas. Lash considera que a teoria de Bourdieu proporciona uma perspetiva em que o núcleo é o poder “[i]sto é, os ‘campos’ de Bourdieu, não são povoados por estruturas, agentes, discursos, ideologias, sujeitos e objectos da hermenêutica da suspeita, mas sim por hábitos, práticas conscientes e corporais e por categorias do não pensado” (Lash, 2000, p.162).

Contudo, certos autores, como é o caso de Lahire, consideram que nem toda a interação social pode ser atribuída a um campo, pois estes estão ligados ao domínio das atividades profissionais e, particularmente, as atividades dos agentes em luta no interior desses campos. Ou seja, Lahire encontra problemas neste conceito de campo, pois este ignora as passagens dos agentes entre os vários campos e o papel que assumem em cada um deles: produtores, consumidores, espectadores, etc.; ignora igualmente os agentes que se encontram fora de qualquer atividade num determinado campo; e considera esses indivíduos a partir dos padrões sociais de medida de poder, definidos então por um *habitus* caracterizado pela falta de posses, e enquanto dominados. Isto significa então que, “... não se pode reduzir os atores aos seus *habitus* de campo na medida em que suas experiências vão além daquelas que podem viver no âmbito de um campo (sobretudo quando estão fora de campo!)” (Lahire, 2002, p.35).

Por outro lado, Lahire refere também a limitação do conceito de campo, utilizando o exemplo do campo literário, pois de acordo com a perspectiva bourdieusiana, os escritores são reduzidos a um “... être-comme-membres-du-champ” (Lahire, 2010, p.27) que leva a um reducionismo problemático no caso do universo não profissional, ou seja, escritores que possuem outro tipo de atividade principal remuneratória, extraliterária (Lahire, 2010). O caso dos escritores amadores equivale, neste caso, ao dos músicos amadores, pois também estes possuem outra atividade profissional.

1.6 *Habitus* e reflexividade - Como se relacionam?

As transformações ocorridas em termos sociais, sobretudo nos últimos vinte e cinco anos levaram a um acentuar do debate sobre as questões da modernidade, do seu fim e/ou das suas consequências. Desta forma, o conceito de *habitus* que fora desenvolvido por volta dos anos setenta do século passado orientado para uma sociedade tradicional argelina, parece também ele desfasado, se entendido na sua forma inicial. Entende-se, porém, que Bourdieu considerou a possibilidade de uma certa reflexividade e como tal, não se pretende aqui negar tal ponto, mas antes valorizar e explorar o papel da reflexividade nos dias de hoje. Assim, Bourdieu considerou o processo reflexivo como uma forma de *habitus*, existente em situações de crise e nos campos científicos e académicos, ou melhor, nestes campos a reflexividade é um requisito, em forma de *feel for the game*. Contudo, este autor enfatiza a lógica normativa das posições e das lógicas práticas, e menos as lógicas de interação racionais e estratégicas (Mouzelis, 2008).

Alguns autores consideram esta visão de Bourdieu determinista, pois estende o significado de reflexividade ao limite. No entanto, apesar de todas as críticas, importa questionar a própria definição de reflexividade, de modo a ter um mínimo de consenso (Adams, 2006) caso contrário, estas discussões não farão sentido. Assim, entende-se a definição de Archer (2010) que define reflexividade como o exercício mental regular, partilhado por todos, referente à relação de cada um com os contextos sociais envolventes.

De acordo com Bourdieu, o conceito de reflexividade é encarado na ótica da exposição sistemática das categorias não pensadas, que são condições prévias às nossas práticas mais autoconscientes. Assim, a reflexividade ocorre em relação às categorias não pensadas, que não estão tão acessíveis como as estruturas sociais, ainda que essas categorias não sejam, à partida, inacessíveis à consciência (Lash, 2000). Com isto Bourdieu sugere que a compreensão da relação entre o *self* consciente e as categorias não pensadas seja "... uma relação hermenêutica, na qual as categorias não pensadas não são causas, mas devem ser hermeneuticamente interpretadas, e na qual as categorias não pensadas são também fundamentos ontológicos da consciência prática" (Lash, 2000, p.151).

De facto, os agentes sociais são condicionados, mas são também agentes reflexivos, com capacidades de seguir diferentes caminhos ao longo dos seus percursos, dentro de certos limites e possibilidades variáveis (Costa, 1992). Como sintetiza Caetano, referindo-se à análise de Lahire, "... a reflexividade e sentido prático não são incompatíveis, coexistem na ação humana e estão permanentemente a suceder-se e a intercalar-se no quotidiano" (Caetano, 2013, p. 29).

Tal como Sweetman (2003) afirmou, o *habitus* (não-reflexivo) depende de uma certa estabilidade das condições sociais, presentes na modernidade simples, e como tal, importa repensar este conceito de modo a ajustar-se às condições contemporâneas, que poderão exigir um elevado grau de reflexividade, e, portanto, insurge um tipo de *habitus* particular -, um *habitus*

reflexivo. Ou seja, “... people now have a disposition to be reflexive about their circumstances and perhaps to be prepared for change rather than for stability. If so, ‘preparedness’ must be used transitively; one must be in a state of preparation for something determinate, otherwise this hybrid *habitus* cannot supply dispositional guidelines for action” (Archer, 2010, p.126).

De acordo com Mouzelis (2008) existem três estruturas sociais em vez de duas, como apontava Bourdieu: as estruturas das disposições interiorizadas, dentro da lógica prática; as estruturas institucionais, ou os sistemas de posições, que operam segundo a lógica normativa; e as estruturas figuracionais, ou seja, os sistemas de relações entre atores, que operam com base numa lógica interativa e estratégica. Esta última lógica não surge, no entanto, somente nos termos indicados por Bourdieu, mas também quando há incongruências entre as várias estruturas acima descritas (disposicionais, posicionais e figuracionais), quando há contradições entre as diversas disposições, ou quando as pessoas são reflexivas, independentemente das (in)congruências das disposições.

Posto isto, importa ter em conta as estruturas interativas-figuracionais, pois como enfatiza Mouzelis “[t]he *habitus* concept cannot account effectively for social practices unless its connections are shown with not only positional and institutional but also interactive-figurational structures. The latter, because they entail notions of reflexive accounting, of calculation and of rational strategizing, are indispensable for an understanding of how practices come into being and how social structures are reproduced and transformed” (Mouzelis, 2008, p.139).

Se se considerar, para além disso, os trabalhos desenvolvidos por Giddens ou Archer, por exemplo, entende-se que *habitus* e reflexividade poderão complementar-se. Assim sendo, os indivíduos são simultaneamente livres e condicionados, tendo consciência disso (Archer, 1995), ainda que a fronteira entre o que é ou não reflexivo seja pouco clara e incerta (Caetano, 2011). Isto significa, então, que os indivíduos não controlam totalmente aquilo que pensam, já que as suas reflexões resultam das suas vivências com certos enquadramentos socioeconómicos, que esculpam os seus esquemas mentais, e como tal também os campos de possibilidade são delimitados (Caetano, 2013). Como afirmou Elder-Vass “... we are agentic subjects⁸ – reflective, decisions making individuals, even if at times we act unreflectively ... we are embodied, shaped to some extent by our social context, and we are not free floating asocial rational minds” (Elder-Vass, 2012, p.18).

Como já foi exposto anteriormente (cf. Supra 1.2. Olhar o *Habitus*), para Setton (2002) é importante pensar a constituição da identidade social do indivíduo moderno através de um *habitus* híbrido numa memória em ação e construção, dados os distintos ambientes em que decorre a interação, e considerando algo mais do que um sentido prático incorporado, dando assim especial atenção ao carácter produtor de cada um. Desta forma, Setton defende que os

⁸ Entendido pelo autor como a pessoa capaz de refletir e escolher.

indivíduos podem ver-se impelidos a traçar as suas próprias diretrizes de forma cada vez mais consciente e reflexiva, através da razão, assumindo a utilidade do conceito de Giddens de reflexividade.

Esta visão é também discutida por Casanova (1995b) ao abordar as dificuldades que o *habitus* apresenta, nomeadamente, a articulação entre a racionalidade e a função intelectual das disposições mais estruturais, ainda que ressaltem algumas ideias de Bourdieu sobre tal assunto, em particular, a possibilidade de se falar num *habitus* racional, “condição prévia de uma prática económica ajustada, adaptada, propositadamente, não pode construir-se, ou desenvolver-se, senão quando estão dadas determinadas condições de possibilidade, ... produto de uma condição económica e social particular, definida pela posse do mínimo de capital económico e cultural necessário para apreender e exaurir as “oportunidades potenciais” formalmente oferecidas a todos” (1992, citado por Casanova, 1995b, p.60).

Atualmente, como salienta Dubar, os indivíduos são cada vez mais confrontados com a necessidade de mudar, tanto a nível profissional como pessoal, tendo por vezes como consequência perturbações relacionais, perdas materiais e mudanças da subjetividade, levando a certos reajustamentos, dada a perturbação de rotinas, modificação de hábitos, gerando pequenas crises. Perante estas situações, os indivíduos poderão encontrar-se sozinhos, “consigo próprios” (Dubar, 2006, p.145), o que remete então para a reflexividade (Dubar, 2006), isto é, os indivíduos são obrigados a tomar ou criar alternativas, outros caminhos nas suas vidas⁹. Na construção do *self*, a reflexividade assume um papel central, pois permite refletir sobre nós mesmos enquanto objetos, e face a essa reflexividade é possível colocarmo-nos no papel dos outros, o que faz com que o significado do *self* se torne num significado partilhado, e assim, a natureza do *self* é individual e social (Guerra, 2010).

Para Idalina Conde (2010) os conceitos de *habitus* e reflexividade são complementares, como parte integrante do conceito de identidade. Para esta autora o conceito de reflexividade pode ser encarado de três pontos de vista: “procedural, for the practical self-monitoring of individuals in their life-course; ontological, for the second self-hermeneutic inquiry; and thirdly, what we may call substantive or focused on specific matters” (Conde, 2010, pp. 11, 12). Para a autora, estes conceitos (*habitus* e reflexividade) permitem revestir as conexões entre duas dimensões da identidade: pessoal e social. Da mesma forma, o conceito de *habitus* e reflexividade relacionam-se no que toca à consciência individual e autoavaliação, mas também na competência social proporcionada pelo conhecimento, por exemplo, que se manifesta na agência/ação. *Habitus* e reflexividade permitem, também, expressar a dualidade em todas as formas de identidade, tendo em atenção à incorporação e construção das determinantes sociais. A relação

⁹ Berger e Luckmann (2010) afirmam que as crianças interiorizam o mundos dos outros significativos como o mundo, o único existente, daí estar mais enraizado, do que os mundos interiorizados posteriormente.

entre estes dois conceitos, segundo Idalina Conde, prende-se também, pela necessidade de recontextualização conceptual, de modo a permitir a compreensão dos indivíduos, nos dias que correm.

Porém, como salienta José Machado Pais, “[o]s horizontes da reflexividade individual estão estreitamente dependentes da reflexividade inerente ao *habitus*” (Pais, 2008, p.246). Da mesma forma, Adkins salienta que a perspetiva prática de Bourdieu “... as well as his injunction that ‘communication of consciousnesses’ presupposes community of ‘unconsciousnesses’ ..., reflexivity cannot be understood to concern an objective, cognitive reflection on structure. Indeed, reflexivity cannot be understood to be cognitive at all, since knowledge of the world never concerns an external knowing consciousness” (Adkins, 2004, p.194). Adkins acrescenta ainda que, a teoria da prática encaminha-nos para uma reflexividade situada, em vez de objetivista, estando ligada ao quotidiano, e intrinsecamente ligada às categorias inconscientes do hábito que forma a ação, podendo ser despoletada, quando as mudanças nas condições objetivas levam a um desajuste entre as estruturas objetivas e subjetivas.

Contudo, é de referir, que reflexividade e agência não são sinónimos, pois os processos reflexivos nem sempre resultam no exercício da capacidade agencial dos sujeitos, da mesma forma que a reflexividade não implica criatividade e inovação na ação, pois é necessário ter em conta a articulação entre fatores estruturais, contextuais e pessoais. Aqui, o conceito de agência, tal como Ana Caetano (2011) o entende, tem como base a definição dada por Malcolm Waters (2000) e David Walsh (1998), pretendendo dar conta do grau de liberdade exercido pelos indivíduos, tendo em consideração os seus constrangimentos sociais; a capacidade dos atores poderem conscientemente agir de forma diferente, de acordo com os seus objetivos e projetos pessoais.

É igualmente importante ressaltar que o facto de as disposições se encontrarem no lado não consciente da vida interior não impossibilita, em certas ocasiões, que estes esquemas tácitos interpretativos sejam alvo de reflexão individual (Caetano, 2011). Também Lahire afirma que mesmo numa ação descrita pela teoria da prática, existe sempre uma reflexão “pragmaticamente ancorada, indissociável da ação em curso e dos elementos do contexto imediato ...” (Lahire, 2002, p.156). Contudo, como Campos (2015a) observa, a dimensão reflexiva da vida pode assumir consequências visíveis na reconfiguração e atualização dos *habitus* musicais, ainda que algumas racionalizações acabem por ser autojustificações para uma determinada prática que, primeiramente se insinuou, posteriormente se instalou, e eventualmente se racionalizou.

De acordo com Sweetman (2003), o *habitus* limita a reflexividade de duas formas: por um lado, o *habitus* por si só não se submete a uma intervenção reflexiva, já que os princípios incorporados não estão ao alcance do consciente, nem podem ser retocados de forma voluntária; e por outro, esses mesmos princípios são duráveis, existindo assim uma certa irreversibilidade com a respetiva preponderância das experiências primárias e com um certo fechamento do

sistema de disposições com o passar do tempo. Atualmente em certos indivíduos, reflexividade e flexibilidade estão incorporadas profundamente, e como tal “reflexive engagement is characteristic of certain forms of contemporary *habitus*, and that, while a reflexive stance may be unreflexively adopted, this by no means rules out such a stance but simply renders it a more durable or stable characteristic of the individuals ou groups concerned” (Sweetman, 2003, p. 537). Sweetman acrescenta, com base no contributo de Featherstone (1991, citado por Sweetman, 2003, p.537), que esse *habitus* reflexivo é cada vez mais comum devido a mudanças económicas, culturais e sociais, o que encoraja os indivíduos a monitorizar-se e a evoluir, e desta forma contribui-se para uma reflexividade contínua e generalizada que se vai tornando habitual. Por outro lado, tendo em conta as condições da modernidade reflexiva, os desfasamentos entre *habitus* e campo poderão surgir com maior facilidade, e nessa conjuntura, a reflexividade deixa de refletir um papel temporário, de ajuste entre *habitus* e campo, para se tornar habitual, e assim, incorporada no *habitus*, sob a forma de *habitus* flexível ou reflexivo (Sweetman, 2003). Como notou Adams, “[a] notion of habitus tempered by an ambiguous, complex, contradictory reflexivity suggests how social categorizations can be reproduced but also challenged, overtuned in uneven, ‘piecemeal’ ways” (Adams, 2006, p.521).

Para Lahire, o conceito de hábito vai para além da conceção de modalidade de ação involuntária, inintencional dado por Bourdieu. O hábito inclui também um hábito de pensamento teórico, de reflexividade, de planificação, de conceptualização, etc., indo assim, além dos comportamentos pré-reflexivos. Contudo, Lahire refere que um hábito intelectual não deixa de se realizar pré-reflexivamente nos raciocínios quotidianos dos investigadores, ainda que suponha o mais alto grau de reflexividade. Isto significa então que uma pessoa dita erudita pode dispor de hábitos reflexivos sem perceber, sem pensar neles. Assim, “[s]er reflexivo ... não significa pôr reflexivamente em ação a sua reflexividade, pois esta provém de hábitos contraídos (incorporados) no exercício escolar prolongado, na conversação familiar ou mundana, na leitura de obras científicas ou filosóficas, etc.” (Lahire, 2002, p.76).

É na escola que a atitude reflexiva com a linguagem objetivada se desenvolve e é através da socialização prolongada que é possível aos atores adquirirem um conjunto de hábitos reflexivos em matéria de práticas languageiras. Lahire destaca igualmente que se as condições materiais de existência submetem os indivíduos à “urgência da prática”, tendendo, desta forma a impedir em alguns deles a constituição e o desenvolvimento da aptidão ao domínio simbólico da prática, como diria Bourdieu, “... então isso significa que os membros de diferentes grupos sociais são mais ou menos movidos pelo senso prático e que alguns têm os meios, da parte das condições materiais de existência, mas também e sobretudo pelo facto dos instrumentos de reflexividade que conquistaram, principalmente na escola, de sair da lógica do senso prático em dominar simbolicamente o mundo, colocando uma distância entre eles e o mundo, entre eles e suas práticas” (Lahire, 2002, p.144).

É importante salientar que quando se fala em reflexividade no quotidiano, fala-se de reflexividade cognitiva mas também de reflexividade estética, sendo esta última “o princípio básico do “individualismo expressivo” que caracteriza a vida quotidiana do capitalismo de consumo contemporâneo” (Pais, 2008, p.257). Para Franco Crespi, a dimensão reflexiva da consciência surge no interior de um mundo histórico-social, já definido culturalmente, uma vez que “[a] consciência, encontrando-se baseada na memória, surge constituída internamente por formas narrativas que conferem uma coerência a elementos em si heterogêneos, ou melhor, através de racionalizações que indo incidir, por exemplo, sobre as pulsões inconscientes, reduzem, de facto, a complexidade da experiência da própria consciência” (Crespi, 1997, p.26).

Scott Lash (2000), por outro lado, preocupou-se em diferenciar dois tipos de reflexividade: uma a que chama de reflexividade estrutural “... em que a agência, liberta os constrangimentos da estrutura social, reflecte sobre as ‘regras’ e os ‘recursos’ dessa estrutura, reflecte sobre as condições de existência da agência social” (Lash, 2000, p.110) e, uma outra apelidada de autorreflexividade, em que a agência reflecte sobre si mesma, existindo uma substituição da monitorização heterónoma prévia dos agentes, por uma automonitorização. Para o mesmo autor, a reflexividade é sustentada por uma teia de redes globais e locais de estruturas de informação e comunicação, e daí surgem diferentes oportunidades de vida, onde a reflexividade assume um papel central, distribuída de forma desigual, consoante a posição e o acesso a essas novas estruturas de informação e comunicação (Lash, 2000).

A reflexividade individual¹⁰, aquela que aqui interessa explorar, foi analisada por Ana Caetano (2011, 2013), que procurou identificar os parâmetros teóricos a partir dos quais seria possível operacionalizar este conceito. Com isto pretendeu relacionar a perspectiva de Margaret Archer com a de Pierre Bourdieu. Deste ponto de vista, as práticas poderão assumir diferentes formas, sendo que “... o que importa salientar é que a acção é composta por elementos racionais, utilitaristas, interpretativos e estratégicos, mas também práticos, rituais e pragmáticos” (Caetano, 2011, p.160). Caetano desconstruiu, então, a reflexividade individual em duas dimensões: discursiva e conversas internas. A primeira das dimensões é proposta pela própria, incluindo uma exterioridade da reflexividade (a interiorização da exterioridade que estudara Bourdieu); enquanto que a segunda fora desenvolvida por Margaret Archer. Caetano propõe, assim, que para se ter em conta a complexidade e a multidimensionalidade da noção de reflexividade é necessário que as conversas internas se articulem com as práticas de escrita e com as dinâmicas de pluralidade disposicional e de diversidade contextual, utilizando para isso os contributos de Bernard Lahire (Caetano, 2013). Para Archer, as conversas internas poderão corresponder a um conjunto de atividades mentais, nomeadamente: ponderar, planear, imaginar, decidir, ensaiar, reviver, priorizar, conversas imaginárias, calcular e clarificar (Archer, 2007, Caetano, 2013).

¹⁰ Ou autorreflexividade segundo Lash.

O que aqui se procura questionar, tal como Lahire (2002) o fez, é que os indivíduos não calculam, racional e intencionalmente toda a sua vida, mas podem no entanto, por vezes, desenvolver intenções, planos, estratégias mais ou menos racionais nos diversos domínios e em determinadas práticas. Por outro lado, importa também notar que para se entender os contornos (forma, definição e impacto) que a reflexividade assume, tal “... implica combinar condições materiais objectivas com avaliações subjectivas sobre as mesmas, dimensões internas com dimensões externas da acção, posições com disposições, circunstâncias passadas com contextos presentes e projectos de futuro, posse diferencial de recursos com modos de relação com a acção, relações de interacção em co-presença com dinâmicas de relacionamento intrapessoal, deliberações reflexivas com a orientação do sentido prático, decisões e opções com configurações contextuais, componentes internas com manifestações externas de reflexividade” (Caetano, 2011, p.171).

1.7. Quadros de interação como complemento do *habitus*

Goffman, uma das figuras do interaccionismo simbólico, define a interação face-a-face “... como a influência dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata” (Goffman, 1975, p. 23), dando assim ênfase às relações interindividuais no quotidiano. Na mesma linha, Berger e Luckmann (2010) afirmam que a realidade da vida quotidiana mantém-se por estar rotinizada e está sempre a ser reiterada na interação com os outros. No entanto, “[s]ó é possível o indivíduo manter a sua auto-identificação como pessoa de importância num meio que confirme esta identidade” (Berger & Luckmann, 2010, p. 161), ou seja, na vida quotidiana, as pessoas interagem entre si em distintas situações sociais, sendo que a adequação sociocultural dos comportamentos depende do contexto em que ocorrem (Campos, 2015b).

A importância de considerar o quotidiano advém do seu lugar privilegiado na análise sociológica, pois expõe certos processos de funcionamento e de transformação da sociedade, bem como os conflitos aí existentes. Considerar tal realidade, não significa apenas focar o olhar nas atividades repetitivas, uma vez que também há lugar para a inovação (Pais, 2002). Por outro lado, parece mais frutífero estudar o *habitus* musical dos músicos amadores, olhando para as suas propriedades objetivadas e incorporadas, mas também considerar os quadros de interação local, tal como fez António Firmino da Costa (2008). Ou seja, importa ter em conta “a) a dimensão contextualizada das práticas sociais; b) a lógica específica dos processos de interação; c) a formação de sistemas de relações sociais ...; d) a estruturação social desses sistemas enquanto feixes multidimensionais, contextualmente densificados e interaccionalmente regulados, de regras e recursos, de condições e padrões da ação social; e) os modos como as condições estruturais, os sistemas institucionais, as configurações culturais e os processos sociais de âmbitos mais vastos se atualizam nesses contextos de interação ...” (Costa, 2008, p.292).

Tal como António Firmino da Costa refere, o conceito de quadros de interação visa complementar o conceito de *habitus*, dadas as limitações que o segundo acarreta, pretendendo com isto alertar para os contextos sociais, que incluem duas dimensões: os processos de interação e as suas respetivas dinâmicas; e os quadros contextuais onde esses processos de interação ocorrem (Costa, 2008), e como autor acrescenta, “[c]om o conceito de *quadros de interação* dá-se-lhes um efetivo estatuto teórico (interpretativo/explicativo), equivalente ao estatuto teórico de conceitos como os de *estruturas sociais e disposições incorporadas*, e não apenas um estatuto metodológico, enquanto mera alusão às operações de delimitação espacial ou temporal dos observáveis particulares de qualquer pesquisa empírica” (Costa, 2007, p. 21).

Nas cidades e nas metrópoles encontram-se redes sociais de densidade e dimensão distintas, em que se registam interações de frequências variada, envolvendo laços distintos, colegas de trabalho, amigos, familiares, etc., com relações assimétricas de poder e com diferentes graus de especialização em diferentes conteúdos. Tais redes apresentam-se em contextos também

distintos, desde contextos espaciais próximos até a presenças não diretas, com a utilização da internet e de telefones (Costa, 2008).

Com este conceito, pretende-se, então, valorizar os processos de interação enquanto elementos explicativos, bem como os quadros contextuais em que estes se desenrolam, resultado da pluralidade das socializações que já se falou anteriormente (c.f. Supra 1.2.4. Multiplicidade de agentes socializadores), uma vez que “[a] pluralidade do *habitus* decorre diretamente da pluralidade das experiências socializadoras, e esta, em grande medida, da pluralidade de contextos de interação significativos” (Costa, 2007, p. 23).

Capítulo 2 - Estratégia metodológica

2.1. Modelo de análise

O modelo de análise aqui apresentado pretende englobar uma certa heterodoxia, pois tendo como base a teoria da prática, incluem-se também conhecimentos de outras teorias e paradigmas sociológicos, já que se pretende antes de mais utilizar conceitos cientificamente úteis e que assim sejam relevantes para atender aos objetivos propostos. Procurou-se, assim, definir os conceitos centrais, como forma de enquadramento, ainda que parte desses conceitos sejam frequentemente utilizados sociologicamente.

Para além do conceito de *habitus* tomado como central, utilizou-se igualmente os restantes conceitos que constroem a teoria da prática, nomeadamente os conceitos de espaço social, campos e capitais, pois é através da articulação destes que resultam as práticas sociais. Porém, de modo a prosseguir uma orientação plural, que não se esgote na teoria da prática, considerou-se necessário reequacionar a relevância da reflexividade ao longo das trajetórias dos músicos amadores e enquadrar o conceito de quadros de interação, que permite atentar nas interações sociais e nos quadros contextuais. De modo a operacionalizar o *habitus*, utilizou-se o conceito de modos de relação com a música, pois entende-se que este permite explorar as práticas e representações sociais dos músicos de forma plural e adaptada ao objeto de estudo.

Com isto, entende-se ser possível estudar as trajetórias musicais dos músicos amadores, desde as suas origens sociais, passando pelos seus quadros de interação, as experiências musicais que foram desenvolvendo (formação musical, projetos musicais, concertos, etc.), a forma como se relacionam com a música nas suas várias vertentes, até às suas perspetivas futuras em termos de práticas musicais.

Posto isto, construiu-se um corpo de hipóteses que servisse como modelo explicativo potencial, sendo que, para tal, procurou-se ligar estas hipóteses aos objetivos de investigação, de modo a criar uma linha metodológica coerente, entre as várias fases de investigação. Desta forma, entende-se que “[o] espírito da análise compreensiva leva sempre do particular ao geral, à descoberta de recorrências operando a construção de conceitos e modelos explicativos dos fenómenos sociais que se confronta novamente com essas recorrências. Assim, não se trata de verificar hipóteses, mas sim de ajudar à construção de um corpo de hipóteses que mais não é do que esse modelo explicativo potencial” (Guerra, 2006, p.39).

Assim, tomou-se como hipótese primeira: os indivíduos que desenvolvem projetos musicais amadores encontram-se em quadros de interação (família, escola, amigos, bairro) melómanos. Uma vez que a iniciação musical é uma das fases essenciais para esta hipótese, importa conhecer os processos e relações envolvidos que permitem despoletar a relação com a música ou mesmo a paixão pela mesma, de forma a prolongar essa prática ao longo do tempo,

ainda mais quando a música assume um peso significativo na vida destes indivíduos. Sendo a música o resultado de uma prática coletiva (ainda que exija uma longa prática individual), então, importa compreender como é que esta surge na vida dos músicos e, em particular, de que forma as relações sociais que os envolvem contribuem ou não para o interesse por tais práticas.

Como segunda hipótese, entendeu-se que a reflexividade ativa-se em vários momentos das trajetórias dos músicos, sendo decisiva na criação/consolidação de projetos musicais, bem como na forma como os músicos se relacionam com a música (uma vez que são necessários investimentos – tempo, materiais, etc.). Considerando que os indivíduos não são seres estáticos e movimentam-se no espaço social, estando sujeitos a uma pluralidade de experiências socializadoras, importa questionar sobre a importância da reflexividade nas várias fases da trajetória musical, para mais, como alertou Campos (2008), tendo em conta o investimento em termos de tempo e de recursos financeiros, importa conhecer o que é que os músicos pretendem daí retirar e quais são as contrapartidas de tais investimentos.

A última hipótese entende que o tipo de formação musical e as fases da vida em que esta se desenvolve tem reflexos na forma de relação com a música. A formação musical é desde logo uma variável fundamental nesta investigação, já que se entende que a diversidade que pode tomar e a fase da vida em que se foi desenvolvendo remete para uma determinada forma de relacionamento com a música. Por outro lado, a idade, juntamente com a experiência musical podem tomar um papel relevante no seguimento de determinadas trajetórias.

2.2. Técnicas de recolha de dados

Privilegiou-se, assim, uma metodologia qualitativa, que resultou na realização de entrevistas semidiretivas e de observação direta não-participante, procurando obter-se, com isto, a provocação de informações reveladoras, que permitissem atingir os objetivos propostos. A entrevista semidiretiva surgiu como método de recolha de informação central, de modo a captar a trajetória dos músicos, através do seu discurso. Esta opção ganha força se se atender ao facto de que a ação só se torna inteligível se tivermos em atenção o significado que orienta a ação, seja este indicado por quem pratica essas ações, pelo seu modo de agir, ou seja, esse significado atribuído por nós ao modo de agir dos outros (Crespi, 1997).

Com isto, é possível compreender o ponto de vista do ator, como alerta Howard Becker (2014), o que não implica que se assuma acriticamente aquilo que nos é dito¹¹, isto é, o que se pretende é descobrir, com a maior precisão possível, aquilo que os atores pensam que estão a fazer, tal como os significados por eles atribuídos às experiências, pessoas, eventos e objetos, e em última análise, quanto mais próximo se chegar das condições nas quais tais pessoas atribuíram sentido aos eventos e objetos, maior é a precisão das descrições desses sentidos. Becker ressalta o facto de que as pessoas podem não ser consistentes na atribuição desses significados, existindo a possibilidade de se mudar de opinião com alguma frequência, ou mesmo de os indivíduos não conhecerem exatamente esses mesmos significados, mas apesar disso, defende que se deve respeitar essas confusões e incertezas.

Tendo em conta o carácter das entrevistas aqui desenvolvidas, procurou-se o anonimato dos entrevistados e, tendo em consideração as características específicas que originaram o plano amostral, foram necessários cuidados suplementares de forma a cumprir tais questões. Desde logo, criaram-se nomes fictícios.

Quanto à observação direta não-participante, entendeu-se a necessidade de se assistir a certos momentos dos projetos musicais, nomeadamente a concertos, de modo a obter informações relevantes para esta investigação através do contacto com um dos momentos centrais dos projetos musicais. Esta opção surge porque os concertos são o tipo de evento em que o investigador mais facilmente passa despercebido, permitindo, dessa forma, não enviesar os comportamentos dos músicos. O mesmo não acontece com os ensaios, pois sendo uma prática mais fechada, a presença de um elemento estranho, neste caso o investigador, poderia alterar as dinâmicas dos grupos e dessa forma enviesar a informação recolhida pelo próprio, como também poderia perturbar o trabalho dos músicos.

¹¹ Howard Becker considera que, epistemologicamente os métodos qualitativos conservam a ideia de que devemos atribuir aos atores ideias que os próprios acreditem, de modo a permitir o entendimento das suas ações, motivos e razões. Isto em vez de inventarmos a perspectiva do ator, que corre sempre o risco de ser errada.

Entende-se a observação desenvolvida como não participante no sentido em que o investigador em causa, não é músico, assumindo o papel de espectador. Assim, a sua presença poderá ser notada em concertos com uma audiência mais reduzida, mas para o efeito, tal não parece de todo relevante. Por outro lado, assume-se a dimensão de observação não participante, já que o objeto observado são os músicos e não o público, e nesse sentido, entende-se não se fazer parte ativa do campo observado (Flick, 2005).

A observação surge como método complementar, já que permite rigor quando combinada com outros métodos (Denzin & Lincoln, 1998), neste caso com a entrevista. Tendo em conta o carácter irregular da realização de concertos e do carácter complementar, não central, da observação aqui prosseguida, desenvolveu-se uma observação não sistemática, e portanto flexível (Flick, 2005). Assumindo uma postura teórico-epistemológica analítica, considera-se que “... as lógicas que regem o conjunto social estão também presentes nos microcosmos que as compõem, mas que é necessário também multiplicar os terrenos de observação para dar conta da diversidade do social”(Guerra, 2006,p.31).

2.3. Delimitação do campo empírico

Dado o caráter desta investigação, a amostra intencional parece a mais adequada, cabendo ao investigador selecionar os indivíduos, e como tal, decorrem daí certos riscos relativamente à inviabilização da amostra. Com base nas técnicas de recolha de dados utilizadas, a representatividade estatística não é aqui tida em conta, procurando-se antes uma representatividade social, ou seja, um número limitado de indivíduos, que seja socialmente significativo e que englobe a diversidade do campo em causa (Guerra, 2006).

Tendo em consideração o objeto de estudo em causa, optou-se por tomar como critério de seleção da amostra para as entrevistas um instrumento musical específico, uma vez que sendo possível pensar numa relação com a música através de géneros musicais, introduzindo a noção de *habitus* de género musical (Campos, 2008), é igualmente possível pensá-la tendo em conta os instrumentos musicais, ou seja, através de um *habitus* instrumental (Boia, 2010). Desta forma, optou-se por escolher os praticantes de baixo elétrico, devido a uma afinidade pessoal, já que o investigador em causa é também praticante de tal instrumento, sendo um instrumento que ao mesmo tempo serve de mediador entre ritmo e melodia e cobre uma diversidade de géneros musicais. Da mesma forma, é um instrumento que acarreta consigo alguns estereótipos, em particular fora do ensino formal, sendo assim, um instrumento, que, apesar de estar presente em vários géneros musicais, não é propriamente um instrumento popular. É de salientar, também, que a unidade de análise desta investigação, prende-se somente com os artistas amadores pertencentes a projetos musicais e que, com maior ou menor regularidade, desenvolvem performances musicais públicas.

De modo a englobar a heterogeneidade que caracteriza os músicos amadores, assumiu-se como princípio de representatividade a diversificação interna. Este princípio significa que se procurou atentar na diversidade de atores quanto às trajetórias seguidas e quanto à especialização instrumental. Tendo em conta isto, desenhou-se um plano amostral com base em duas variáveis: formação musical e idade. Para tal, utilizou-se o conceito de formação musical formal, entendido como “... a frequência de estabelecimentos de ensino ou de aulas particulares com professores de música” (Campos, 2007b, p.2), distinguindo-se ainda em três níveis de aprendizagem “ a) nenhum ou incipiente – significando ausência ou muito pequena e incipiente passagem pela formação musical formal; b) intermédio – significando que existiu uma frequência já significativa de ensino musical formal, podendo ser mais ou menos prolongada e mais ou menos contínua, embora sem atingir qualificações diplomadas de topo; c) elevado – significando que existiu frequência continuada e duradoura de ensino musical formal, atingindo qualificações diplomadas de topo” (Campos, 2007b, p.2).

Porém, apesar da distinção destes três níveis de aprendizagem, entendeu-se reduzir para apenas dois, uma vez que no universo dos músicos amadores, ainda que existam indivíduos com

uma formação musical elevada, o mais característico deste tipo de músicos, parece ser uma formação musical incipiente ou informal, assente no autodidatismo e na aprendizagem entre pares. Assim sendo, entende-se que a distinção entre apenas duas categorias, permite enquadrar diferentes percursos musicais, sem dificultar o acesso a músicos que se enquadrem nessas categorias, permitindo dessa forma diferenciar entre músicos com formação musical formal (elevada e intermédia) e formação musical informal (nenhuma ou incipiente).

De modo a redefinir estes níveis de aprendizagem, entendeu-se que os músicos que tivessem tido algum tipo de formação musical formal a partir de seis meses seriam considerados como tendo formação musical formal, uma vez que se entende que em seis meses já é possível adquirir um certo tipo de conhecimento musical, perspetiva esta que foi confirmada com algumas das entrevistas realizadas. Entende-se, contudo, que músicos com seis meses de formação musical formal, dificilmente obtêm o mesmo tipo de conhecimento teórico e técnico de um músico com cinco ou mais anos de conservatório, por exemplo, mas como foi referido acima, entende-se que a diversidade interna procurada permitiu obter estas diferentes opções.

Relativamente à idade, de modo a considerar esta variável-chave, dividiu-se dois grupos de músicos, tendo como referência os trinta anos de idade, isto é, um grupo com músicos até esta idade e outro grupo com músicos com mais de trinta anos de idade. Esta fronteira tem como base a diferenciação entre músicos jovens de não-jovens, ainda que não haja um limite único e consensual. É de notar que a noção de jovem (ou juventude), nem sempre é devidamente delimitada, podendo assumir abordagens distintas (Pais, 2003). Assim, assumiu-se a referência dos trinta anos de idade, pois entende-se que é uma idade aceitável para diferenciar as trajetórias dos músicos, tendo em conta as observações aqui desenvolvidas, sendo também a idade assumida por alguns concursos de bandas juvenis como limite máximo de idade. Da mesma forma, um estudo realizado pelo INE¹² sobre a juventude em Portugal, tem como base os indivíduos entre os quinze e os vinte e nove anos.

Com isto, chegou-se ao seguinte plano:

Formação musical/Idade	< 30 anos	≥ 30 anos
Formação musical formal	4 músicos	4 músicos
Formação musical informal	4 músicos	4 músicos

Importa ainda referir que, não se diferenciou, no caso dos músicos com passagem pelo

¹² Vieira, M. M., Ferreira, V. S., & Rowland, J. (2015). Retrato da juventude em Portugal: traços e tendência nos censos de 2001 e 2011. *Revista de Estudos Demográficos*, 54, 5-25. É no entanto de referir que nesta referência bibliográfica, não se encontra uma definição explícita de população jovem ou de jovem, apesar dos dados estatísticos referidos englobarem as faixas etárias dos 15 aos 29, por vezes repartidas em 15-19, 20-24 e 25-29.

ensino formal, o instrumento estudado, ou seja, nalguns casos, os indivíduos estudaram outro instrumento musical, que não o baixo. Desta forma, para esta análise, valorizou-se mais o facto de terem tido alguma formação musical a nível formal.

Estas dezasseis entrevistas foram realizadas presencialmente, com exceção de duas delas, dada a distância e o tempo disponível desses músicos. Assim sendo, nesses dois casos optou-se por realizar as entrevistas através de e-mail, com várias fases, pois neste tipo de entrevista, não havendo uma interação face-a-face, o entrevistador foi obrigado a reenviar certas perguntas de modo a que a informação necessária fosse obtida. Optou-se por esta estratégia, pois entendeu-se que as características desses músicos mereciam ser incluídas neste estudo, e também porque os requisitos exigidos deveriam ser respeitados.

2.4. Tratamento e análise das entrevistas

Quanto ao tratamento e análise das entrevistas optou-se por dividir esta fase em duas partes. Primeiramente, desenhar as trajetórias musicais dos entrevistados, de modo a facilitar a comparação e a ter uma visão diacrónica. Nesta fase, incluíram-se, essencialmente, o plano da relação objetiva de cada um, mas também, alguns elementos do plano da relação subjetiva. Com isto, obteve-se uma visão das origens sociais e a respetiva caracterização sociodemográfica, os primeiros contactos que tiveram com a música, as suas influências em termos de gosto ao longo do tempo, a trajetória instrumental, os projetos musicais que tiveram no passado, e as respetivas motivações, investimentos, os projetos musicais em que se encontram atualmente, e as respetivas motivações, investimentos, para além de algumas experiências musicais ou sociais relevantes e por fim, as perspetivas futuras.

Numa segunda fase, procurou-se desenhar os perfis de cada entrevistado, tendo em conta as várias categorias presentes nas entrevistas, de modo a facilitar, igualmente, a comparação dos músicos entrevistados, nomeadamente:

- Trajetória instrumental
 - o Forma de aprendizagem
 - o Iniciação e relação instrumental
 - o Referências (instrumentais e musicais)
- Aprendizagem musical
 - o Iniciação musical
 - o Experiências musicais
 - o Influências no gosto musical
- Percurso musical
 - o Bandas passadas
 - o Bandas actuais
- Música no quotidiano
 - o Sociabilidades e redes sociais
- Modos de relação com a música
 - o Competências e contextos de aprendizagem musicais
 - o Importância relativa da música no contexto da performance musical
 - o Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade
- Perspetivas futuras
 - o Perspetivas futuras
 - o Relação com a profissionalização

Por outras palavras, fizeram-se as sinopses das entrevistas, sínteses dos discursos que continham a mensagem essencial das entrevistas, utilizando fragmentos dos discursos dos próprios entrevistados. Estas duas fases ou elementos são usuais em sociologia, tendo por um lado as sinopses e, complementarmente, esquemas relativos aos percursos biográficos (Guerra, 2006), neste caso, musical.

Capítulo 3 - Para um *habitus* musical

3.1. Construção sociológica da música

Os debates que envolvem a definição e delimitação do que é, ou não, arte nem sempre resultam em consensos, pois dificilmente se encontram condições de individuação claras, já que essas categorias aparentam depender de crenças que temos sobre elas (Guerreiro, 2014). Apesar de não se pretender aqui esmiuçar o que é a música, já que tal questão, para além de ser deveras complexa e dissonante entre especialistas, não faz parte do cerne desta investigação, é, no entanto, importante colocar aqui algumas das questões já discutidas, pois, ao fim ao cabo “em qualquer discussão séria acerca de algo se impõe a pergunta ‘em que consiste isso acerca de que discutimos?’” (Guerreiro, 2014, p.16) e importa fazer essa análise do ponto de vista sociológico. Desta forma, utiliza-se a definição de música dada por Campos, enquanto “... um conjunto organizado de sons em movimento, articulado em moldes não exclusivamente decorrentes de idiomas linguísticos, produzido e percebido como intencional, o que significa que a música é sempre um artefacto e nunca resultado do acaso ... que a música é produto de uma actividade projectiva, mais ou menos consciente, e que compreende uma dimensão comunicacional em que a actividade projectiva é, pelo menos, percebida como tal por eventuais receptores ...” (Campos, 2007a, p.73).

Apesar desta definição, dadas as características desta arte, entende-se a dificuldade de definir música, ainda mais se se tiver em conta a multiplicidade de formas como esta se desmultiplica, os usos que assume, etc. Importa, então, sublinhar que quando se fala em música, não se fala de algo estático e homogéneo, muito pelo contrário, pois os diferentes géneros musicais admitem grupos de pessoas com diferentes gostos, propensões emocionais e comunicativas, bem como posições nos campos cultural e social diferenciadas, remetendo assim, para diferentes códigos intramusicais e diferenças socioculturais (Campos, 2007a).

É de referir que “... a forma como a padronização dos sons se organiza em música nas diferentes sociedades é resultado de processos culturais ... o que para os Ocidentais parece um elemento essencial da música acaba por ser uma convenção socialmente construída e poderosamente estabelecida” (Campos, 2007a, 82). Assim, pode-se encarar a música como algo mais do que um *medium* significativo ou comunicativo, pois como diz Tia Denora, “[m]usic may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel - in terms of energy and emotion - about themselves, about others, and about situations ... music may imply and, in some cases, elicit associated modes of conduct” (DeNora, 2004, p.17). Para além disso, Lahire (2008) acrescenta que, quanto maior for a tensão e o stresse nas sociedades ou grupos sociais, maior é a necessidade de desenvolver atividades de lazer de modo a poder relaxar.

Para Hennion (2007) a música apresenta problemas na definição do seu objeto. Não obstante, a música acumula instrumentos, intermediários, intérpretes, suportes imprescindíveis aos músicos e aos seus ouvintes, sujeitos a mudanças contínuas. Assim, os cientistas sociais e os sociólogos em particular, poderão voltar-se para essa mediação de modo a ultrapassar esse problema, “... c’est à dire de les prendre en compte mais en les rapportant à autre chose qu’eux-mêmes, pour en faire les vecteurs d’une interprétation sociale” (Hennion, 2007, p.15).

Hennion (2002) afirma mesmo que, na música, não há mais a mostrar do que mediações (instrumentos, músicos, partituras, palcos, ...), sublinhando que “[h]ighlighting the work of mediation consists of descending a little from this slightly crazy position of attributing everything to a single creator, and realizing that creation is far more widely distributed, that is takes place in all the interstices between these successive mediations. It is not despite the fact that there is a creator, but so that there can be a creator, that all our collective creative work is required” (Hennion, 2002, p.7), dando assim ênfase a todo um processo de criação, e como tal encara-se a música através de uma teoria das mediações (Hennion, 2007). A análise deve então passar pela mediação, tanto humanas e institucionais como pelos quadros de percepção, pelos elementos materiais até à análise profunda das obras e da respetiva produção. O termo mediação, remete, como refere o autor, para “[a]utre chose’ qui conduit soit vers l’extériorité d’une réalité naturalisée, soit dans l’intériorité culturelle du groupe qui se donne des représentations” (Hennion, 2007, p.30,31), devendo ser entendida como método e problema da zona mediana onde trabalham os mediadores de arte, em vez de uma posição intermédia (Hennion, 2007).

3.2. Caracterização da amostra

Antes de avançar para a análise empírica propriamente dita, interessa conhecer, de modo geral, os músicos amadores entrevistados. Sabendo-se, desde já, que se tratam de baixistas que participam em projetos musicais amadores e que a idade e a formação musical construíram o plano amostral, importa ainda conhecer algumas condições objetivas que caracterizam estes músicos.

Quadro 1 - Origens Sociais e formação/prática musical dos pais

Nome	Profissão ¹³ Pai	Profissão Mãe	Qual. Acad. Pai	Qual. Acad. Mãe	Form./Prática musical pais
Carlos	Pessoal administrativo e similares	Pessoal administrativo e similares	Ensino secundário	1º ciclo Ensino básico	Nenhuma
Henrique	Operários, artífices e trabalhadores similares	Doméstica	1º ciclo Ensino básico	nenhuma	Nenhuma
Rodrigo	Pessoal administrativo e similares	Doméstica	1º ciclo Ensino básico	1º ciclo Ensino básico	Nenhuma
Pedro	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Doméstica	Doutoramento	3º ciclo Ensino básico	Nenhuma
Paulo	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	licenciatura	licenciatura	Padrasto - guitarra
Nuno	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Doutoramento	Bacharelato	Pai - coro Pai - guitarra Mãe - voz
Lucas	Operários, artífices e trabalhadores similares	Operários, artífices e trabalhadores similares	1º ciclo Ensino básico	1º ciclo Ensino básico não concluído	Nenhuma

¹³ Aqui são consideradas os grandes grupos de profissões, com base na Classificação Portuguesa das Profissões (Instituto Nacional de Estatísticas, I.P., 2011).

Fernando	Técnicos e profissionais de nível intermédio	Pessoal administrativo e similares	Ensino secundário	Ensino secundário	Nenhuma
Gustavo	Operários, artífices e trabalhadores similares	Trabalhadores não qualificados dos serviços e comércio	nenhuma	nenhuma	Pai - bateria
Miguel	Pessoal administrativo e similares	Trabalhadores não qualificados dos serviços e comércio	Ensino secundário	3º ciclo Ensino básico	Pai - filarmónica Pai - percussão
David	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	licenciatura	mestrado	Pai - conservatório o Pai - guitarra
Bruno	Pessoal administrativo e similares	Pessoal administrativo e similares	Ensino secundário	Ensino secundário	Nenhuma
Luís	Pessoal dos serviços e vendedores (Desempregado)	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Ensino secundário não concluído	mestrado	Nenhuma
Guilherme	Trabalhadores não qualificados da construção, indústria e transportes (Desempregado)	Trabalhadores não qualificados dos serviços e comércio (Desempregada)	1º ciclo Ensino básico	1º ciclo Ensino básico	Nenhuma
Rafael	Pessoal administrativo e similares	Pessoal administrativo e similares	Ensino secundário	Ensino secundário	Nenhuma
Artur	Trabalhadores não qualificados dos serviços e comércio	Trabalhadores não qualificados dos serviços e comércio	3º ciclo Ensino básico	3º ciclo Ensino básico	Nenhuma

Olhando para as profissões e qualificações académicas dos pais dos músicos amadores entrevistados, verifica-se uma certa heterogeneidade de percursos profissionais e escolares. Da mesma forma, os grandes grupos profissionais considerados, incluem uma variedade de profissões e de áreas profissionais. Assim, entende-se existir uma pluralidade de trajetórias que permitem a comparação dos *habitus* musicais que, aqui, se pretendem estudar. Quanto à relação

familiar com a música, também relevante para o estudo em causa, apenas cinco dos dezasseis entrevistados apresentam familiares com alguma prática musical. Contudo, estes cinco casos diferem entre si, pois correspondem a relações com a música distintas, uma vez que certos familiares foram desenvolvendo práticas musicais de modo mais consistente, enquanto outros o fazem de forma mais esporádica. No entanto, note-se que está aqui em consideração a produção musical e a prática instrumental e não a fruição musical e a forma como esta é tomada.

Quadro 2 - Caracterização socioprofissional dos entrevistados e atividade musical

Nome	Idade	Qual. Acad.	Form. Musical	Profissão (Grandes grupos)	Género Musical
Carlos	38	Ensino secundário	Formal (6 meses)	Pessoal dos serviços e vendedores	<i>Heavy metal; Música tradicional</i>
Henrique	37	Licenciatura	Formal (5 anos)	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Música académica; música tradicional
Rodrigo	49	Ensino secundário	Formal (2 anos)	Pessoal administrativo e similares	<i>Pop/Rock; música tradicional</i>
Pedro	62	Doutoramento	Formal (6 anos)	Especialista das profissões intelectuais e científicas	<i>Jazz, Música popular brasileira</i>
Paulo	36	Ensino secundário	Informal	Técnicos e profissionais de nível intermédio	<i>Rock; Heavy metal</i>
Nuno	37	Ensino secundário	Informal	Desempregado	<i>Indie; Rock</i>
Lucas	39	Licenciatura	Informal	Especialista das profissões intelectuais e científicas (Desempregado)	<i>Heavy metal</i>
Fernando	35	Ensino secundário	Informal	Pessoal dos serviços e vendedores	<i>Heavy metal</i>
Gustavo	22	Ensino secundário	Formal (6 anos)	Pessoal administrativo e vendedores	<i>Reggae; pop/rock; funk; blues</i>
Miguel	22	Licenciatura	Formal (8 anos)	Estudante/Especialista das profissões intelectuais e científicas	Música tradicional; <i>Jazz; rock</i>
David	29	Licenciatura	Formal (2 anos e 6 meses)	Estudante/Especialista das profissões intelectuais e científicas	<i>Jazz</i>
Bruno	25	Licenciatura	Formal (3 anos)	Especialista das profissões intelectuais e científicas (Desempregado)	<i>Rock</i>
Luís	18	A concluir Ensino secundário	Informal	Estudante	<i>Pop</i>
Guilherme	25	Ensino secundário	Informal	Pessoal dos serviços e vendedores	<i>Heavy metal</i>

Rafael	24	Licenciatura	Informal	Estudante	<i>Rock</i>
Artur	26	Licenciatura	Informal	Trabalhadores não qualificados da construção, indústria e transportes	<i>Rock</i>

Das dezasseis entrevistas realizadas, o músico mais novo, à data da entrevista, tinha dezoito anos, enquanto o mais velho encontrava-se nos sessenta e dois anos. O grupo de músicos mais jovens, isto é, abaixo dos trinta anos, apresenta-se, em termos médios, à volta dos vinte e quatro anos de idade, enquanto o grupo de músicos mais velhos por volta dos quarenta e um anos, ainda que na sua maioria se encontrem na casa dos trinta anos. Desta forma, entende-se que se está perante uma diversidade considerável, no que toca a esta variável em particular, tendo em conta as características do universo em causa e dos requisitos presentes nesta amostra.

Relativamente às qualificações académicas verifica-se uma maior homogeneidade, uma vez que oito dos entrevistados possuem algum curso superior, e os restantes oito tenham terminado o ensino secundário¹⁴ ou estejam a terminar. De notar ainda que cinco dos oito músicos com formação musical formal possuem um curso superior, enquanto apenas três (de oito) dos músicos com formação musical informal obtiveram o mesmo grau de ensino.

Tendo em conta que este estudo se prende com músicos amadores, tal implica que estes possuam uma atividade profissional. Porém, dois dos músicos encontram-se em situação de desemprego, o que altera a forma de investimento que podem desenvolver: por um lado a possibilidade de restrições económicas que impede um certo investimento em recursos que a prática musical exige; por outro, à partida, possuem uma maior disponibilidade em termos de tempo. Em situação semelhante encontram-se outros dois entrevistados que se encontravam, à data da entrevista, a desenvolver os seus estudos académicos, porém, neste caso, verifica-se uma maior limitação em termos de tempo. É no entanto de ressaltar que estas restrições terão um peso maior nos indivíduos pertencentes a classes mais baixas, e/ou que os seus pais se encontrem, igualmente, em situação de desemprego ou desenvolvendo alguma atividade profissional não qualificada.

Quanto aos restantes entrevistados que desenvolvem alguma atividade profissional, apesar de cinco se apresentarem no grupo dos especialistas das profissões intelectuais e científicas, encontram-se em profissões distintas e em diferentes áreas. De notar, igualmente, que os músicos mais novos que desempenham alguma atividade profissional se encontram em situações precárias, com menor estabilidade que os restantes, ainda que alguns dos músicos mais velhos se encontrem em situações semelhantes. Desta forma, os dezasseis entrevistados encontram-se em

¹⁴ De referir que dos 8 músicos com o ensino secundário concluído, 3 deles frequentaram o ensino superior, não concluindo qualquer grau.

situações distintas, ao nível profissional, e, como tal, está-se se perante uma pluralidade relevante para a análise que aqui se pretende desenvolver.

Outro dos pontos relevantes a nível musical, prende-se com o género musical desenvolvido pelos entrevistados que, apesar de onze dos músicos estarem ligados ao *rock*¹⁵, nas suas várias modalidades, encontram-se, também, três músicos com ligação à música tradicional, não só portuguesa, como africana e brasileira, outros três músicos ligados ao *jazz* e um pertencente a algum tipo de orquestra (música académica). De realçar ainda que nove dos músicos entrevistados desenvolvem mais do que um projeto musical, sendo que sete desses músicos desenvolvem mais do que um projeto musical em diferentes géneros musicais, o que remete para relações com a música distintas, em termos individuais. Encontram-se mesmo dois músicos que pertencem a sete projetos musicais em simultâneo, embora com diferentes níveis de atividade.

¹⁵ Considerando que *heavy metal* e *indie* se inserem no *rock*.

3.3. As fronteiras do amadorismo

Independentemente do tipo de atividade de lazer que se desenvolve, a grande vitalidade que representa esse tipo de atividades, como o caso da música, prende-se com o interesse de um certo número de pessoas, que dedicam aí grande parte do seu tempo livre, quando não o centro da sua existência (Vanhée, 2009). Esta abordagem vai de encontro ao que aqui se procura explorar: o centramento nos aspetos relacionais, que no caso dos músicos amadores assumem contornos idiossincráticos.

A palavra amador remonta ao Renascimento, nomeadamente aos séculos XVI e XVII. Nessa altura, amador era sinónimo de conhecedor, curioso, colecionador (Santos, 1999). Com o passar do tempo, e com a autonomização da esfera pública das artes, a comercialização da cultura, o desenvolvimento dos lazeres, vai-se alterando o sentido semântico desse termo (Allard, 1999; Santos, 1999) e vão “... persistindo alguns remanescentes da sua inicial conotação distintiva a par de uma nova conotação depreciativa que se desenvolve no entrecruzar de dois processos – democratização da figura do amador-praticante-diletante por um lado, e reforço da profissionalização via aprendizagem formal, por outro” (Santos, 1999, p.5).

Assim, o termo amador não parece ser utilizado como caracterizador de práticas culturais, sobretudo do ponto de vista dos produtores, isto é, dificilmente um músico se define, por exemplo, como guitarrista de uma banda¹⁶ de rock amadora. Isto, provavelmente, porque este termo parece acarretar, por vezes, um significado pejorativo, como algo sem conteúdo, sem competências, diferente do seu significado etimológico, tal como Roger Odin (1999) observou no caso do cinema amador.

Apesar da ausência de dados estatísticos sobre as atividades amadoras em Portugal, alguns indicadores permitem avançar, que, tal como noutros países como França, a cultura amadora tem crescido nas últimas décadas. Isto devido, sobretudo, ao aumento do nível de formação dos indivíduos e às ferramentas informáticas que facilitaram tal difusão (Flichy, 2010). Fruto da democratização de competências, o amador desenvolve competências adquiridas pela experiência, que lhe permite realizar as suas atividades. Daí que se considere que este se apresenta entre o homem comum e o profissional, entre o ignorante e o especialista (Coulangeon, 2010), sendo o esforço de aprendizagem o que mais caracteriza os amadores (Flichy, 2010).

Ainda que se considere que o amadorismo se inscreve num movimento de individualismo contemporâneo, que reflete a vontade do indivíduo em construir a sua identidade, favorecendo o seu crescimento pessoal, o desenvolvimento de atividades e de agir por prazer (Flichy, 2010), parece se deixar de parte outro lado, isto é, o amador raramente está só, pois ele encontra-se dentro de certos coletivos, onde se partilham opiniões, experiências, etc.

¹⁶ Nesta investigação utiliza-se o termo banda como sinónimo de projeto musical.

Através da internet, é lhes possível encontrar comunidades virtuais onde haja partilha dos mesmos gostos e, desta forma, o amador pode adquirir competências e colocá-las em prática, o que leva, então, às duas grandes figuras de amadores: aquele que realiza e aquele que aprecia (Coulangeon, 2010), ou, por outras palavras, o primeiro é o artista amador e o segundo é o fã. Apesar desta distinção, importa esclarecer que o amador entremeia entre produção e discurso e entre criação e julgamento (Flichy, 2010), isto é, o amador é produtor e recetor, pois qualquer músico amador, para além de compor ou interpretar certas obras musicais, é ao mesmo tempo um ouvinte.

De acordo com Flichy, o artista amador pode assumir duas posições opostas: ou procura uma posição de vassalagem relativamente aos intérpretes profissionais ou grupos de música populares, ou pelo contrário, procura que a sua produção se realize de modo a retirar prazer para si e para os seus, sem preocupações com o que é feito a nível profissional. Para Hennion, um amador é um amante de arte (*art lover*), é um modelo de ator reflexivo e inventivo, fortemente ligado a um coletivo (Hennion, 2002). Amar é uma atividade reflexiva e amar a música significa ingressar nessa atividade enquadrada, adotá-la, resistir-lhe, reformulá-la. Hennion defende, assim, a ideia de uma reflexividade pragmática, sendo que aqui, reflexivo significa que os amadores se interrogam sobre o que fazem, e assim, não devem ser vistos como idiotas culturais (Hennion, 2003/4).

Ora, de acordo com esta perspetiva, um amador estará muito próximo de um melómano, se se definir este último como amante excessivo de música, que tem paixão pela música, que é frequentador assíduo de concertos ou quaisquer manifestações musicais (Sociedade de Língua Portuguesa, 1981). É esta definição que se entende aqui, ao contrário por exemplo da distinção feita por Olivier Vanhée (2009), que considera que o melómano está ligado à música clássica e ao jazz, enquanto que o fã está ligado a músicas populares. Assim, amador é aquele que ama, implicando uma certa curiosidade, sendo apreendido pela sua singularidade e por uma afeição mais duradoura; enquanto que fã é aquele que admira, de forma mais efémera e dentro do coletivo (comunidade de fãs), tendo origem no século passado com o desenvolvimento dos media audiovisuais e das indústrias culturais (Vanhée, 2009).

Muitas das análises que procuram estudar o que é um amador, fazem-no criando uma comparação “amador vs profissional”. A figura do amador tornou-se central, dado o seu nível de educação e das novas ferramentas informáticas, que permitem adquirir competências fundamentais no que toca aos seus lazes (Flichy, 2010). É tendo em consideração este ponto, que o amador se pode tornar num amante conhecedor daquilo que produz e que ouve. Da mesma forma, o que distingue o amador do profissional, não é tanto as competências que possui (ainda que o investimento possa ser limitado nos primeiros), mas a escolha, pois os profissionais apresentam uma certa dependência laboral ou de uma instituição, enquanto que o amador é guiado pela curiosidade, pela emoção, pela paixão, pela dedicação às práticas, que partilha com

outros, ainda que este possa receber algum tipo de remuneração simbólica ou financeira (Flichy, 2010).

Numa outra perspectiva, Astrid Reimers, etnomusicóloga, define amador (amateur music-making) como “... refers to active, non-professional involvement in music. ‘Activ’ means that music is mastered and performed; ‘non-professional’ implies that the participants do not earn their living primarily by singing or by playing musical instruments” (Reimers, 2011, p.94). Aqui, encara-se o problema na lógica da ocupação profissional, o que não implica que estes músicos não dominem os códigos e as culturas musicais. Também Maria de Lourdes Lima dos Santos procura definir a atividade amadora, considerando, também, que essa definição é feita tendo como referência o modelo profissional, sendo que a atividade amadora não é exercida como profissão, não exige formação ou certas competências específicas, não é realizada em tempo de trabalho e não é difundida comercialmente (Santos, 1999). Contudo, a questão da prática musical fora do tempo de trabalho, implica que os músicos amadores não se encontrem em situação de desemprego ou inatividade, o que nem sempre acontece, da mesma forma que ser músico profissional não implica a posse de determinadas competências musicais, que o músico amador não possui.

Desta forma, entende-se como amador, de acordo com Antoine Hennion, aquele que pratica atividades não-profissionais, tanto de produção como de escuta musical, amantes de música (2000, citado por Looseley, 2006, p.345), que não têm na música a sua forma de subsistência, a sua atividade socioprofissional principal. Adota-se esta definição, pois, caso se considere os músicos que não são pagos enquanto músicos, provavelmente o universo ficaria muito reduzido, ou muito limitado às práticas instrumentais domésticas, pois acredita-se que grande parte dos músicos já tenha recebido algum tipo de pagamento pela sua atuação. Contudo, a unidade de análise desta investigação, prende-se somente com os artistas amadores pertencentes a projetos musicais e que, com maior ou menor regularidade, desenvolvem performances musicais públicas.

A noção de amador poderá propiciar a ideia de que se fala de indivíduos sem ambições estéticas, construídas através das suas experiências sociais passadas, contrapondo com os artistas dito legítimos, que possuem um capital cultural específico desse campo (Lahire, 2010), porém, como se verificou ao longo desta investigação, ainda que por vezes essas ambições possam não ser muito elevadas, noutros casos, essas exigências estéticas são valorizadas pelos músicos em causa. Como refere Coulangeon (2010), apesar da crescente institucionalização da formação dos artistas, o desenvolvimento das práticas amadoras põe em causa a fronteira que separa o mundo dos amadores do mundo dos profissionais.

3.4. O conceito de *art worlds*

De acordo com Howard Becker (1982) os trabalhos artísticos envolvem um conjunto de pessoas que cooperam entre si, ainda que temporariamente, criando-se rotinas, padrões de atividade coletiva, a que chama *art world*, sendo que cada pessoa envolvida assume um conjunto de tarefas específicas. As ligações cooperativas, que envolvem pessoas que fornecem determinados recursos, são requisito de qualquer *art world*. Ainda que os fabricantes e distribuidores contribuam para o trabalho artístico, é possível que estes não procurem satisfazer exclusivamente os artistas, pois também possuem as suas preferências e requisitos próprios. Por exemplo, no caso da música amadora, quando são utilizados jogos de luzes em determinado concerto, muitas das vezes os músicos não participam na tomada de decisões, sendo isso estabelecido pelos técnicos audiovisuais responsáveis por tal.

De facto, são várias as atividades necessárias para a produção artística, dependendo do tipo de arte. No caso da música, são necessárias capacidades de execução, uma vez que se requer treino, destreza e capacidade crítica. Por outro lado, sem instrumentos musicais não há instrumentistas, logo é necessário que se fabriquem os instrumentos e que estejam disponíveis para venda. Como tal, a produção musical (no sentido de produção artística) exige tempo, sendo um processo mais ou menos longo, e que implica abdicar de outras atividades. Tendo em consideração o foco nos músicos amadores, importa reiterar que um músico (enquanto compositor e/ou intérprete) antes de produzir algo, antes de ser produtor, é recetor, é um ouvinte.

Becker destaca esta questão, no sentido em que considera necessário uma revisão crítica daquilo que se fez e tem vindo a fazer no mundo musical, de modo a que os músicos ao produzirem os seus trabalhos artísticos¹⁷ tenham um caminho a seguir, que se localizem, por exemplo, num determinado género musical, tendo artistas de referência (Becker, 1982). Tal implica que na fruição musical os músicos, enquanto recetores, apreciem, critiquem e aprendam determinadas técnicas.

Tal como aponta Diana Crane (1992), as organizações culturais locais fazem parte de subculturas dos mundos da arte, surgindo daí novas ideias que poderão chegar à arena cultural, e daí que os criadores culturais procurem frequentemente validar os seus trabalhos em termos estéticos e políticos, com base no trabalho de outros autores. Para esta autora, é útil conceptualizar a cultura em três domínios específicos, segundo diferentes tipos de organizações em termos de produção e disseminação da própria cultura: o núcleo, onde se divulga a cultura para audiências nacionais e internacionais, sendo a televisão o *medium* por excelência; o domínio

¹⁷ Becker fala em *art works*, que poderá ser melhor traduzido por obras de arte. No entanto, tendo em consideração que se fala aqui em músicos amadores, o termo obra de arte, que por si só já é motivo de acesos debates, poderia gerar polémica, e como tal, optou-se antes por traduzir tal termo como trabalhos artísticos, assumindo que desta forma não se perde a perspetiva do autor.

periférico, que inclui desde rádios, a revistas e editoras de livros; e por último, o domínio da cultura urbana, que é produzido e disseminado sob configurações urbanas para audiências locais. De acordo com a mesma autora, o conceito de *art world* ou *culture world* pode ser aplicado a todas as formas de cultura urbana. Para Crane, os componentes dos mundos da cultura (i.e. *culture worlds*) vão desde os criadores culturais e respetivo pessoal de apoio, a entendimentos partilhados sobre como os produtos culturais devem ser, a críticos dos produtos culturais (como editoras, críticos, etc.), às organizações onde essas atividades se desenvolvem e por último até ao público.

Becker (1982) criou quatro perfis de relações possíveis dos artistas com determinados mundos da arte: os profissionais integrados, os *mavericks*, os artistas *folk* e, por último, os artistas *naïves*. Os profissionais integrados (*integrated professionals*) possuem um tipo de relação com a arte, ideal, ou próximo disso, pois possuem os recursos necessários, ou facilmente os conseguem obter, e como tal, parece ser o único perfil que não se enquadra nos músicos amadores, que aqui se pretende focar. Por outro lado, os restantes tipos de relação, *maverick*¹⁸, artistas *folk* e *naïves* adequam-se mais ao universo amador, de alguma forma, tendo em conta que os músicos amadores não apresentam todas as mesmas características, tendo origens diferentes, *habitus* e preferências estéticas distintas, entre outros, e como tal, também estes se relacionam com a arte, ou com a música neste caso, de diversas formas.

Os *mavericks* caracterizam-se pela sua contestação, não conformidade com o mundo da arte, não aceitando certos parâmetros, sendo-lhes mais importante a sua liberdade criativa. Por exemplo, alguns dos entrevistados referiram como lado negativo da possível profissionalização, a perda de liberdade criativa, devido à necessidade de se cumprir prazos, de se adaptar os trabalhos desenvolvidos independentemente da vontade do autor, entre outras razões, que levavam alguns destes músicos a prescindir de certos recursos pela sua autonomia criativa.

Os artistas *folks* desenvolvem os seus trabalhos através da ligação à comunidade a que estão ligados, a que pertencem, sendo o caso de ranchos, bandas filarmónicas, músicas tradicionais. Por último, os artistas *naïves* representam-se, frequentemente, pela ausência de ligação a qualquer *art worlds*, uma vez que poderão não conhecer os outros intervenientes e desconhecem o trabalho que estes fazem, em geral, possuem poucos conhecimentos, sendo a falta de formação uma característica, e o desconhecimento pela história da arte a que se pertence. Este tipo de relação, encontrando-se no extremo oposto aos profissionais integrados, e estando praticamente excluídos dos *art worlds*, poderá representar algum tipo de amador, ainda que não seja vulgar, ainda mais se se tomar a definição de amador como amante, apaixonado pela música, neste caso, apesar da possível ausência de certos conhecimentos teórico-técnicos e históricos, é provável que possuam algum tipo de conhecimento musical e domínio, pelo menos parcial, de

¹⁸ Não conformista, independente, dissidente. Uma vez que em português esta palavra possui diferentes significados, entendeu-se melhor não traduzi-la.

códigos-intramusicais. No entanto, Becker considera que este tipo de artistas se situam no universo profissional, já que refere, no caso dos pintores *naïves*, que estes se assemelham aos pintores amadores e que os artistas amadores não estão incluídos (Becker, 1982), porém, num artigo posterior, Becker assume, no caso da música, que basta ser-se pago para se ser profissional (Becker, 2009), e, como tal, existe aqui uma diferenciação de definições.

Os *art worlds* criam não só oportunidades como constrangimentos, sendo que a habilidade dos envolvidos nos mundos da arte em intercambiar, quando necessário, ajuda a definir os limites desse mesmo mundo. Da mesma forma, Becker afirma que “[w]herever an art world exists, it defines the boundaries of acceptable art, recognizing those who produce the work it can assimilate as artists entitled to full membership, and denying membership and its benefits to those whose work it cannot assimilate” (Becker, 1982, p.226), visão esta que vai de encontro com o conceito de campo de Bourdieu, e com as regras do jogo que o mesmo refere. Porém, o que mais distingue os *art worlds* de Becker dos campos de Bourdieu, parece ser a perspectiva relacional, isto é, enquanto que os *art worlds* dão maior ênfase ao consenso e à cooperação, os campos centram-se mais nas lutas entre indivíduos, com maior foco, portanto, nos conflitos, o que não implica que estas duas perspectivas sejam inconciliáveis (Guerra, 2010).

3.5. O conceito de cena musical

O conceito de cena parece ser apropriado em particular para os estudos sobre música, ao pretender incorporar a existência de práticas rituais e expressivas (Guerra, 2010), ou como Barry Shanks apontou, para a relação entre diferentes práticas musicais num determinado espaço geográfico (1988, citado por Straw, 1991, p.373). Fala-se então, num espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, “... interacting with each other within a variety of process of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and crossed-fertilization” (Straw, 1991, p. 373).

Em termos gerais, a utilização deste conceito tem como objetivo compreender a importância sociocultural da música no quotidiano (Guerra, 2010), tendo como vantagem, segundo Straw (1991) a abordagem de barreiras invisíveis, assumindo então, uma certa flexibilidade que permite, no caso da música “... uma atitude de abstracção da mesma em relação às unidades de classe ou subcultura mais fixas e rígidas e teoricamente complexas” (Guerra, 2010, p. 445). Na definição de cena, Straw (1991) procura diferenciar este conceito do de comunidade musical, pois esta última, implica um grupo de pessoas, cuja composição é relativamente estável e o envolvimento na música está ligado a um património histórico e geográfico específico. Paula Guerra (2010), alerta para o facto da definição de cena poder gerar interpretações distintas e erróneas, no caso de se restringir a sua análise a um espaço geográfico específico. Este conceito, pode então, ir além de um determinado espaço geográfico, de tal forma que Straw (1991) distinguiu entre cenas locais e cenas translocais “... constituindo-se como um espaço cultural que pode orientar associações estilísticas entre as pessoas num conjunto diversificado de espaços do dia a dia” (Guerra, 2010, p. 446).

Peterson e Bennett¹⁹ (2004) vão mais longe, e para além da perspectiva local e translocal, acrescentam a virtual. Para estes autores, a formulação do conceito de cena advém em grande parte da ideia de campo de Bourdieu e dos *art worlds* de Becker. Assim, Peterson e Bennett consideram a cena local como a forma mais próxima da noção original, enquanto segmento em torno dum foco geográfico específico; a cena translocal refere-se aos contextos de comunicação mais afastados da cena local, refletindo distintas formas de música e de estilos de vida; e por último as cenas virtuais, emergentes com base na internet, nas quais as pessoas criam uma cena sem espaços físicos (Bennett & Peterson, 2004; Guerra, 2010). Como foi analisado empiricamente, as cenas translocais são gradativamente mais caracterizadas por intensos fluxos de pessoas interligadas entre si, indo além das barreiras físicas (Guerra, 2010).

¹⁹ Estes autores utilizam o conceito de cena em vez do conceito de subcultura, pois este último implica que a sociedade tenha uma cultura comum, da qual a subcultura é desviante e presume que todos as ações dos envolvidos são regidas por normas subculturais.

3.6. Socialização musical

3.6.1. Novos contextos na socialização musical

Segundo Bourdieu (2002), as diferenças mais subtis que diferenciam amadores de estetas, prendem-se com as diferentes formas de aquisição de cultura musical, e com isto pretende-se destacar, não a diferença entre estetas e amadores, no sentido que o autor lhe atribui, mas sim as experiências musicais fundadoras de cada um.

Os padrões de socialização sofreram importantes alterações nos últimos tempos, verificando-se uma orientação para o presente, que tem como pico o hedonismo, passando também por um individualismo ilimitado e onde a reflexividade assume um papel determinante na ação (Fernandes, 2008). Tendo em atenção as instituições pertencentes ao campo cultural, poder-se-á referir o conjunto de tensões existentes exercidas sobre o processo de circulação social de sentido e conseqüentemente, sobre as dinâmicas contemporâneas de aprendizagem social, dadas as mudanças registadas na relação entre escola e os meios de comunicação social (Pinto, 2008). Como também sublinhava Diana Crane (1992), a televisão constitui uma arena cultural, que desempenha uma papel relevante na construção social da realidade.

O modo de apropriação legítimo da cultura e da obra de arte, de acordo com Bourdieu, é mais facilmente incorporado por aqueles que tiveram acesso à cultura legítima na sua infância, inclusive no campo escolar, sendo então de realçar que a relação com a cultura está condicionada pelas condições sociais de existência. Da mesma forma, Bourdieu (1996) afirma que as condições de existência ligadas a um capital cultural e económico elevado favorecem disposições como a audácia, indiferença aos lucros materiais, ou o sentido de investimento. Assim “... o ato de fusão afetiva, de *Einführung*²⁰, que dá o prazer do amor pela arte, pressupõe, um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação, que implica o acionamento e um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural” (Bourdieu, 2007a, p.10), isto significa, por outras palavras, que é necessário a incorporação de disposições culturais, de modo a compreender e captar a arte. Mas será que também é necessário esse código para compreender a música em geral? Fará sentido somente para algum tipo de música, nomeadamente a música erudita?

De acordo com Coulangenon (2003), a música não faz tanto parte da cultura escolar, estando mais ligada aos grupos primários, nomeadamente ao ambiente familiar, aos grupos de pares e a comunidades étnicas. Este autor destaca ainda que o espaço das posições ocupadas na estrutura social e o espaço das preferências estéticas estão ligados um ao outro por um princípio de homologia estrutural. Zoldberg (1997), por exemplo, considera que apesar de se possuir

²⁰ Entendido como sinónimo de compreensão, empatia.

determinadas capacidades, nomeadamente as relacionadas com as artes, sem as estruturas ambientais apropriadas não se faz um artista.

Para os investigadores poderem compreender a importância assumida pelas influências socializadoras heterogêneas, em termos de matéria cultural, é então necessário explorar diferentes dimensões das formações iniciais dos indivíduos, nomeadamente, “... as mobilidades sociais, escolares ou profissionais, os constrangimentos e influências relacionais, a diminuição de intensidade da crença na cultura literária e artística, a experiência da necessidade de um “relaxamento” (em público ou em privado) das tensões numa sociedade onde os compromissos profissionais e escolares são intensos, os efeitos de um acesso cada vez mais privado aos bens culturais ... e a natureza da oferta...” (Lahire, 2008, p.17).

Os espaços onde se adquirem competências musicais podem ser muito diversificados, do mais informal ao mais formal, do autodidatismo à certificação diplomada. Contudo, para se ser músico é necessário antes de mais uma rede de relações sociais, primeiramente em processos de iniciação e posteriormente em processos de aquisição de competências musicais (Campos, 2007a).

Bernard Lehmann (2005) traça a forma como as disposições musicais inculcadas pelo treino instrumental se relacionam com as disposições herdadas da família, de modo a determinar a trajetória e as estratégias profissionais dos músicos no interior do espaço hierárquico da orquestra sinfónica. Lehmann refere que mesmo dentro duma orquestra, os músicos não partilham os mesmos valores, nem as mesmas visões da música clássica, ou os mesmos gostos musicais. Destaca também, que os músicos de orquestra raramente foram “programados” para tocar num coletivo, uma vez que o domínio de um instrumento implica longos anos de trabalho solitário e ascético, muitas horas por dia e incorporações repetitivas que não podem ser efetuadas na escola (ou pelo menos só na escola) ou com os amigos. Também aqui é visível a importância das origens sociais de cada um, nomeadamente no facto de se ter ou não pais músicos profissionais. Apesar de tudo isso, “... le concert est le lieu et le moment où toutes les divergences sont gommées, neutralisées” (Lehmann, 2005,p.13).

Valenzuela e Codina (2014), num estudo sobre *habitus* musical na escola primária, destacam que as crianças pertencentes a famílias com elevados níveis de capital cultural na área da prática musical possuem de forma precoce conhecimentos, capacidades e familiaridade com as práticas musicais, sentindo-se assim mais confortáveis na prática de instrumentos e/ou de canto. Tal poderá suceder, segundo Burnard (2012, citado por Valenzuela e Codina, 2014, p.506), porque essas crianças estão mais predispostas a receber um treino cultural de parentes ou profissionais contratados, o que lhes transmite um *habitus* altamente compatível com os valores das instituições dominantes.

De acordo com Rui Gomes (2012), as principais motivações para a autoprodução musical dos jovens, prendem-se com a vontade de manifestar a sua singularidade dentro dos seus círculos

conviviais, ou mesmo de modo a criar ou reforçar relações de amizade tendo em conta a afinidade de gosto. Assim, entende-se que “... a música oferece uma compensação individual para aspectos que falham noutros campos e fornece oportunidades de criatividade, prazer e participação; integra os indivíduos, expressa e reforça os valores sociais, pelo que não há diferenças de maior entre as formas culturais populares e as mais elitistas” (Guerra, 2010, p.86), e, com isto, é possível encarar a música como forma de integração social. Porém, tendo em conta o papel que a música assume na vida dos artistas, é necessário esclarecer que a cultura poderá assumir efeitos antagónicos, isto é, pode ser socialmente integrativa, mas também poderá ser socialmente desintegrativa²¹ (Schudson, 1994).

Para Paula Guerra o trabalho artístico é altamente prático, decorrendo nos espaços entre o plano biográfico e a realidade social mais vasta em que estes se situam e, com isto sugere que a subjetividade se produz e é revelada pela música. Desta forma, considerar o *habitus* no estudo do campo musical, permite esclarecer a ilusão do dom, por vezes visível nos discursos de alguns agentes (Guerra, 2010). De acordo com Bourdieu (1998), a arte nasce da imposição exercida pela estrutura da possibilidade e impossibilidade inscritas na relação entre um *habitus* e um campo. Um músico, neste caso, quando compõe ou executa determinado tema, encontra-se, então, perante uma aparente ilimitada gama de possibilidades, limitadas, no entanto, por certas imposições e limites inscritos na sua estrutura, como é o caso dos instrumentos que tocam. No caso do baixo, por exemplo, as notas encontram-se, por norma, estabelecidas e separadas pelos trastes, o que condiciona os sons produzíveis. Por outro lado, a criação surge do confronto entre um determinado *habitus* (sistema de disposições) e a posição ocupada na divisão do trabalho da produção cultural (Bourdieu, 2002), ou seja, pelo confronto entre disposição e posição.

Como sublinhou David Le Breton (2006), numa análise sociológica é importante desconstruir as ideias que estão ligadas às nossas representações ocidentais do corpo, de forma a melhorar a elaboração da natureza do objeto, tendo em vista a compreensão do mesmo. Daí que “[o]s sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros. Eles inscrevem-se no rosto, no corpo, nos gestos nas posturas, etc.” (Le Breton, 2006, p.52). Esta postura ganha relevância se se considerar que “... certos universos, como os do desporto, da música ou da dança, pedem um cometimento prático do corpo, e portanto uma mobilização da ‘inteligência corporal’, de molde a determinar uma transformação, ou até mesmo uma inversão das hierarquias comuns” (Bourdieu, 1998, p. 127).

Segundo Sayer (2010), é através das respostas emocionais que se formam, reproduzem e transformam os *habitus*. Como Bourdieu escreve “[i]f we are almost always treated with respect

²¹ Schudson (1994) assume que a cultura pode, então, tomar dois caminhos opostos: por um lado pode promover a partilha de símbolos, como, por outro lado pode provocar pontos de divisão, contenção e conflito.

and get favourable or unfavourable responses from others according to whether we reciprocate, we will probably develop a respectful disposition” (Bourdieu, 1998, p.115). Esta ideia está presente em alguns dos discursos analisados nesta investigação, em particular numa primeira fase de iniciação instrumental, o que ajuda a compreender a prossecução da prática instrumental e, consequentemente, a pertença a determinados projetos musicais.

3.6.2. O gosto na cultura

Bourdieu (2007) afirma que as necessidades culturais são o produto da educação, e as práticas culturais e as preferências culturais estão associadas ao nível de instrução e, só secundariamente, à origem social. Desta forma, a orientação dos hábitos culturais pode ser visto como um dos aspetos da estratificação social (Coulangeon, 2010). Daí Bourdieu ter distinguido três universos de gostos, com base nas classes sociais e nos níveis de escolaridade: o gosto “legítimo”, que assenta no gosto pelas obras legítimas (música clássica e jazz), gosto este que prevalece nos indivíduos com um capital escolar mais elevado; o gosto “médio”, mais frequente nas classes médias; e o gosto “popular” ligado à música ligeira, presente sobretudo nas classes populares com baixo capital escolar (Bourdieu, 2007a).

De acordo com Paula Guerra “... o gosto é uma poderosa marca identitária e as artes ocupam uma posição privilegiada na definição das identidades e nas trocas interaccionais e sociabilitárias” (Guerra, 2010, p.184). Pode-se, então, definir gosto como “... propension et aptitude à l’appropriation (matérielle et/ou symbolique) d’une classe déterminée d’objets ou de pratiques classés et classants, est la formule génératrice qui est au principe du style de vie ...” (Bourdieu & Saint-Martin, 1976, p.19), sendo o produto da junção de um estado objetivado com um estado incorporado, objetivamente acordados (Bourdieu, 2002).

A noção de *habitus* remete para uma unidade de estilo que une as práticas e os bens de um determinado agente (Bourdieu, 2001). Desta forma, a disposição estética, com a competência específica correspondente, é uma dimensão de um estilo de vida onde se exprimem as características específicas de uma condição (Bourdieu & Saint-Martin, 1976). Os *habitus* são, assim, portadores de distinção e operadores de distinções, ou seja, os princípios de diferenciação diferem ou são utilizados de formas diferentes princípios comuns (Bourdieu, 2001). Como escreve Atkinson “[i]t is the bounds of our thought, the range of what is thinkable based on a tacit adjustment to what is actually possible or likely – which often gets translated into what we ‘want’ or ‘like’” (Atkinson, 2010, p.14).

Na perspetiva de Coulangeon (2010), o espaço dos gostos e dos hábitos culturais, para além de ser diferenciado, é também socialmente hierarquizado, atravessando questões de poder, sendo que esses espaços são organizados em função do volume e da natureza dos capitais detidos

pelos indivíduos. Dessa forma, importa salientar que, para Coulangeon, o espaço social constitui um espaço de dominação simbólica, interiorizada na sociedade, originando uma ordem legítima cultural de preferências. Contudo, importa notar que “... os gostos especificamente realizados dependem do estado do sistema de bens oferecidos, de maneira que uma mudança no sistema de bens implica uma mudança de gostos” (Guerra, 2010, p.601), e por outro lado, a mudança de gostos implica “... uma transformação no campo de produção – ocasião para favorecer, no campo das lutas internas que constituem o campo, aqueles que estão mais abertos à inovação e melhor preparados para produzir novas necessidades, correspondentes às novas disposições” (Guerra, 2010, p. 601). Esta lógica permite, por exemplo, explicar a evolução das preferências por determinado gênero ou gêneros musicais, e conseqüentemente a respetiva trajetória dos músicos.

As práticas culturais constituem, então, marcadores privilegiados das distâncias sociais e das estratégias de distinção e, desta forma, os gostos e as práticas correspondentes ao *habitus*, tomam-se diferenças simbólicas (Campenhoudt, 2003), o que permite afirmar que a autoidentidade formada pelos gostos musicais é ao mesmo tempo formada pelos gostos do grupo de referência do músico (Guerra, 2010).

No entanto, Lahire (2008) contesta que os indivíduos assumam sempre comportamentos típicos do seu grupo, verificando, empiricamente, que, por vezes, ou em certos domínios, os indivíduos, nomeadamente em matéria de gostos musicais, assumem comportamentos marginais ao seu grupo de pertença. Desta forma, “[a] variação intra-individual das práticas e das preferências culturais não é mais do que a marca e o sintoma, à escala do social incorporado, da pluralidade da oferta cultural, por um lado, e, por outro, da pluralidade dos grupos sociais (dos mais micro aos mais macro) susceptíveis de sustentar (suportar) estas diferentes ofertas culturais e de difundir as hierarquias culturais específicas que compõem as nossas formações sociais fortemente diferenciadas” (Lahire, 2008, p.14).

Numa das suas investigações, Lahire (2008) deparou-se com o facto de que parte das práticas culturais individuais não estariam ligadas a gostos, mas sim a circunstâncias instigadoras, obrigações ou constrangimentos de vários tipos, como compromissos com amigos/cônjuge, práticas que advêm de hábitos ou automatismos, não associados a gostos, preferências ou paixões. Com isto, ressaltam outras explicações das práticas culturais, para além do gosto ou paixão pessoais, nomeadamente, “a prática por obrigação escolar ou profissional, ou por constrangimento de situação excepcional, a prática habitual sem gosto particular, o acompanhamento mais ou menos satisfeito de outros (crianças, cônjuge, amigos), a prática por cortesia ou por delicadeza ..., o desejo de relaxamento ou de catarse pessoais pelo consumo de bens culturais ...” (Lahire, 2008, p.15,16).

Uma das questões que se coloca no mundo das artes em geral, e na música em particular, prende-se com a originalidade, com a vontade de criar algo próprio. Para Bourdieu esta questão relaciona-se com a hierarquia social, isto é, “... plus on s’élève dans la hiérarchie sociale, plus la

vérité des goûts dans l'organisation et le fonctionnement du système scolaire, chargé d'inculquer le programme ... qui gouverne les esprits 'cultivés' jusque dans la recherche du 'tour personnel' et dans la recherche du 'tour personnel'" (Bourdieu & Saint-Martin, 1976, p.28). Apesar desta afirmação, entende-se que a opção, no caso dos projetos musicais amadores, em criar algo próprio, bandas de originais ou criar uma banda de covers/tributos, tem em conta outros fatores, pois após a realização das entrevistas, alguns dos músicos apontaram a definição do tipo de banda, originais ou covers, com questões monetárias ou de tempo, não estando assim presas somente à posição e origens sociais dos músicos.

Para Bourdieu (2007, citado por Noya, Val, & Muntanyola, 2014, p.550) o critério do gosto cultural e artístico é um produto da trajetória familiar e escolar dos indivíduos. Da mesma forma, a diferenciação de gostos musicais tem em consideração a posição, as origens sociais, os níveis de estudo, a idade e o sexo, avançava Coulangeon (2010), sendo que o gosto por certo gênero artístico e a partilha de interesses culturais semelhantes criam um pretexto e um fundamento para as sociabilidades (Guerra, 2010).

Porém, Hennion (2003) procurou desenvolver uma perspectiva distinta de Bourdieu, em termos de sociologia do gosto, no sentido em que se propôs a apreender o gosto como atividade reflexiva, organizada coletivamente, criando os seus próprios dispositivos e estabelecendo modalidades próprias. A hipótese central questiona a possibilidade de melhor apreender o gosto através de um dispositivo coletivo que ponha à prova as nossas sensações, em vez de encarar o gosto como automatismo ou aprendizagem, considerando o gosto como experimental e como realização, e não mecânico. Hennion entende, assim, o gosto e o prazer como resultado reflexivo de uma prática corporal coletiva, regulamentada e orquestrada por métodos continuamente discutidos, ou reavaliados. É seguindo esta visão que Paula Guerra afirma que "... o gosto ou as preferências musicais constituem formas de expressão reflexivas através dos quais os indivíduos constroem a sua identidade, e não um produto determinado estruturalmente pelas circunstâncias sociais" (Guerra, 2010, p.96).

Alguns estudos ligados à sociologia da música, associam, frequentemente, o mundo musical com as culturas juvenis, sendo uma ligação relevante de ser analisada, importa reter que a música vai muito além duma fase da trajetória de cada um, ainda que possa assumir (ou não) contornos mais claros nos jovens. François de Singly concluiu num estudo que a herança do gosto, na área da leitura, é rara, considerando que os herdeiros sentem a necessidade de se demarcar daqueles que transmitem a necessidade de ler, dando então lugar a certas rivalidades intergeracionais (Singly, 1996). Porém, na presente investigação, e de acordo com as entrevistas realizadas, não se verificou qualquer tipo de rivalidades entre gerações, existindo antes uma busca pela diferenciação individual e grupal. Contudo, os gostos são sempre acompanhados de não-gostos, existindo por vezes alguma intolerância estética, que se verifica no "mau" gosto dos outros (Bourdieu, 2002). No caso da música, esta questão coloca-se, por exemplo, em termos de géneros

musicais, tal como se foi verificando ao longo das entrevistas realizadas, através da desvalorização, e por vezes repulsa, por determinados géneros musicais.

A música é uma das áreas da criação cultural onde as dinâmicas de aproximação, fusão e redefinição dos cânones estéticos, bem como a institucionalização dos géneros têm sido mais aceleradas, e onde os padrões de gosto se têm revelado mais segmentados socialmente, simbolicamente mais diversificados e esteticamente mais ecléticos (Abreu, 2000). De facto, como Coulangeon veio afirmar mais tarde, a evolução dos gostos e das práticas musicais tem acompanhado um movimento político de legitimação cultural de géneros tradicionalmente vistos como menores (Coulangeon, 2010). Houve, então, uma valorização da cultura popular, através de uma estetização dos seus elementos, isto é, uma outra forma de os encarar. O jazz é um dos exemplos mais nítidos, já que inicialmente pertencia a uma cultura *folk* e que posteriormente passou a ser considerado como sendo uma arte requintada. A este movimento deu-se o nome de omnivorismo cultural, verificando-se, sobretudo, nos indivíduos com capital cultural mais elevado, os omnívoros. No extremo oposto deste espectro estariam os unívoros, isto é, os indivíduos com um conjunto restrito de atividades, por norma ligados a um gosto que resulta da pobreza e respetivas limitações do *habitus* (Coulangeon, 2010).

Com base em estatísticas referentes a práticas culturais dos franceses de 2008, Coulangeon constata uma mistura de géneros musicais escutados, nomeadamente nos indivíduos com maiores qualificações académicas, levando a uma redefinição da legitimidade cultural, mais ligada a um pluralismo de gostos, indo além da pluralidade de repertórios estudados, incluindo diversos géneros musicais. Com base nisto, Erickson (1996, citado por Coulangeon, 2010, p. 63, 64) afirma que as desigualdades sociais são, então, alicerçadas sob a desigual plasticidade de repertórios mobilizáveis e pela sua habilidade de mobilização nos contextos adequados, constituindo, assim, uma competência desigualmente distribuída de acordo com o volume de capital cultural e composição do capital social.

Porém, esta distinção não é simples, já que, de acordo com outros estudos realizados, nem todos os unívoros pertencem a classes baixas, uma vez que aqui também importa, não só a quantidade e diversidade de atividades desenvolvidas, mas também a forma como são consumidas (Peterson, 2004). Lahire encontra falhas nesta perspetiva, pois para este “[a] metáfora zoológica conduz Peterson a não ver senão a variedade dos gostos, ao passo que uma parte importante da variedade das práticas e das preferências tanto pode ser explicada pelo *eclétismo pessoal* ou pela multiplicidade das propensões culturais interiorizadas como pela diversidade dos contextos e das razões nos/pelas quais os consumidores são levados a agir” (Lahire, 2008, p. 26).

3.6.3. Formação musical

É certo que, mesmo para os indivíduos que não possuam conhecimentos musicais que lhes permitam transcrever aquilo que ouvem, como por exemplo através do sistema de notação musical, é lhes possível reconhecer e recordar uma sequência de notas, um acorde, etc. (Halbwachs, 1990). No entanto, a forma de aprendizagem pode variar, sendo que tanto o autodidatismo como a aprendizagem formal (em escolas especializadas ou com professores particulares) são opções possíveis para os músicos em termos de formação musical, sendo tal decisão orientada por múltiplos fatores, como os recursos familiares, culturais e económicos.

Tal como aponta Rui Telmo Gomes seguindo Bennett (1980, citado por Gomes, 2014, p.116), uma dimensão do trabalho musical *underground*, e neste caso também aplicável ao trabalho amador, é a competência mimética, tanto na apropriação como na manipulação da música consumida. Assim, como sublinha Becker “[i]n teaching themselves, novices incorporate into their methods of operation the conventions of the art world they are aiming at, using available works as a guide” (Becker, 1982, p.79).

Relativamente ao autodidatismo, Bourdieu e Saint-Martin (1976) consideram, ao falar na relação da pequena burguesia com a cultura, que esse processo de aprendizagem é um produto do sistema escolar: “... seul habilité à transmettre ce corps hiérarchisé d’aptitudes et de savoirs qui constitue la culture légitime et à consacrer, par l’examen et les titres, l’accès à un niveau déterminé d’initiation: parce qu’il ignore le droit d’ignorer ... ignorant les étapes et les obstacles institutionnalisés et standardisés, les programmes et les progressions qui font de la culture scolaire un ensemble rigoureusement hiérarchisé et hiérarchisant de savoirs implicatifs” (Bourdieu & Saint-Martin, 1976, p.40).

Estes sociólogos falam de uma ideologia do gosto natural que entende dois tipos de modalidades de competência cultural e de utilização, dois modos de aquisição da cultura, que se contrapõem: o aprendizado total, que se inicia na primeira infância com a família, e que é, portanto, precoce e insensível; e o aprendizado tardio, acelerado, metódico, que assegura uma ação pedagógica explícita. Bourdieu e Saint-Martin destacam também a questão da (in)competência, nas classes populares, entre o domínio teórico e prático como exemplo do seu desapossamento (Bourdieu & Saint-Martin, 1976). Contudo, ainda que tal questão possa ser colocada atualmente, importa referir que, no caso da formação musical, parece importar mais a relação que os pais têm com a música, do que as origens e posições sociais de cada um, como é visível nas entrevistas realizadas.

Como Campos (2008) referiu, é possível falar num *habitus* de género musical, tendo como indicador objetivo com elevado poder discriminante o nível de aprendizagem musical formal, uma vez que “[o] investimento na aprendizagem musical formal, que é tanto mais otimizado quando mais cedo se inicia, parece depender em grande parte do contexto

sociofamiliar de origem. Já o empenhamento pessoal nessa aprendizagem parece articular-se com uma forte relação com o instrumento musical e com o próprio som, cujo controlo ... se ambiciona desenvolver até aos mais elevados patamares ..." (Campos, 2008, p.188, 189).

No entanto, o tipo de instrumento musical praticado poderá conduzir a certos tipos de formação, como refere Donnat (1996, citado por Coulangeon, 2010, p.77). De acordo com este autor, a prática do piano, estando fortemente assente no universo da música clássica, está bastante enraizada numa aprendizagem institucionalizada e frequentemente incitada pelos pais, enquanto inversamente, a prática da guitarra assenta mais frequentemente em formas autodidatas de aprendizagem, sendo as relações de sociabilidade adolescente a grande influência. Além disso, "[o] modo de aquisição do equipamento é revelador da matriz disposicional dos músicos, pela valorização, não raro fetichista, do equipamento enquanto artefacto emblemático de certo género musical e pela adequação, efetiva ou desejada, entre competência técnica própria e potenciais funções técnicas do equipamento" (Gomes, 2014, p.54). Desta forma, entende-se ser necessário considerar nesta análise, tanto os géneros musicais como os instrumentos praticados. O baixo elétrico tendo as suas raízes ligadas ao *rock* e ao *jazz*, apresenta-se, então, como instrumento musical, que poderá conduzir a diversos tipos de formação musical.

Ao olhar para as origens sociais dos músicos entrevistados no âmbito desta dissertação ressalta, desde logo, que não existe uma relação direta entre aqueles que provêm de famílias financeiramente mais abastadas e com habilitações académicas elevadas, com uma educação musical formal. Porém, a relação já existente dos seus familiares mais próximos com a prática instrumental aponta para uma inclinação para a prática musical em idades mais precoces e com passagem pelo ensino formal, ainda que tal não se verifique em todos os indivíduos com formação musical formal, existindo contraexemplos em que não se verifica nem contacto com algum instrumento musical por parte dos familiares mais próximos, e conseqüentemente, os mesmos parentes, também não participaram em projetos musicais, nem frequentaram o ensino musical formal.

Relativamente aos músicos entrevistados que seguiram a via de ensino informal, destaca-se a ausência de antecessores ligados à produção musical ou à prática de algum instrumento musical, ainda que tal não se verifique em todos os casos, havendo uma exceção. Ainda que estes músicos se identifiquem com o autodidatismo, em grande parte, senão na totalidade, existe uma cooperação entre músicos, no sentido de se ensinarem uns aos outros, nomeadamente os mais experientes e/ou com mais conhecimentos a nível musical²², e, portanto, desenvolvendo-se, assim, uma aprendizagem, tanto a nível formal como informal, a cada dia, a cada ensaio, em cada concerto.

Falar em músicos com formação musical informal não implica falar de músicos que não

²² Nalguns dos casos, músicos que tiveram formação musical formal.

procuram desenvolver as suas competências musicais, tanto práticas como teóricas, significa antes uma opção por tal caminho ou uma limitação, em termos de capitais económicos. Isto, porque é possível avolumar os conhecimentos musicais, tanto em termos de produção como de fruição, com os meios de comunicação disponíveis atualmente, nomeadamente, através da procura de outros projetos musicais, outros músicos, mas também de cursos e vídeos pedagógicos que se encontram disponíveis gratuitamente. Contudo, de acordo com a análise dos entrevistados, ainda que não se tenha feito uma avaliação dos conhecimentos musicais destes músicos, transpareceu uma tendência, relativamente os músicos que possuem formação musical formal, em possuir um maior nível de conhecimentos teóricos e técnicos, do que os indivíduos com formação musical informal. No entanto, no caso de *Carlos*, que apesar de possuir formação musical formal desenvolveu-a, intencionalmente, por pouco tempo (seis meses), sendo os seus conhecimentos musicais resultado, sobretudo, do contacto com outros músicos e distintos projetos musicais, mas acima de tudo pela vontade de aprender de forma autónoma, demonstrando um conjunto de conhecimentos musicais.

Em oposição, nem todos os músicos que frequentaram algum tipo de formação musical formal o fizeram por vontade própria, isto é, por vezes a frequência desse tipo de ensino não é feita por gosto de aprender, mas antes por imposição, ou por parte de familiares ou por outro tipo de contingências²³, tal como Lahire (2008) já tinha sublinhado. Para além disso, também o local e a época são potenciais ou limitativos por certo tipo de formação, já que para se frequentar o ensino musical formal é necessário que haja alguma escola ou algum professor disponível para as várias modalidades de aprendizagem que se possam estudar.

Tal como em outros processos de aprendizagem, também na música é relevante a idade em que se aprende. Edwin E. Gordon (2000) ao falar no processo de aprendizagem musical formal, afirma que quanto mais nova for a criança, maior é a probabilidade de aptidão musical evolutiva, melhor é o desenvolvimento e competência de audição²⁴, e, conseqüentemente, mais conseguem aprender. Nesta lógica, há dois instrumentos que se deverão dominar: o instrumento em si e o instrumento de audição.

Apesar de não existirem estudos que comprovem a importância de características físicas do aluno para a escolha do instrumento, existem professores que consideram que essas mesmas características deverão ser tidas em conta²⁵. Para além disto, acresce-se outras dimensões mais simbólicas e sociais, no que diz respeito à escolha de determinado instrumento, como o volume

²³ No caso de um dos entrevistados, a formação musical formal não foi uma escolha, mas antes uma imposição do sindicato dos músicos, na altura.

²⁴ Para Edwin E. Gordon (2000), o conceito de audição aplica-se quando se assimila e se compreende na nossa mente, a música que se acabou de executar ou que se ouviu ou mesmo que se leu em notação, que se compôs ou que se improvisou.

²⁵ O autor dá o exemplo dos contrabaixistas que se iniciaram nesse instrumento por serem altos ou violinistas que apresentavam dedos compridos ou mãos pequenas.

de capitais disponíveis e potenciais, mas também o quanto se está disposto a investir tanto na compra como no estudo do instrumento (Gordon, 2000).

Também a composição musical, apesar da espontaneidade que acarreta, está intimamente ligada à orientação geral da prática individual e da própria banda, daí que seja uma das tarefas do trabalho musical mais sujeita a diferenças das matrizes disposicionais, de acordo com a experiência, grau de empenhamento²⁶, que permitem distinguir percursos musicais e modos de fazer música (Gomes, 2014).

²⁶ Aqui entende-se que também a formação musical é um fator a ter em conta.

3.7. Modos de relação com a música

3.7.1. Planos conceptuais e dimensões

O conceito de modos de relação com a música, desenvolvido por Luís Melo Campos (2008), parece adequar-se ao estudo aqui em causa, pois procura sistematizar e evidenciar as diferentes formas como as pessoas concebem e interpretam as relações que estabelecem com a música. Este autor refere que falar de relação com a música remete para dois planos: o plano da relação objetiva, que diz respeito às formas *como*, *onde* e *com quem* se pratica música, bem como as características dos contextos de aprendizagem e socialização musical; e o plano da relação subjetiva, que se centra no sentido que essas práticas e interações revestem.

Desta forma, o conceito de modos de relação com a música permite “... considerar um diversificado conjunto de dimensões específicas das práticas musicais integrando-as enquanto unidade analítica consistente” enquanto “... explicita os contornos da estrutura de disposições mais directamente actantes (enquanto princípios geradores de percepções, apreciações e acções) em contextos musicais” (Campos, 2008, p.187). É um instrumento analítico que permite avaliar práticas e representações referentes às relações musicais, e, posteriormente, permite parametrizar os processos de atualização do *habitus* no campo musical, em particular nos planos, reflexivo, formativo, relacional e cognitivo, tal como considerar possíveis relações com outras esferas da vida social (Campos, 2008).

Após a definição e contextualização do conceito de modos de relação com a música, ir-se-á operacionalizar o mesmo, enquadrando-o no presente estudo, de modo a compreender como o próprio conceito avança, a forma como os músicos se relacionam com a música, e entre si, através das suas práticas e representações.

Este conceito está, então, dividido em três planos conceptuais, que contêm treze dimensões, que se organizam da seguinte forma:

- A. Competências e contextos de aprendizagem musicais
 - A.1. Nível de aprendizagem musical
 - A.2. Prática musical quotidiana
 - A.3. Trabalho de composição e arranjo musicais
 - A.4. Relação trabalho/talento

- B. Importância relativa da música no contexto da performance musical
 - B.1. Autenticidade da performance musical
 - B.2. Conceção do palco enquanto espaço de representação/não representação
 - B.3. Importância da palavra
 - B.4. Conceção da performance musical

- C. Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade
 - C.1. Relevância do publico
 - C.2. Papéis sociais da música
 - C.3. Gratificação pessoal

Apesar deste conceito estar construído desta forma, ir-se-ão fazer ligeiras adaptações, relativamente à sua conceção original, de modo a enquadrá-lo nesta investigação. Entendeu-se necessário modelar estas dimensões, pois o conceito de modos de relação com a música foi desenhado para um determinado universo, os músicos profissionais portugueses que assinam um projeto artístico e musical próprio, enquanto que esta pesquisa debruça-se sobre músicos amadores.

Será utilizada a tipologia de modos de relação com a música, de modo a “...identificar algum princípio heurístico capaz de dar boa conta das convergências e divergências detectadas” (Campos, 2007b, p. 98), considerando que é possível falar num espectro de modos de relação com a música que vai desde um modo essencial a um modo relacional, procurando com estas expressões sintetizar o princípio gerador das práticas. Desta forma, o modo relacional caracteriza-se por²⁷:

A. Competências e contextos de aprendizagem musicais

- formação musical informal, privilegiando a tradição oral e os contextos informais de aprendizagem;
- o talento é tendencialmente considerado mais relevante que o trabalho, no que toca aos projetos musicais.

B. Importância relativa da música no contexto da performance musical

- palco como lugar de representação;
- a música é uma componente central mas não exclusiva da performance, integrando outras formas de expressão: uso da palavra, teatralização da presença em palco, utilização de diversos meios tecnológicos produtores de imagem, luz e outros efeitos;
- as tecnologias de manipulação e mediação sonora são tão relevantes como os instrumentos musicais, tanto no estúdio como nos concertos.

C. Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade

- o público é um fator de grande relevância no contexto do projeto musical;
- a gratificação está muito ligada ao contacto com o público e com outros músicos;
- privilegia-se a comunicação e a partilha em detrimento da criatividade/expressividade.

No pólo oposto, o modo essencial caracteriza-se por acentuar as seguintes tendências:

A. Competências e contextos de aprendizagem musicais

- formação musical formal, com forte investimento na formação musical e no respetivo treino e aprofundamento continuados;
- o trabalho é tendencialmente considerado mais relevante que o talento, no que toca aos projetos musicais

B. Importância relativa da música no contexto da performance musical

- palco como lugar de não-representação

²⁷ As características dos modos de relação com a música foram adaptadas ao presente estudo.

- a música é uma componente central, sendo desvalorizado as restantes formas de expressão: uso da palavra, teatralização da presença em palco, utilização de diversos meios tecnológicos produtores de imagem, luz e outros efeitos;
- as tecnologias de manipulação e mediação sonora são utilizadas o mínimo possível, tanto no estúdio como nos concertos.

C. Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade

- o público é subvalorizado no contexto do projeto musical;
- a gratificação está muito ligada ao prazer pessoal e a criação/expressão de emoções, e os sentimentos ou vivências constituem razão suficiente para se ser músico;

Importa acrescentar, relativamente a esta tipologia de modos relação com a música, que apesar de existirem dois polos, tal não implica que não se verifique uma combinação de características de tipo essencial e de tipo relacional, e, portanto, se possa falar em tipos mistos, até porque estes tipos correspondem a ideais-tipo, logo não têm que corresponder a uma tradução inequívoca no palco da realidade empírica, destinando-se antes a orientar a observação.

Seguindo Campos (2007b), a natureza subjetiva de grande parte das dimensões fomenta a emergência de efeitos associados ao caráter plural dos músicos, e, portanto, “... trata-se de dimensões de análise em que se pode fazer sentir a possibilidade do contraditório, na medida em que, estando em jogo o enunciar de preferências, dar conta de uma não implica necessariamente excluir o seu contrário (Campos, 2007b, p. 102).

Esta tipologia vai sendo desenvolvida ao longo deste capítulo, primeiramente por plano conceptual e, posteriormente, criando um perfil global de modo a obter uma visão geral dos músicos entrevistados, indo de encontro a um dos objetivos desta investigação que se prende com a comparação dos *habitus* musicais dos músicos amadores. Para tal construiu-se um índice que equacionou dez das dimensões analíticas presentes no conceito de modos de relação com a música, excluindo, assim, nesta operacionalização, as dimensões referentes ao trabalho de composição e arranjos musicais, à intensidade da prática musical e à importância da palavra, dadas as características do presente estudo, bem como pelo desenvolvimento das entrevistas realizadas.

A construção dos índices vai de encontro às opções tomadas por Campos (2007b, 2008). Desta forma, de modo a prosseguir com a análise empírica tornou-se necessário operacionalizar as dimensões aqui estudadas relativos aos distintos modos de relação com a música, entenda-se: relacional, misto ou essencial. No quadro 8 é visível o perfil de cada músico entrevistado já codificado, ou seja, utilizando já indicadores relativos aos modos de relação com a música. De modo a enquadrar os diferentes indivíduos nos diversos grupos de dimensões e nos respetivos perfis globais foi necessário introduzir uma codificação numérica dos indicadores tomados (relacional=1; misto=2; essencial=3), construindo, assim, os índices para cada entrevistado.

De acordo com esta codificação numérica foi possível construir um índice que se recodificou, tal como é visível no quadro 3. Desta forma, como também sublinha Campos (2008), o valor do índice construído pode variar entre um e três. Como também se pode ver no mesmo quadro, subdividiu-se o índice em cinco²⁸ modos de relação com a música: relacional; misto pró-relacional; misto, misto pró-essencial; e essencial. Quanto à partição do índice, como o próprio Campos explica “... fez-se por divisão aritmética simples: valor da amplitude global do intervalo sobre a quantidade de tipos considerados: $2,00/5=0,4$ ” (Campos, 2008, p.176).

Os quadros 4, 5, 6, e 7 revelam a distribuição dos dezasseis entrevistados, pelos cinco tipos de relação com a música que foram autonomizados, em cada plano conceptual e em termos de perfil geral.

Quadro 3 - Índice de modos de relação com a música

Valor médio (entre x e y)	Modos de relação com a música
1.0 a 1.40	Relacional
>1.40 a 1.80	Misto pró-relacional
>1.80 a 2.20	Misto
>2.20 a 2.60	Misto pró-essencial
>2.60 a 3.00	Essencial

3.7.2. Competências e contextos de aprendizagem musicais

O primeiro plano conceptual, denominado competências e contextos de aprendizagem musicais, está dividido em quatro dimensões. A primeira centra-se no nível de formação musical e, nesta investigação, tomaram-se dois tipos, como já foi referido, sendo considerado apenas formação musical formal, em que se contabiliza os indivíduos que tenham tido formação no ensino musical formal pelo menos seis meses e formação musical informal, ou incipiente, onde não houve qualquer contacto com o ensino formal ou se houve foi inferior a seis meses²⁹.

Passando então à análise, esta primeira dimensão foi tida em conta no plano amostral e, desta forma, os músicos entrevistados foram selecionados de acordo com o tipo de formação. Como também já foi referido, os indivíduos com formação musical formal diferem entre si na forma como se relacionaram com o ensino formal e com a música, em particular, nos anos de aprendizagem que frequentaram, da mesma forma que os músicos que privilegiaram o ensino

²⁸ A opção por cinco tipos é arbitrária, porém entende-se ser adequada, já que, por exemplo, incorpora um número ímpar, e assim não suprimindo o valor médio, tal como justificado por Campos (2008).

²⁹ Ainda que de todos os entrevistados pertencentes ao grupo da formação musical informal nenhum apresentasse qualquer formação no ensino formal.

informal também não apresentam trajetórias idênticas. Assim, no grupo dos músicos que possuem formação musical formal, encontram-se indivíduos que frequentaram o ensino formal por seis meses, (o que representa uma formação reduzida) até um dos músicos que possui oito anos do mesmo tipo de ensino (cf. Supra 3.2. Caracterização da amostra). Porém, em níveis intermédios encontram-se músicos que possuíram entre dois a seis anos de formação musical formal que, de acordo com a análise aqui desenvolvida, corresponde a relações com o ensino formal muito distintos, de tal forma que um dos músicos que passou por este tipo de ensino durante aproximadamente dois anos, numa fase precoce da sua vida, considera essa mesma passagem efêmera e pouco sólida, ainda que tal formação tenha sido relevante na sua trajetória musical. Quanto aos músicos que frequentaram cinco, seis e oito anos de formação musical formal, denota-se uma relação com a música mais próxima, nomeadamente no que diz respeito à profissionalização (cf. Infra 4.4. Profissionalização). De notar ainda que, os géneros musicais envolvidos tendem a privilegiar determinado tipo de formação musical, estando mais ligados a uma tradição erudita ocidental ou, no extremo oposto, mais ligados a uma raiz popular (Campos, 2008).

A dimensão seguinte, relativa à prática musical quotidiana, prende-se com a apreensão de diferentes intensidades da prática musical quotidiana, enquanto forma de expressão de uma prática indispensável para a manutenção e desenvolvimento dos projetos musicais. Também nesta dimensão verificam-se algumas incompatibilidades relativamente ao universo aqui estudado, pois esta dimensão considera uma escala de intensidade que inclui uma prática quotidiana elevada, sendo despendido grande parte do tempo diário à prática musical; um nível intermédio, que implica uma atividade regular, moderada; e também, uma prática musical diária reduzida. Ora, tendo em atenção que aqui se fala em projetos musicais amadores, ressalta desde logo, que o investimento em termos de tempo poderá ser distinto dos projetos musicais profissionais, já que nos primeiros, os músicos desempenham outras atividades socioprofissionais e como tal não poderão dedicar-se exclusivamente à prática musical, sendo esse tempo limitado³⁰.

Da mesma forma, a prática instrumental, quer em termos individuais, quer em termos coletivos (em ensaios), é variável de acordo com o tempo disponível de cada um, mas também da atividade dos próprios projetos, isto é, da menor ou maior necessidade de se praticar, tanto pela composição de músicas novas que exijam um maior investimento, como pela quantidade de concertos previstos que exijam uma prática mais acentuada nessas fases. Com isto, e de acordo com a análise desenvolvida, os músicos aqui em causa, enquadrar-se-iam no nível intermédio e reduzido, já que todos eles desenvolvem a prática instrumental individual com regularidade, porém, nem todos possuem o tempo necessário para dedicar boa parte do dia a essa prática. Contudo, alguns dos entrevistados referiram que, sobretudo em tempo de férias, essa prática

³⁰ Ainda que alguns destes músicos possam se encontrar em situação de desemprego ou inatividade.

intensifica-se e, em casos extremos, as práticas musicais estruturam esse período de férias, nomeadamente em termos de prática individual e coletiva (ensaios e concertos).

Relativamente ao trabalho de composição e arranjos musicais, terceira dimensão deste plano conceptual, procura-se considerar a natureza individual ou coletiva desses mesmos trabalhos de composição e arranjos musicais. Como o autor do conceito de modos de relação com a música avança, “[n]os género musicais em que mais dominantemente se aplicam, e em virtude da simplicidade estrutural dos temas, os arranjos são porventura mais reveladores de competências musicais (técnicas e cognitivas) do que a própria composição musical” (Campos, 2008, p.144).

Antes de mais, todos os projetos musicais desenvolvidos pelos entrevistados são desenvolvidos coletivamente, com funções minimamente definidas. Assim, verifica-se que na maioria dos casos, os baixistas, no caso de projetos originais, compõem as linhas de baixo³¹, havendo espaço para os restantes elementos da banda também colaborarem nesse processo de criação musical, ou compondo ou dando sugestões. Da mesma forma, os baixistas, de modo geral, procuram colaborar no restante processo de criação musical, referente aos restantes instrumentistas. No entanto, há casos em que alguns elementos da banda, em particular guitarristas, compõem também a parte do baixo, marginalizando, assim, o papel dos baixistas na composição musical.

É de salientar que este processo de composição musical ou se inicia individualmente, trabalhando-se subsequentemente em grupo, ou o contrário, a criação musical é concebida em grupo, durante os ensaios, sendo posteriormente desenvolvida aquando da prática instrumental individual. No caso de projetos de *covers*, procura-se desenvolver arranjos musicais, ainda que reduzidos, de modo a personalizar músicas já existentes, sendo de salientar que alguns dos instrumentistas que desenvolvem esses arranjos não frequentaram o ensino formal, dispondo, de conhecimentos teóricos relativamente limitados. Nestes casos, os arranjos poderão não implicar um conjunto de competências musicais de modo a promover a performance, como afirmava Campos (2008), antes pelo contrário, poderá prevalecer a ausência dessas mesmas competências no caso desses arranjos musicais procurarem a simplificação, neste caso, das linhas de baixo, e como tal, os arranjos poderão não ser pensados com grande profundidade.

Relativamente à composição musical, seis dos músicos encontram-se em projetos musicais de *covers*, embora cinco deles desenvolvam, igualmente, projetos originais. No entanto, os projetos musicais de *covers* correspondem a relações com a música distintas, já que nuns casos a opção por tal tipo de projetos se prende com a procura por mais performances musicais públicas e algum retorno financeiro, enquanto noutros se valoriza, sobretudo, a música pela música, ainda que tal possa implicar uma menor frequência de performances públicas.

³¹ Parte instrumental onde se apresenta o baixo; pertencente à secção rítmica.

Por último, neste primeiro plano conceptual, a relação trabalho-talento procura distinguir qual destes fatores é mais relevante nos seus projetos musicais: mais trabalho, mais talento ou equilíbrio entre os dois.

Quadro 4 - Modos de relação com a música: competências e contextos de aprendizagem musicais

Nomes	Modos de relação com a música				
	Relacional	Misto pró-relacional	Misto	Misto pró-essencial	Essencial
Carlos				X	
Henrique					X
Rodrigo				X	
Pedro					X
Paulo		X			
Nuno			X		
Lucas			X		
Fernando			X		
Gustavo					X
Miguel				X	
David					X
Bruno					X
Luís	X				
Guilherme			X		
Rafael		X			
Artur		X			
Total	1	3	4	3	5

Relativamente ao primeiro plano conceptual -, competências e contextos de aprendizagem musicais -, incluem-se, na construção desta tipologia, duas dimensões: a formação musical e a relação trabalho/talento. No que diz respeito à formação musical, como já foi referido, apresentam-se oito músicos com formação musical informal e oito músicos com formação musical formal. Quanto à relação trabalho/talento não se registam fortes dissemelhanças, uma vez que dos dezasseis entrevistados, nove valorizam mais a componente trabalho, seis consideram que ambos os componentes possuem a mesma relevância, enquanto apenas um valoriza a componente talento, em detrimento do trabalho.

Verifica-se uma certa repartição pelos vários tipos, com maior peso no tipo essencial (cinco indivíduos) e menor no tipo relacional (um indivíduo). Desta forma, a maioria dos entrevistados encontra-se nos três tipos intermédios: três no misto pró-relacional; quatro no tipo misto; e três

no tipo misto pró-essencial. Os géneros musicais parecem assumir, também aqui³², um papel relevante, já que no pólo relacional encontra-se o músico mais ligado à música *pop*, enquanto no extremo oposto, no tipo essencial, três dos cinco músicos estão ligados ao jazz ou à música académica, e os outros dois ao rock ou blues³³. Nos tipos intermediários centram-se, então, os músicos mais ligados ao *rock*, onde se inclui o *heavy metal*.

3.7.3. Importância relativa da música no contexto da performance musical

No segundo plano conceptual -, importância relativa da música no contexto da performance musical -, tem-se como primeira dimensão a autenticidade da performance musical. O conceito de autenticidade musical pretende dar a conhecer a valorização das prestações musicais em tempo real, acionando o mínimo possível de mediações tecnológicas, evitando quaisquer artificialismos, quer em estúdio quer em palco. No lado oposto deste espectro, tem-se a valorização da manipulação sonora através da tecnologia existente, em termos de instrumentos musicais, de gravações e em palco, ou seja, a valorização de instrumentos maioritariamente elétricos/eletrónicos.

A autenticidade musical é, então, vista como “... prática performativa que assenta em desempenhos em tempo real com instrumentos musicais acústicos e com o mínimo possível de mediações tecnológicas entre desempenho e recepção” (Campos, 2008, p.147). Pretende-se, pois, distinguir a produção de som, de modo a que esta seja controlada totalmente pelo intérprete ou não, em termos de utilização de instrumentos acústicos ou não acústicos.

Contextualizando esta dimensão na presente investigação, entende-se desde logo que, pelo facto de se entrevistar músicos, em particular baixistas, não é possível atingir essa autenticidade musical mais “pura”, pois a amplificação é desde logo um requisito. Contudo, a utilização de pedais de efeitos, por exemplo, ou a manipulação sonora através de softwares informáticos próprios, permitem a análise desta dimensão. O tipo de instrumento em causa assume uma especificidade, que se prende com o tipo de som que produz, e que poderá não ser tão propício à utilização de efeitos, ou pelo menos esta é a visão de alguns. De facto, isto verifica-se no caso dos baixistas entrevistados: estes, em particular aqueles que praticam outros instrumentos musicais, explicam que não utilizam os meios acima referidos no baixo, porém, utilizam-nos quando tocam guitarra, por exemplo. Assim, entende-se que a particularidade do instrumento em questão mascara, em parte, a relação que estes músicos assumem com os meios tecnológicos e, como tal, ganha relevância o estudo dos instrumentistas, na sua especificidade.

³² Da mesma forma que Campos (2007b, 2008) defendia.

³³ Parece relevante salientar, que estes dois últimos músicos referidos encontram-se no grupo de músicos com idade inferior a trinta anos, e ambos têm ambições relativamente à sua profissionalização na música.

É importante salientar desde logo que, apesar de alguns baixistas serem aqui considerados como apologistas da autenticidade musical, alguns deles admitem a possibilidade de utilizar determinados meios tecnológicos ocasionalmente, existindo, assim, um conflito entre representações e práticas, ou de acordo com as palavras de Lahire, entre as disposições para crer e as disposições para agir.

A conceção do palco enquanto espaço de representação/não representação, segunda dimensão do segundo plano conceptual aqui analisado, procura perceber até que ponto o papel de ator é tomado na performance musical, permitindo, então, diferenciar graus de identificação de comportamento público/privado, bem como diferenciar níveis de identificação entre a performance musical e as idiossincrasias de cada músico.

Assim, entende-se que as performances corporais de alguns músicos no palco são mais do que simples formas de gestos corporais, já que “[o] corpo é um instrumento de comunicação num espaço de interacção” (Pais & Blass, 2004, p.36). Os géneros musicais assumem aqui um papel particular, já que poderão predispor a uma certa postura em palco distinta, como referido por alguns dos entrevistados, que atuam em projetos que se enquadram em distintos géneros musicais, e como tal, as posturas dos mesmos músicos poderão diferir de projeto para projeto. Por outras palavras, tal como Lahire (2002) propunha, deve-se colocar em causa a transponibilidade das disposições nos diversos campos, neste caso, disposições musicais nos diversos subcampos musicais, já que de acordo com as observações realizadas um músico pode pertencer a distintos projetos musicais que se enquadrem em distintos géneros musicais e a sua relação com a música é variável.

A distribuição dos músicos por estas categorias vai de encontro à forma como estes se posicionam em palco, visível através das observações realizadas, bem como pelas representações dos próprios músicos. Contudo, apesar de alguns se posicionarem no palco como espaço de exposição (mais não-representação), assumem que os músicos, em geral, devem demonstrar expressividade, emotividade durante a performance.

A importância da palavra/texto, terceira dimensão do segundo plano conceptual, pretende avaliar a importância dada aos conteúdos semânticos das letras das músicas ou, no caso de música instrumental, aos títulos das peças. Esta terá sido, possivelmente, a dimensão menos explorada na atual investigação, uma vez que com o desenvolver das entrevistas, foi-se constatando que, em algumas bandas, a função de compor as letras das músicas pertencia sobretudo ao vocalista e, assim, verificou-se algum afastamento dessa tarefa por parte dos baixistas, em alguns casos, impossibilitando explorar esta dimensão na sua totalidade. Desta forma, optou-se por compreender de que forma foi feita a escolha dos títulos das músicas, já que, nesta fase, todos os elementos da banda, na maioria dos casos, colaboram. O título das músicas assume um papel variado, por vezes sujeito a discussões entre todos os elementos, o que revela uma certa importância dada à palavra. Noutros casos é quem escreve a letra que define logo o título e, como

tal, pelo menos coletivamente não é dada importância a este elemento. Porém, como *Bruno* exemplifica, a importância poderá prender-se em termos individuais, assumindo a forma de expressão, de exteriorização da interioridade.

“... acho que isso também tem muito a ver com a pessoa que a escreve e a pessoa identificar-se com a própria música que escreveu e compôs e que elaborou. Veio do interior, veio da sua inspiração, veio do seu eu. Acho que é importante a pessoa dar o nome à música e vir dela própria.” (*Bruno*, formação musical formal, 25 anos)

No caso de músicas instrumentais, remete-se a um imaginário coletivo dos elementos da banda em causa, e daí intitulam-se as músicas, de acordo com as sensações que a música transmite aos próprios. Existe, em todos os casos, uma busca por definir um título que represente a música, o que, por si só, implica uma certa valorização da palavra. Porém, note-se que este processo é suscetível de mudanças. No caso de *Nuno*, um dos músicos entrevistados, que para além de baixista é também guitarrista, teclista e vocalista, o processo de criação de letras das músicas sofreu alterações com o passar do tempo, em particular com o contacto com outros músicos, alterando a sua forma de pensar as mesmas, o que remete, então, para uma atualização disposicional.

“Mais recentemente, porque aí há dois anos tive uma namorada que escrevia ... e ela ajudou-me, foi na altura em que eu voltei a escrever em português, muito por causa dela ... começo a namorar com a rapariga que me chama a atenção, porque trás e começa a puxar por mim e eu voltei a escrever em português e a aprender a escrever em português ... para te dizer que comecei a trabalhar letras de outras pessoas, e tenho sete ou oito músicas com letras de outras pessoas, que eu ou acrescentei ou mudei uma rima, ou coisas minhas que eram em inglês e eu já passei umas boas seis músicas que eram em inglês e eu passei para português, ... portanto hoje em dia já estou muito mais à vontade a compor com a ajuda de outros, com letras de outros ou fazer coisas a meias mesmo.” (*Nuno*, formação musical informal, 37 anos)

A conceção da performance musical, última dimensão deste plano conceptual, procura “... avaliar a importância relativa das diferentes componentes da performance, considerando-se que esta pode ser tendencialmente unidimensional ou tendencialmente multidimensional” (Campos, 2008, p.155). É unidimensional quando a componente musical é primordial, e é desvalorizado tudo o resto; é multidimensional quando para além dessa componente musical se valoriza outros

componentes, como as luzes, imagem, dança, teatralização, expressões corporais, etc., ainda que alguns destes componentes estejam limitados quantitativamente e qualitativamente por questões financeiras.

Quadro 5 - Modos de relação com a música: importância relativa da música no contexto da performance musical

Nomes	Modos de relação com a música				
	Relacional	Misto pró-relacional	Misto	Misto pró-essencial	Essencial
Carlos					X
Henrique				X	
Rodrigo				X	
Pedro					X
Paulo		X			
Nuno			X		
Lucas	X				
Fernando		X			
Gustavo		X			
Miguel			X		
David		X			
Bruno		X			
Luís		X			
Guilherme		X			
Rafael				X	
Artur			X		
Total	1	7	3	3	2

Neste plano conceptual foram tidas em conta as seguintes dimensões: autenticidade da performance musical; conceção do palco enquanto espaço de representação/não representação; e conceção da performance musical. Quanto à primeira dimensão, entende-se que o género musical poderá assumir, igualmente, um papel relevante, no sentido em que uns poderão ser mais convidativos a um certo tipo de meios tecnológicos, ainda que tal variável não apresente contornos nítidos, talvez pela “máscara” que o baixo acarreta. Por outro lado, a manipulação sonora através da tecnologia implica custos, ainda que não necessariamente elevados, porém, ser portador de um capital económico elevado poderá facilitar alguns experimentalismos, principalmente se associado a um capital cultural igualmente elevado.

Quanto à conceção do palco enquanto espaço de representação/ não representação o tipo de formação musical aparenta assumir alguma relevância, ainda que seja necessário considerar outros fatores, nomeadamente o género musical, já que a presença dos músicos em palco varia segundo estes. Por exemplo, se se comparar a presença em palco de um músico de

heavy metal com um músico de *jazz*, é possível que, de modo geral, se verifiquem algumas diferenças, por exemplo ao nível da postura corporal. Contudo, parece ainda relevante ter em consideração as disposições físicas dos músicos, pois a relação com o corpo que cada um dispõe é distinta e ultrapassa qualquer género musical.

Relativamente à última dimensão considerada neste plano -, a conceção da performance musical -, apesar de nem sempre os músicos aqui em consideração terem o poder de manipular certos fatores extramusicais, como os jogos de luzes ou o fumo, a sua maioria valorizam estes meios complementares de forma a criar um espetáculo, de modo a facilitar a comunicação com o público, de modo a cativá-lo. Como *Miguel* refere, esses fatores extramusicais apresentam-se (quase) como uma necessidade.

“... hoje em dia, as pessoas já não têm paciência para ouvir. Se não há qualquer coisa que seja apelativa à vista também, as pessoas desligam e depois estás a fazer música, não digo difícil de tocar, mas difícil de ouvir, sabes que existe, se for uma coisa que não é aquilo que passa nas rádios, as pessoas desligam.” (*Miguel*, formação musical formal, 22 anos)

Aqui, é de ressaltar de novo, a importância do género musical, ainda que, por si só não explique nada, já que parece mais relevante o património disposicional dos músicos em causa, valorizando sobretudo a essência da arte, enquanto concerto e menos enquanto espetáculo³⁴.

Focando agora nos tipos de relação com a música presentes neste plano conceptual, observa-se uma distribuição distinta do plano anterior, com apenas três músicos a inserirem-se nos pólos: um no tipo relacional e dois nos tipo essencial. Desta forma, treze dos dezasseis entrevistados encontram-se nos tipos intermédios: sete no tipo misto pró-relacional; três no tipo misto; e outros três no tipo misto pró-essencial.

Os dois músicos inseridos no tipo essencial são músicos com formação musical formal e com mais de trinta anos. Neste caso, o género musical não aparenta ser uma variável explicativa de relevo, já que um dos músicos desenvolve projetos musicais ligados ao jazz e música popular brasileira, enquanto os projetos do outro músico se inserem no heavy metal e na música tradicional. No tipo misto pró-essencial encontram-se três músicos bastante distintos entre si, tanto a nível de géneros musicais praticados, como de origens sociais e profissão e, portanto, não se encontra nenhuma lógica própria neste caso. Também no tipo misto, os três músicos aí inseridos não apresentam semelhanças claras, apesar de dois deles pertencerem a múltiplos

³⁴ Campos (2008) distinguiu os conceitos de concerto e espetáculo, sendo o primeiro relativo à performance pública, sobretudo, centrada na produção de música, restringindo as componentes não estritamente musicais ao mínimo, enquanto que o segundo está relacionado com a apresentação pública onde se acionam recursos não estritamente musicais, como a encenação, teatralização da presença e da movimentação dos músicos em palco, utilização de adereços, etc.

projetos musicais (quatro e sete), o que implica uma heterogeneidade de relações com a música. O tipo misto pró-relacional, apresenta, então, sete músicos, com origens sociais bastante heterogêneas, formações musicais distintas, embora apenas um não pertença a algum tipo de projeto musical ligado à música pop ou rock, nas suas várias vertentes. Por último, o tipo relacional, onde se insere, de novo, apenas um músico, desta vez, ligado ao heavy metal, o que poderá induzir a uma menor procura de autenticidade musical, já que o uso de efeitos, e distorções em particular, é um elemento caracterizador de tal género, assumindo uma conceção do palco própria, que poderá incitar a uma certa representação e se valorizem outros elementos cénicos.

3.7.4. Papéis da música na relação consigo, com o público e em sociedade

Neste último plano conceptual -, papéis da música na relação consigo, com o público e em sociedade -, focam-se os papéis da música nas suas várias modalidades. Desde logo, a relevância do público, em que se pretende avaliar o grau de importância dado a essa componente, desde o mínimo possível até ao pólo oposto, em que o público assume uma enorme preponderância.

Na segunda dimensão, os papéis sociais da música, procura-se compreender o *porquê* de os músicos fazerem o que fazem. Distinguiram-se para isso três possibilidades relativamente aos papéis da música: acentuação das componentes criativas e expressivas; valorização da componente comunicacional e de partilha; e um equilíbrio entre ambas.

Por fim, a última dimensão tida neste plano conceptual, prende-se com a gratificação pessoal, considerando-se duas modalidades: “... uma gratificação exclusiva ou quase exclusivamente centrada nas próprias práticas musicais (o prazer de compor, interpretar, improvisar ou tão só de estudar, ou seja, uma gratificação centrada em momentos de êxtase ligados à vivência de uma qualquer forma de relação com o som ...” (Campos, 2008, p.159); e por outro lado, uma gratificação em que estes aspetos são negligenciados, em prol de outros que vão para além das práticas musicais, distinguindo-se entre o reconhecimento social e experiências relacionais ou vivenciais, que, na investigação aqui em desenvolvimento, se considerou em conjunto, pois acredita-se que os projetos aqui estudados não possuem a mesma visibilidade, para ser pertinente distinguir tais modalidades.

Tendo em conta que aqui se estudam músicos amadores, alguns com poucos anos de experiência, entende-se que seja desadequado falar em reconhecimento social e, como tal, procurou-se compreender se os músicos valorizariam mais os fatores intramusicais, a música pela música, os fatores extramusicais, nomeadamente as experiências relacionais, ou uma mistura de

ambos.

Quadro 6 - Modos de relação com a música: papéis da música na relação consigo, com o público e em sociedade

Nomes	Modos de relação com a música				
	Relacional	Misto pró-relacional	Misto	Misto pró-essencial	Essencial
Carlos			X		
Henrique		X			
Rodrigo	X				
Pedro		X			
Paulo				X	
Nuno		X			
Lucas					X
Fernando			X		
Gustavo			X		
Miguel			X		
David					X
Bruno	X				
Luís	X				
Guilherme				X	
Rafael					X
Artur					X
Total	3	3	4	2	4

Para este plano conceptual foram tidos em conta as dimensões relevância do público, papéis sociais da música e gratificação pessoal. De acordo com o autor do conceito de modos de relação com a música, este último plano conceptual é “... mais permeável às lógicas de reflexividade que os diferentes atores acionam no contexto de uma avaliação mais genérica sobre a vida em sociedade e sua relação com ela ...” (Campos, 2007b, p.104), o que poderá explicar a maior dispersão verificada³⁵.

Com base no quadro 6 verifica-se que a distribuição pelos cinco tipos de relação com a música é bastante disperso: três músicos no tipo relacional; outros três no tipo misto pró-relacional; quatro no tipo misto; dois no tipo misto pró-essencial e; quatro no tipo essencial. Neste último, encontram-se três dos quatro músicos ligados ao subcampo do rock, e outro ligado ao jazz, tendo origens sociais distintas. No tipo pró-essencial, encontram-se outros dois indivíduos com ligações ao rock, ou mais propriamente ao *heavy metal*, tal como no tipo misto, onde os quatro músicos apresentam alguma ligação ao rock, ainda que três desses músicos se encontrem

³⁵ Tal como se verificou em Campos (2007b, 2008).

em projetos e géneros musicais distintos. Dos três músicos que se inserem no tipo misto pró-relacional, encontram-se dois ligados ao jazz ou música académica e com formação musical formal, sendo que os três possuem qualificações académicas de nível superior, ainda que de ciclos diferentes e de áreas de formação e com situações profissionais, igualmente, distintas. Por fim, no tipo relacional, encontram-se músicos ligados ao *pop* e ao *rock*, com origens sociais relativamente semelhantes, em particular quanto à profissão do pai.

Neste plano parece relevante ressaltar uma maior distribuição no que toca ao géneros musicais, já que se encontram músicos ligados ao rock em qualquer um dos cinco tipos, ainda que se entenda que nesta amostra, este género musical é sobrerrepresentado. Porém, os músicos ligados ao jazz e à música académica apresentam uma inclinação para o tipo relacional, em detrimento do tipo essencial, ao contrário do que seria de esperar.

3.7.5. Perfil Global

Após a análise centrada nos planos conceptuais que compõem o conceito de modos de relação com a música, importa, por fim, analisar os resultados gerais, com base no quadro seguinte.

Quadro 7 - Modos de relação com a música: perfil global

Nomes	Modos de relação com a música				
	Relacional	Misto pró-relacional	Misto	Misto pró-essencial	Essencial
Carlos				X	
Henrique				X	
Rodrigo			X		
Pedro				X	
Paulo		X			
Nuno			X		
Lucas			X		
Fernando			X		
Gustavo			X		
Miguel			X		
David				X	
Bruno			X		
Luis	X				
Guilherme			X		
Rafael				X	
Artur			X		
Total	1	1	9	5	0

Ao contrário dos três planos conceptuais, no perfil global apresentado no quadro 7, denota-se uma maior concentração de músicos no tipo misto. Assim, encontra-se um músico no tipo relacional; outro no tipo misto pró-relacional; nove no tipo misto e; cinco no tipo pró-essencial. Destaque para a não existência de nenhum músico no tipo essencial, ao contrário da análise realizada segundo os três planos conceptuais, pois nesses três planos, os músicos que se inseriam no tipo essencial variavam de plano para plano.

Desta forma, mais próximo desse polo encontram-se cinco músicos no tipo misto pró-essencial, sendo que quatro desenvolveram algum tipo de formação musical formal e participam em dois ou três projetos musicais. No que diz respeito aos gêneros musicais, verifica-se uma maior heterogeneidade, já que engloba *heavy metal*, música tradicional, música acadêmica, *jazz*, música popular brasileira e *rock*. No tipo misto, onde se inserem nove dos dezasseis músicos, verifica-se uma predominância de músicos ligados ao rock (incluindo *indie* e *heavy metal*), embora, como já foi referido anteriormente, este subcampo esteja sobre-representado. No tipo misto pró-relacional e no tipo relacional, apresentando um músico em cada um, o primeiro caracteriza-se pela formação musical informal e com projetos que se inserem no *rock* e no *heavy metal*, enquanto que o segundo também possui formação musical informal, mas participa num projeto musical de música *pop*. Este último, apesar de não ser um músico puro do modo relacional, já que no segundo plano conceptual, como se viu no quadro 5, inseriu-se no tipo misto pró-relacional, é aquele que se apresenta mais próximo de um dos polos.

Capítulo 4 - Trajetórias musicais

Falar em trajetórias musicais implica ter em conta uma visão diacrónica, que embarque as várias fases relevantes da vida dos músicos. Como tal, procurou-se conhecer essas mesmas fases centrais, nomeadamente a iniciação musical, onde se verificam os primeiros contactos com a música, ou pelo menos parte deles, já que a memória do ser humano não lhe permite recordar todos os momentos da sua vida com a mesma exatidão. Para além dessa primeira fase, considerou-se relevante conhecer o percurso instrumental, isto é, procurou-se compreender a evolução no tipo de instrumento musical praticado, já que a maioria dos entrevistados pratica, ou praticou, mais do que um instrumento. De seguida, importa conhecer os projetos musicais em que os músicos entrevistados pertenceram e de que forma se relacionaram com esses, fazendo para tal uma distinção entre os projetos musicais a que já não pertencem e aqueles em que se encontram atualmente. Uma vez que o universo aqui estudado se prende com músicos amadores, procurou-se ainda perceber as ambições destes músicos, através da possível procura de profissionalização, ou não, e das respetivas perspetivas futuras a nível musical.

Da mesma forma, importa entender o papel desempenhado pela reflexividade nos vários momentos decisivos dos percursos, neste caso em relação ao percurso musical. Assim, procurou-se analisar as trajetórias individuais dos músicos estudados, de modo a compreender os caminhos por estes tomados, com base nas suas disposições e posições ao longo do tempo, já que “[a] capacidade de uma pessoa se pensar a si mesma por referência às suas circunstâncias sociais é formada e evolui, possivelmente de forma variável para diferentes contextos, ao longo do percurso biográfico” (Caetano, 2011, p.170).

Entende-se que o campo musical amador assume uma heterogeneidade e complexidade que vão para além dos resultados aqui obtidos, e assim, não se pretende dar conta de toda de uma realidade muito mais vasta, quer de músicos amadores, ou de géneros musicais, ou instrumentistas, pois, como já fora referido anteriormente, não se pretendeu com esta metodologia inferir os resultados aqui obtidos para todo o universo estudado.

4.1. Aprendizagem e percurso musical e instrumental

4.1.1. Iniciação musical

Os primeiros contactos com a música remetem para memórias nem sempre nítidas, já que ocorrem em fases da vida por vezes muito precoces. Daí que, ao questionar os entrevistados sobre tais contactos, alguns tenham tido alguma dificuldade ou apenas recordassem memórias mais recentes, numa fase pré-adolescente. Tal facto, aponta desde logo para a falta de reflexão sobre tais momentos passados, ainda que isso não suceda em todos os casos. Transpareceu, assim, em algumas das entrevistas, que recordar tais memórias exigia um certo esforço e fora uma questão que os próprios músicos nunca tinham colocado a eles próprios, como alguns mencionaram.

Noutros casos verificou-se o oposto -, os músicos referiram experiências em fases bastante precoces das suas vidas. Neste plano, compreende-se que estes músicos terão tido diferentes experiências iniciais, com importâncias distintas na sua iniciação musical. Verificou-se uma tendência dos músicos com formação musical formal conseguirem recordar as primeiras memórias musicais na infância, sob formas distintas, nomeadamente, na escuta de determinadas bandas, quer por vontade (ou não) dos próprios pais em mostrar tais referências. Noutros casos, o contacto direto com bandas de familiares, tanto em concertos como em ensaios; contactos com instrumentos musicais; ou contactos na escola primária foram mencionados como primeiras experiências musicais. *Carlos* foi um dos casos que desde muito cedo se mostrou interessado em ouvir as músicas do seu pai.

“O meu pai começou a pôr-me música, eu era muito pequeno, tinha quatro anos, três, quatro anos e já ouvia, quer dizer eu comecei a ouvir Beatles tinha quatro anos ... comecei a ouvir música dos anos sessenta, rock, blues, soul, quatro anos, o meu pai tinha de tudo em casa, embora não tivesse uma coleção de discos exceccionalmente grande, era uma coleção de discos muito abrangente.” (*Carlos*, formação musical formal, 38 anos)

Já *Paulo* teve contacto desde muito cedo com a cena musical local, através de familiares, ainda que na altura não sentisse propriamente uma ligação com a música.

“Tinha aí quatro ou cinco anos e ia assistir aos ensaios de xxxx quando era puto, foram assim os primeiros contactos com a música, nessa altura não gostava propriamente de música, eu gostava mais era de chegar lá e brincar com as coisas do

que propriamente estar a ouvir música, não tinha feeling para músico.” (*Paulo*, formação musical informal, 36 anos)

Quanto aos restantes entrevistados retardaram as suas memórias numa socialização mais tardia, muito ligada ao grupo de amigos e à escola, mas também com referências familiares ao nível da fruição musical, também com contactos com coleções de CD e vinis dos seus progenitores. Dada a fase das vidas em que tal se sucede, neste caso na adolescência, a ligação à música parece estar ligada já ao gosto por determinados géneros musicais, à aquisição de CD e à iniciação instrumental. Daqui, destaca-se desde já a variedade de percursos, e em particular, a relação mais tardia com a música dalguns músicos, fora do ambiente familiar.

Tal como Lahire (2002, 2005) havia alertado para a importância das socializações primárias, nomeadamente a possibilidade de surgir uma lógica de uma segunda natureza mais forte quanto mais precoce, regular e intensa tiverem sido essas socializações, também nesta investigação se observou tal relação, relativamente aos músicos que tiveram contactos com a música em criança. Contudo, verificaram-se alguns casos em que esse contacto com a música é mais acentuado em fases posteriores, até ao início da adolescência, e em que a música assume um papel central nas vidas destes músicos, ainda que falar numa segunda natureza seja mais evidente nos primeiros.

Alguns dos entrevistados fizeram ainda questão de referir a forma como ouviam e prestavam atenção aos pormenores das músicas, nessa fase ainda precoce das suas vidas, independentemente da relação que os seus pais possuíam com a música. Desta forma, há espaço para a interrogação sobre o papel da socialização, quer primária, quer secundária, na adesão à fruição musical neste caso, como Campos (2015a) já havia referido, ou seja, o contacto e a forma como a relação com a música se desenvolve poderá ir além dos quadros de interação envolventes e formar-se de forma solitária.

Em semelhança, verificou-se uma distinção entre os primeiros contactos com a música e o “chamamento” da música - aquilo a que muitos qualificam como “clique para a música”, que surgiu mais tarde e de formas distintas, ou por terem contacto com determinadas bandas ou géneros musicais que os cativaram, ou pelo contacto inicial com um instrumento. Fala-se, então, da paixão pela música, que poderá ser resultado de hábitos interiorizados precocemente, através de condições favoráveis à interiorização (Lahire, 2005) e que foram ativados posteriormente. *Paulo* e *Bruno* exemplificam isso mesmo. O primeiro teve contacto com bandas locais de familiares desde muito jovem, mas só se sentiu interessado na música mais tarde, e *Bruno* que através da fruição de um género musical que desconhecia despertou-lhe interesse em iniciar a prática de um instrumento musical.

“... o clique da música foi uma dessas cassetes na escola, que eu ia a pé para casa e ia com um walkman emprestado ... tinha uma banda foleira num dos lados, e depois ouvi rádio e depois decidi ver o que estava no outro lado da cassete e no outro lado da cassete estava o *Ride the Lightning* dos Metallica, aí é que foi o clique.. e aí fiquei coladíssimo, ouvi essa cassete milhares de vezes, depois ouvi os outros álbuns e a partir daí foi tudo...” (Paulo, formação musical informal, 36 anos)

“Depois também descobri o blues, que talvez seja o meu género preferido para tocar, para mim tem que ser sentido, porque senão for sentido nem vale a pena, e talvez tenha sido também o blues que me deu vontade de começar a tocar porque foi algo que eu senti que na altura era um estilo de música que gostei, gostei da sonoridade, gostei do sentimento que me transpunha,..., e talvez tenha sido esse ponto que me deu vontade de tocar, comecei a ir para a música, comecei a comprar instrumentos, comecei a integrar-me mais na música.” (Bruno, formação musical formal, 25 anos)

O primeiro destes excertos levanta outra questão importante no que diz respeito à forma de acesso à música, numa fase inicial. Neste caso, verifica-se uma maior diferenciação entre os entrevistados mais novos e mais velhos, uma vez que, sobretudo, o acesso à internet era limitado, senão mesmo inacessível, para a maior parte dos entrevistados mais velhos, o que restringia bastante as suas opções de fruição musical, assentes, assim, ou nas coleções de CD e vinis dos pais e/ou no contacto com colegas, amigos de escola, com base em empréstimos ou gravações de cassetes, na rádio e na televisão. Inversamente, os entrevistados mais novos, “nasceram” para a música com a possibilidade de explorar as cenas virtuais, com uma abertura à exploração de novos sons, limitada de forma bastante diferente. Desta forma, entende-se a possibilidade da própria relação com a música ser heterogénea, dada a inacessibilidade e dificuldade que os músicos mais velhos dispunham em termos de dispositivos musicais, podendo com isso criar uma relação material e afetiva com os seus meios disponíveis³⁶ (isto é, com os vinis e CD disponíveis), enquanto que os músicos mais jovens, desde tenra idade que têm acesso a uma heterogeneidade de géneros e projetos musicais, através do acesso à internet.

A iniciação musical e o desenvolvimento que se prossegue exigem um conjunto de agentes socializadores que o permitam. Paula Guerra (2010) avança com um conjunto de agentes que considera fundamentais na socialização musical, organizando-os de forma decrescente de importância: primeiramente os amigos; de seguida a família, tanto pais como irmãos; o meio escolar e a entrada na universidade; os projetos musicais e músicos relevantes; a zona de

³⁶ Mesmo os músicos mais velhos que disponham de um capital económico e cultural elevado, ainda que neste caso, possivelmente, se verificasse uma menor valorização do investimento.

residência, os concertos frequentados; etc. Na investigação que aqui se desenvolve, não se pretendeu hierarquizar os agentes socializadores, mas importa conhecer de que forma é que o contacto com esses agentes ajudam a compreender a trajetória dos músicos.

Com base nisto, também aqui se entende que os amigos, a família e o meio escolar assumem um papel de relevo, de acordo com as entrevistas realizadas, ainda que os primeiros e os últimos se encontrem normalmente associados e, como tal, serão analisados em conjunto, pois ao falar-se no papel da escola, fala-se nos amigos e colegas, numa determinada fase das suas vidas. Desde logo, falar em amigos está por vezes associado a falar de outros músicos, já que os membros da banda trocam e partilham experiências e gostos relativamente semelhantes. Mas também com outros músicos se verifica uma relação que permite o desenvolvimento musical, em termos de fruição musical, numa primeira fase, e posteriormente na criação musical. *Miguel* é um exemplo, já que desenvolveu uma formação musical formal que lhe permitiu, entre outras coisas, o contacto com músicos com maior experiência e conhecimentos técnicos a nível musical. Esse contacto permitiu-lhe obter conhecimentos que, de outra forma, só adquiria mais tarde ou, possivelmente, nunca viria a adquirir, conhecimentos esses que foram estruturais na sua forma de encarar a música, de tal modo que desenvolve diversos projetos musicais em vários géneros musicais.

“ ... foi tipo uma referência, que era um gajo que era mais velho e ele é que me foi dizendo dicas, que ainda hoje me lembro. E eu lembro-me dele dizer isso, “ah isso de tocar ritmos de metal e rock, isso é fácil, as cenas que te vão dar mesmo conhecimento e independência para tocar bué cenas difíceis são os ritmos cubanos e bossanovas e aqueles ritmos marados” e essa cena ficou aqui, depois sempre procurei isso, sempre procurei aprender esses ritmos.” (*Miguel*, formação musical formal, 22 anos)

As experiências partilhadas referidas, não se limitam somente à troca de sons entre indivíduos, que permitem uma maior abrangência a nível de géneros musicais, podendo também incluir questões mais técnicas, tanto a nível de aperfeiçoamento da posição das mãos, do corpo em geral, de acordo com as características do instrumento, como a nível do desenvolvimento na criação musical, por exemplo em termos de ritmos. No entanto, nem sempre isso acontece apenas com outros músicos, já que por vezes são amigos amantes de música, não-músicos, com quem a partilha de experiências e discussões sobre bandas e músicos ocorrem.

Ainda que, por vezes, os gostos musicais ajudem a definir, ou sejam mesmo requisitos para criação e consolidação de amizades e de proximidade com os outros, existem outros contactos que não possuem na música o elo de ligação entre indivíduos, o que leva a que nem sempre seja possível a partilha de experiências, ou que, pelo menos, essa partilha seja mais

limitada a um número de pessoas mais reduzido, dadas as diferenças estéticas existentes. Mas sendo a música um elemento relevante na vida destes músicos, essas mesmas questões estéticas acabam por afastar uns e aproximar outros, ou seja, os que se diferenciam em termos de gostos musicais acabam por limitar essas amizades, ou a música acaba por assumir um papel quase de tabu, e inversamente os indivíduos com gostos musicais minimamente semelhantes acabam por reforçar essas relações, sendo aí a música um dos, senão o principal, elemento de ligação. Por outras palavras, o gosto assume a fórmula geradora do princípio do estilo de vida (Bourdieu, 2002) e a arte ocupa uma posição privilegiada na definição de identidades e trocas interaccionais e sociabilitárias (Guerra, 2010), como já se havia feito referência anteriormente (cf. Supra 3.5.2. O gosto na cultura).

No que diz respeito à família, as influências variam bastante, desde logo porque a tradição familiar musical também é muito distinta nos diferentes entrevistados, indo desde os pais que possuíram formação musical formal e/ou participaram nalgum projeto musical, até àqueles em que a música não assume um papel minimamente relevante nas suas vidas. Pierre François (2004) afirmava que a pressão familiar assume um papel relevante na decisão de praticar um instrumento musical, principalmente quando a família manifesta uma relação forte com a música, aumentando a possibilidade dos indivíduos se tornarem músicos amadores, porém, realce-se que tal não é um requisito para se ser músico, mas sim uma propensão, e como tal não se entende que o papel da família na possível relação futura com a música seja vista como determinante, mas sim como relevante.

Com efeito não se encontram padrões claros relativamente às características dos entrevistados e o papel assumido pelos pais na relação com a música. Salienta-se que dez deles reconheceram esse papel familiar, sendo que tanto os quatro músicos com menos de trinta anos e com formação musical formal, bem como os quatro músicos com mais de trinta anos, com formação musical informal, reconheceram a família como agente socializador determinante ou influente para a socialização musical, em particular no que diz respeito aos gostos, considerando aqui essencialmente os pais e irmãos, mas também outros familiares que possam assumir algum tipo influência. Através de um papel mais ativo - através de conselhos, sugestões sobre o que o filho deve ou não ouvir (até certa idade) -, os pais ou outros familiares, que integrando certos projetos musicais, incentivam os seus familiares mais novos a inserir-se no meio. Contudo, nem sempre esses incentivos são suficientes, pelo menos em idades prematuras. Um exemplo claro disso sucedeu com *Paulo*, que tendo contactos com projetos musicais desde muito novo, só mais tarde despertou o interesse pela música.

“os meus dois tios, mas lá está, eu acho que eles tentaram-nos influenciar para a música demasiado cedo, eu ainda era demasiado puto, aquilo não me chamava a atenção nenhuma, as guitarras eram grandes e pesadas e eu não conseguia tocar, a

bateria, não conseguia chegar com os pés, portanto não havia qualquer tipo de influência, nem da música que eles tocavam nem nada, aquilo era basicamente, íamos lá assistir a ensaios.” (*Paulo*, formação musical informal, 36 anos)

Neste caso entende-se que a idade não possibilitava uma maior afeição à música, dadas as limitações físicas para lidar com os instrumentos musicais utilizados, pelo menos numa fase inicial. Para além disto, e como já foi referido, as coleções de vinis e CD dos pais abriram azo a uma iniciação musical dalguns músicos, em particular os mais velhos. Noutros casos, a fruição musical frequente ou rotinizada por parte dos pais, de certas bandas mais reconhecidas, em CD ou através do rádio, parecem ter assumido algum tipo de influência nalguns músicos, de tal forma que se recordam desses momentos e das respetivas bandas que ouviam. De referir ainda que, em certos casos, irmãos e primos assumem alguma importância na troca de experiências, tanto a nível de escuta, como por vezes a nível instrumental.

Porém, no que diz respeito à socialização musical, a partir de uma certa idade, a pesquisa pessoal assume-se como um dos grande motores de desenvolvimento musical dos músicos, tendo em conta a acessibilidade atualmente existente, e todos os outros agentes perdem alguma força. Tal como Singly (1996) concluiu sobre a herança do gosto, na área da leitura, de que a herança do gosto é rara, na música, e nos casos aqui estudados, verificou-se uma lógica distinta, já que os músicos entrevistados, por norma, referiam a importância das suas influências, nomeadamente familiares (quando as havia), não sentindo a necessidade de se demarcarem dos seus antecessores. Somente em fases posteriores, os músicos referiam que tomavam o seu próprio caminho em termos de gostos, ainda que tal não implicasse um rompimento com as influências anteriores. Assim, nesta fase talvez se enquadrasse a perspetiva de Hennion (2003), relativamente aos gostos, quando este questiona sobre a possibilidade de uma melhor apreensão do gosto através de um dispositivo coletivo que coloque à prova as nossas sensações, encarando o gosto como experimental. Porém, não se pretende aqui negar a relevância da aprendizagem, já que, é visível nas trajetórias dos músicos entrevistados, entendendo-se antes que, numa fase mais adulta e coadunando com um determinado volume de capitais, parece existir uma maior abertura para a individualidade de cada um.

Tal como Becker (1982) reclamava, os músicos procuram minimamente conhecer aquilo que se fez no mundo musical, sendo que as bandas ou músicos tidos como influência, acabam por incentivar os indivíduos a iniciar e/ou desenvolver as suas competências musicais, na lógica da produção, sendo frequentemente encarados como grupos de referência. Essas influências, ainda que assumam um maior peso em idade mais jovens, acabam por acompanhar o percurso destes indivíduos, tanto a nível musical em geral, como instrumental em particular. *David* aponta a importância de tomar essas referências como forma de motivação e ambição, tendo como base

alguns géneros musicais, em particular para o domínio do respetivo instrumento musical praticado.

“Percebes o que podes fazer com baixo com o que o gajo faz, é claro que é um incentivo para ires, isso é super importante, tu ouvires antes, era como eu estava a dizer, tu vais ouvir músicos de *jazz* e ficas maluco, porque pensas “epa, consegue dar isto tudo e eu só toco com o meu rock, porque pensava que só dava isto”, mas depois é isso, quando ouves um gajo a tocar uma malha qualquer que tu só tinhas imaginado, nunca achavas que era possível tocar, passas-te e queres também perceber como é que aquilo funciona.” (*David*, formação musical formal, 29 anos)

Ao se procurar inteirar sobre as referências musicais dos indivíduos entrevistados, verificou-se que em termos de fruição musical, todos eles, uns mais que outros, possuem um vasto conhecimento, sobretudo no que diz respeito aos géneros musicais com que mais se identificam. A maior parte consegue identificar os seus baixistas de referência, estando estes muitas vezes ligados aos géneros musicais preferidos, ainda que essa ligação não encaixe na perfeição, pois há sempre instrumentistas de referência que não pertencem a esses géneros musicais.

Relativamente à fruição musical, apesar de não ser possível com base nas informações recolhidas afirmar tal relação perentoriamente, entende-se, em alguns casos, ser possível a existência de uma tendência para valorizar vários géneros musicais, no sentido em que os músicos estão abertos e escutam uma vasta diversidade de referências musicais, na sua pluralidade, o que pode não corresponder aos verdadeiros hábitos de ação, ou seja, aquilo a que Bourdieu chamou de boa vontade cultural³⁷. Tal facto, crê-se dever à forma como os músicos se relacionam com as suas referências a nível de bandas e instrumentistas, já que na maior parte dos casos, sendo-se baixistas procura-se ter conhecimento de outros baixistas com reconhecimento, de modo a aprender com “os melhores”, porém, noutros casos, as referências tomam-se em termos de género musical, e não segundo os instrumentos. Como Campos (2008) apurou, as referências culturais dos diversos músicos entrevistados por género musical, revelaram uma determinada partilha de referências simbólicas e valorativas, ou seja, essas partilhas dentro de cada género musical revelaram modos de relação com a música particulares. O mesmo se constatou nesta análise, quer em termos de géneros, mas também em termos de instrumentos musicais.

Da mesma forma, é de salientar que as referências instrumentais ou musicais de cada um, não se limitam a bandas e músicos internacionalmente reconhecidos, pois também se valoriza

³⁷ Bourdieu (2007a) utiliza o conceito de boa vontade cultural para explicar a relação da pequena burguesia com a cultura, que pode ser deduzida da distância entre conhecimento e reconhecimento, podendo assumir diferentes formas, consoante o grau de familiaridade com a cultura legítima.

outros músicos não tão reconhecidos a nível nacional, ou mesmo instrumentistas da mesma cidade, com relações minimamente próximas, sediados na cena local e por vezes, translocal. Com base na relação que os músicos aqui analisados possuem com as suas referências musicais, muitas das vezes também pela vontade de evoluírem enquanto músicos, leva-os, quando possível, a assistir aos seus concertos. Na maioria dos casos tal implica uma deslocação a outros locais, já que estes se realizam, por norma, em cidades distintas das suas, e num extremo máximo, há mesmo alguns músicos que se deslocam ao estrangeiro com o intuito de poder assistir a concertos de bandas que tomam como referência.

Para alguns dos músicos assistir a um concerto permitiu o despoletar de algo, que os levou a quererem eles próprios estar num palco perante uma vasta plateia a assistir, servindo, desta forma, como motivação inicial para investir na música, quer na aquisição de instrumentos musicais e respetiva prática, como a nível de construção de uma banda.

Ainda que os concertos de bandas mais conceituadas sejam tendencialmente as mais marcantes, também em concertos de pequena dimensão com bandas locais ou nacionais, ditas *underground*, se identificaram experiências significativas para os músicos entrevistados. Para além disto, a forma como se assiste a um concerto é relevante, e difere de músico para músico, de concerto para concerto, como *David* exemplifica:

“Eu guardo sempre memórias mais vividas de concertos que, não é dos que eu avalio o que estão a fazer, avaliar tecnicamente, como eu estava a dizer que era uma postura péssima que os músicos normalmente têm, mas é normal, porque queres aprender o instrumento, tens que estar a ver como é que eles fazem, é mais quando aquilo mexe mesmo contigo, quando sentes mesmo, quando há a simpatia, quando há essa ponte, quando tu consegues sentir o que a banda está a sentir e isso tudo.”
(*David*, formação musical formal, 29 anos)

Os concertos realizados pelos próprios músicos aqui em estudo, também assumem alguma importância, não só naqueles em que a plateia é numerosa, mas também quando, independentemente da quantidade de público existente, a relação entre estes e os músicos é mais próxima, originando-se, assim, uma sintonia entre ambos.

4.1.2. Iniciação e relação com o instrumento musical

Ao falar-se de iniciação musical importa considerar a iniciação com o instrumento musical como parte desse longo processo de aprendizagem musical, em particular nesta investigação, já que todos os entrevistados assumem a posição de baixista nalgum projecto

musical. Porém, ainda que se tenham entrevistado apenas baixistas, importa explicitar que ser baixista, por norma, remete para uma aprendizagem inicial de outros instrumentos, em particular a guitarra, acústica ou eléctrica. Tal não significa que tocar baixo exija uma prática inicial de guitarra de modo a dominar o instrumento, mas antes, que grande parte dos entrevistados (onze de dezasseis) começou por tocar guitarra, e só posteriormente iniciou a prática instrumental no baixo.

A versatilidade dos músicos inquiridos, em termos instrumentais, tende a ser mais elevada nos indivíduos que possuíram algum tipo de formação musical formal, ainda que o investimento em cada um dos instrumentos seja distinto, e nem sempre o baixo eléctrico seja o instrumento privilegiado. Tal abertura destes músicos a novos conhecimentos e a outras formas de explorar o seu gosto musical estarão ligados a um capital económico e cultural adequado, com maior ênfase no segundo, já que por vezes a vontade de se relacionar com outros instrumentos verifica-se dentro das próprias bandas, com os instrumentos dos outros elementos ou na participação em tunas académicas, que parecem privilegiar essa versatilidade no caso dos entrevistados que participaram em tais projetos. Como *Carlos* refere, a prática de vários instrumentos é também vista como uma forma de evolução musical, já que permite encarar a música de ângulos distintos, com focos diferentes.

“O que também é engraçado, porque o facto de tocar guitarra e baixo ao mesmo tempo altera a nossa maneira de tocar e a nossa maneira de pensar a música ... a maneira que eu tenho de tocar deriva muito do facto de eu tocar viola baixo e é engraçado aquilo que se retira, o que vamos buscar de cada instrumento para pôr na execução do outro acaba por ser engraçado, pensar isso e estudar as músicas tendo isso em conta.” (*Carlos*, formação musical formal, 38 anos)

Desta forma, e independentemente da variedade de instrumentos musicais praticados, importa também explicitar as fases em que se iniciou o contacto com os instrumentos que, como já foi referido, maioritariamente inicia-se com uma guitarra. Apenas quatro dos entrevistados iniciaram a sua prática instrumental numa fase mais precoce, até à pré-adolescência, sendo que em dois dos casos tal contacto se deveu à ligação já existente dos seus pais com algum tipo de instrumento musical, enquanto os outros dois tiveram acesso a instrumentos ou pertencentes a outros familiares ou que lhe foram oferecidos. Os restantes iniciaram a prática instrumental em fases posteriores das suas vidas, uns mais cedo que outros, mas particularmente durante a adolescência - quando a “vontade de tocar” surge com mais força -, através da socialização escolar, com colegas e amigos. No entanto, as razões para esse novo contacto são distintas, desde o interesse que o primeiro contacto despertou e que levou ao desenvolvimento e investimento na prática instrumental, a uma forma de se aproximar de um grupo de pessoas ou de alguma em

particular. Uma vez que nem todos os músicos entrevistados nasceram num meio familiar com qualquer tipo de ligação à música, entende-se que a socialização secundária, em particular com amigos, despoletou esse interesse pela música e pela prática musical, verificando-se, sobretudo, na adolescência - numa fase mais emocionalmente instável, de transição para a vida adulta, a música surge enquanto forma de afirmação identitária. De facto, acredita-se que no meio escolar e juvenil a música assume um papel relevante, nomeadamente através dos projetos musicais de referência dos jovens e dos ideais que estes acarretam, o que torna socialmente gratificante ser-se músico no meio juvenil, ou como referia Pais “... as vedetas da canção ou do cinema acabam por se revelar como elementos de identificação dos grupos, dando suporte a uma certa ‘moral de convivência’ por convívio de gostos” (Pais, 2003, p.127).

Como já foi referido, apesar de nem todos os entrevistados reconhecerem o baixo como instrumento musical de referência, todos eles possuem algum tipo de projeto musical onde assumem a posição de baixista. Assim, importa conhecer o que está por detrás da escolha deste instrumento em específico, que muitas vezes é subvalorizado e que não possui a visibilidade de outros instrumentos e, talvez por isso, por não ser um instrumento popular, grande parte dos entrevistados começaram por tocar guitarra e só posteriormente mudaram para o baixo. Esta ideia ganha força, se se olhar para as razões de tal opção, pois na maioria dos casos aqui analisados, a passagem de determinado instrumento para o baixo surgiu por necessidade, por falta de instrumentistas que tocassem baixo, o que levou em grande parte dos casos a adaptações, como *Fernando* e *Paulo* sublinham. Tal ponto, enfatiza a importância do baixo (ou contrabaixo) num projeto musical, numa banda.

“Posso falar da primeira banda que tive, daí eu ter-me tornado baixista, que na altura toda a gente tocava guitarra, eu era o que tocava menos guitarra e gostava muito do som do baixo, então propus-me a ser eu o baixista.” (*Fernando*, formação musical informal, 35 anos)

“... e é assim, um gajo é empurrado para o baixo, isto é mesmo assim, é empurrado para o baixo.” (*Paulo*, formação musical informal, 36 anos)

Importa realçar as representações sociais negativas, que assumem, possivelmente, a base da subvalorização dos baixistas -, na maioria dos casos, o guitarrista menos competente assume o papel de baixista. Porém, note-se que tal assunção estigmatizada é desajustada da complexidade intrínseca de dominar um instrumento musical, seja ele qual for.

Contudo, nem sempre a prática deste instrumento, num determinado projeto, implica uma adaptação e uma aprendizagem quase imposta, pois, noutros casos, são os próprios indivíduos que optam por assumir tal posição, de serem baixistas por gosto. Não se entenda com

isto que os entrevistados que se deslocaram dum instrumento para outro não gostem da função que ocupam na banda ou que não apreciem o baixo. Um exemplo disso é *Gustavo*, que apesar da sua iniciação à prática instrumental ter sido com outro instrumento (clarinete), acabou por investir no baixo elétrico, com base nos seus projetos musicais de referência, criando uma forte ligação com este instrumento.

“Eu comecei a tocar baixo aos catorze anos, porque na altura as minhas bandas preferidas eram *The police* e *Pink Floyd*, das quais se destacavam o *Sting* e o *Roger Waters*. Daí veio o meu interesse pelos graves e principalmente pelo baixo.”
(*Gustavo*, formação musical formal, 22 anos)

Já *Rafael* vê no papel de baixista outras particularidades, nomeadamente um menor protagonismo relativamente a outros instrumentistas. Este papel com menor exposição poderá, então, ir de encontro à individualidade de certos músicos.

“Gosto do som, gosto da função que tem na banda, é tipo o instrumento que completa, que faz a base, que une, é também um bocado o instrumento mistério, é isso também a parte que eu gosto, a maioria das pessoas não sabe o que é um baixo ... e é isso que leva também a escolha de eu, quero estar lá por trás das coisas mas quero passar despercebido e fazer a minha cena, é isso um bocadinho a minha ideia de tocar baixo e foi também uma das razões.” (*Rafael*, formação musical informal, 24 anos)

Independentemente do instrumento inicial com que se desencadeou a aprendizagem musical, importa referir que a facilidade com que se toca um instrumento é variável, podendo existir maior facilidade com uns e menos com outros, como afirmaram alguns dos entrevistados, incluindo *Miguel*, que começou o seu percurso numa banda filarmónica.

“... ia tocar xilofone, depois levava-o para casa e tinha que estudar os papéis e também houve ali uma fase em que não, pronto eu já estava mas aquilo não estava a funcionar por causa disso, porque aquilo não era natural para mim, não estou a dizer que não seja natural para alguém chegar ao xilofone ou a um instrumento com notas e posições e tocar aquilo de ouvido, porque há pessoas em que isso acontece, mas para mim não foi.” (*Miguel*, formação musical formal, 22 anos).

Pelo menos em parte dos casos, é necessário um estímulo externo positivo que incite os indivíduos a iniciar e desenvolver as suas competências musicais. Tal ocorre não só em termos de produção musical em geral, como também a nível instrumental, já que para se pertencer a um projeto musical é necessário dominar minimamente um instrumento musical. No caso de *Carlos*, a participação em projetos musicais e o respetivo relacionamento com outros músicos levaram a que este iniciasse a prática instrumental com o baixo, dada a ausência de um baixista num dos seus projetos, parecendo relevante a aprovação dos restantes elementos do projecto.

“Pronto, juntámos para fazer o concerto e para ensaiar para o concerto e eu nunca tinha tocado numa viola baixo na vida. E alguém deles disse “experimenta lá tu tocar baixo” e eu fui tocar. Estivemos ali a tocar um bocadinho, cerca de um minuto e o vocalista disse “epa, eu se fosse a ti nunca mais tocava numa guitarra. Tu nasceste para tocar viola baixo”... e eu comecei a tocar, comprei um baixo, comprei um amplificador, comecei a tocar em casa e fui desenvolvendo” (*Carlos*, formação musical formal, 38 anos).

4.2. Projetos musicais

Uma banda representa um espaço reservado, construído através dos quadros de interação restritos dos seus elementos, onde se verifica um envolvimento individual no coletivo, e onde se formam relações intersubjetivas e disposições musicais (Gomes, 2014). Porém, a forma como cada músico se relaciona com a(s) banda(s) em que participa é distinto, desde logo pelo próprio número de bandas por onde passaram. Independentemente da idade, verificou-se que a maior parte dos músicos entrevistados já passaram por múltiplos projetos, por distintos géneros musicais (ainda que nem sempre), o que revela uma certa efemerização dos projetos, sobretudo numa fase inicial, em idades mais jovens. Alguns dos músicos mais jovens revelaram alguma experiência nesse aspeto, tendo em conta que sendo jovens, à partida estão ligados à música há menos tempo, ainda que alguns deles tenham iniciado a sua atividade em projetos muito cedo. Em semelhança, é de ressaltar que todos os entrevistados passaram por outros projetos, distintos dos que se encontram atualmente.

Olhando primeiramente para os projetos musicais passados, ir-se-á atentar para a forma como surgiram esses projetos, isto é, para a iniciação em projetos musicais, procurando compreender as motivações que estão na sua origem, de que forma surgiram - de forma natural, espontânea ou mais reflexiva, - bem como os motivos do seu término e o investimento aplicado.

Falar na criação de um projeto é falar num processo com duração variável. De acordo com os entrevistados, grande parte dos primeiros contactos com bandas surgiu entre amigos, de modo experimental, inicialmente sob a forma de encontros espontâneos com outros instrumentistas e mais tarde através de ensaios, e, posteriormente, em concertos. Por vezes, a formação ou o ajuntamento de certos músicos esteve na base de bandas criadas para um determinado evento, e que a partir daí, ou se avançou com o projeto ou integrou-se noutra. A partilha de gostos comuns, de apreciação de determinados géneros musicais e bandas, parece também necessária para este primeiro passo, nomeadamente sob a forma de partilha e discussão dos mesmos.

Ainda que o domínio mínimo do instrumento através da prática regular do mesmo seja fundamental para se iniciar um projeto, nem sempre tal acontece, pois verificaram-se nalguns casos, pouco frequentes, que a iniciação instrumental surge após a ideia e a vontade de se criar algo e, nesse sentido, estes músicos procuraram, em primeiro lugar, entrar numa banda, dentro dum género musical com que se identificassem, independentemente do instrumento ou papel que teriam no projeto. Não só nestes casos em particular, mas também noutros, ressalta, então, a vontade de entrar na cena musical ou num determinado grupo, o que em certos casos leva à ausência de estratégias reflexivas individuais bem definidas, já que o que mais importa é o acesso a esses meios.

Por outro lado, também a especialização num determinado instrumento começa a formar-se, sobretudo nesta fase, de tal forma que alguns projetos iniciam sem possuírem os instrumentistas necessários, começando assim, com a formação possível e não a desejada. No caso de *Rodrigo*, o seu primeiro projeto musical foi ganhando forma e consolidando-se com o tempo, sendo para tal necessário uma adaptação nos instrumentos musicais praticados.

“Primeiro comecei eu e outro rapaz. Eu tocava na altura guitarra rítmica, de seis cordas, e tocamos só os dois, começamos a tocar, começamos a aprender umas musiquitas, entretanto conhecemos outros rapaz ..., que também tocava guitarra e eramos já três guitarristas. Começamos a tocar umas coisas juntos, na brincadeira, até que um deles, ... passou para a bateria ... e havia dois guitarras e bateria, entretanto fizemos um espetáculo experimental ... e o pessoal gostou, depois entretanto pensamos em fazer uma coisa mais a sério, foi quando eu passei para o baixo, porque pronto, não havia baixista.” (*Rodrigo*, formação musical formal, 49 anos)

O que é comum em todos os casos é a “vontade de tocar” coletivamente, o que, pelo menos numa fase inicial, motiva os músicos a desenvolver as suas capacidades e a querer adquirir um conjunto de conhecimento que lhes permita evoluir individualmente e enquanto banda. Porém, esses primeiros contactos ao assumirem a forma de experiências, por vezes espontâneas, tornaram-se puro entretenimento, sem que os projetos fossem, assim, levados com grande seriedade e sem delineamento de objetivos prévios, o que, conseqüentemente, conduziu a que tais projetos tenham sido efémeros. No entanto, ao iniciar-se o primeiro contacto em bandas, induz a que posteriormente estes músicos possam mais facilmente entrar noutros projetos, uma vez que já se expuseram na cena musical local e, nesse sentido, já possuem outro tipo de capital social.

Na criação de um projeto, os géneros musicais adotados surgem pela afinidade com o mesmo e pelo ponto de união entre os músicos envolvidos. Porém, esta “tomada de posição” deverá exigir algum consenso entre os músicos, podendo depender do domínio técnico dos instrumentistas o que pode limitar as suas opções musicais, já que géneros musicais mais técnicos (como é o caso do *jazz*), poderão estar além das capacidades destes indivíduos, e, por este motivo, a escolha de determinado género é condicionada, como alguns entrevistados referiram.

Não obstante, e ainda considerando os primeiros projetos musicais, importa compreender de que forma foram ou não pensados, de acordo com as estratégias individuais de cada indivíduo. Assim, de acordo com os músicos em causa, ressalta a ideia de que estes projetos, na sua grande maioria, senão na sua totalidade, surgiram de forma “natural”, espontânea, sem grandes planos ou ponderações. Porém, se considerarmos as atividades reflexivas que Archer

apurou (cf. Supra capítulo 1.2.), é certo que para se iniciar estes projetos coletivos foi necessário, por exemplo, tomar certas decisões e clarificar certas opções, como foi o caso do primeiro projeto de *Rodrigo*, anteriormente exposto. Como também foi dito anteriormente, a procura de inserção no meio musical ou a criação de projetos musicais para determinado tipo de eventos em particular, poderá incitar a um conjunto de ações pré-reflexivas. Em alguns casos, a ausência de nome desses projetos, ou a criação de nomes quase aleatórios, revelam o caráter experimental que alguns desses projetos seguiam. Transparece, nalgumas entrevistas, que os projetos eram montados de forma experimental, e consoante o caminho que tomassem -, favorável ou não aos interesses dos músicos em causa e consoante a sua aceitação por parte do público -, prosseguiam-se ou finalizavam-se.

Porém, na negociação sobre que género(s) musical(is) se deveria seguir, de acordo com os gostos dos próprios músicos e a relação que se poderia querer seguir com o público, entende-se que, para tal, seria necessário um conjunto de ações reflexivas. Da mesma forma, as características dos músicos envolvidos são tidas em conta, não só pela capacidade técnica, como foi anteriormente referido, mas também em termos de adequação ao registo pretendido, caso o conjunto esteja já formado, ou na agregação de determinados músicos para pertencerem a um projeto, caso o projeto ainda esteja em construção, como *Carlos* e *Rafael* exemplificam.

“No geral, eu penso que tivesse a ver com os estilos em que nos sentíssemos bem, com o registo do vocalista, de qualquer uma das bandas em questão e também do impacto, com um determinado repertório que cria no público...” (*Carlos*, formação musical formal, 38 anos)

“... tínhamos que ter a preocupação de não ser muito agressivo, não ser muito hard rock ... era uma voz feminina e às vezes é um bocado difícil encaixar na voz, tipo uma voz feminina que é algo doce, numa coisa que é assim rígida e áspera, um bocado difícil.” (*Rafael*, formação musical informal, 24 anos)

Uma peculiaridade que aparenta encontrar-se bastante relacionada com os baixistas, e que ocorreu com alguns dos músicos aqui em causa, é que, alguns deles, nos vários projetos em que foram participando não fizeram parte do núcleo inicial desses mesmos projetos, sendo convidados posteriormente, após a delimitação dos mesmos. Não se pretende com isto afirmar que tal apontamento é unicamente característico deste tipo de instrumentista, mas antes que, ao não ser um instrumento com popularidade, tal como demonstra a trajetória instrumental dos próprios baixistas aqui presentes, fala-se, então, de um tipo de músico não tão comum como serão, por exemplo, os praticantes de guitarra.

Relativamente às motivações, importa ainda acrescentar que, para se entrar numa banda sobressai, principalmente, a vontade de tocar e de expor para outros o trabalho desenvolvido através de concertos. Para além disso, muitas das vezes procura-se aperfeiçoar o domínio do instrumento musical e de composição, o que demonstra, então, que existe uma pluralidade de justificações relacionadas com as disposições incorporadas pelos músicos, e, portanto, com as suas aspirações.

“É sempre o mesmo meu, é evoluir pessoalmente enquanto músico, porque é sempre o grande objetivo, é tu seres o músico com o léxico mais desenvolvido possível, é aquela coisa de, acho que o sonho de qualquer pessoa que toque é, tudo o que imagina conseguir transpor diretamente para o instrumento, sem atraso de tempo, não tens que estar a pensar no que é que vais tocar, é como se estivesses a falar, como se desenvolvesses um discurso coerente e isso tudo, é mesmo isso, deve ser a melhor sensação de sempre e é andar em direção a isso e as bandas são a motivação para tu não deixares de praticar sozinho.” (*David*, formação musical formal, 29 anos)

“Eu penso que é um bocado, a motivação é “Vamos gostar de tocar isto?! Vam-nos entender a tocar juntos?! As pessoas que vão ver, vão gostar?! Epa então vamos embora”, penso que seja um pouco por aí.” (*Carlos*, formação musical formal, 38 anos)

A forma como estas motivações são mais ou menos valorizadas pelos músicos, depende, assim, dos esquemas disposicionais que incorporaram e que lhes permite encarar a música de uma ou outra forma, conforme os hábitos de ação, e a fase da vida em que estes últimos foram incorporados, como propunha Lahire, sendo isso o que permite criar a paixão pela música.

Desta forma, nem todos os músicos entrevistados valorizaram as mesmas questões, pois, por vezes, as bandas não são encaradas como forma de evoluir musicalmente, tornando-se meros descompressores do dia a dia. Por outras palavras, os modos de relação com a música variam entre os músicos amadores, uma vez que estes são portadores de determinados valores e manifestam práticas e representações sociais distintas. É, sobretudo, visível uma diferenciação entre os músicos que assumem a música como *hobby* - que desejam manter os projetos musicais em que se inserem, procurando uma certa estabilidade, mas sem grandes ambições; e os músicos que ambicionam evoluir - tanto técnica como artisticamente -, dominar cada vez mais o seu instrumento musical, e que para isso continuam a trabalhar continuamente. Ainda que, de grosso modo, esta questão possa induzir a um tipo de formação musical formal, tal nem sempre acontece, já que não são só os músicos entrevistados que possuem um nível de formação musical

formal que assumem essas ambições. Da mesma forma, olhando para as condições objetivas dos entrevistados, também não parece ser possível afirmar que sejam apenas os músicos pertencentes a classes sociais mais elevadas e que dispõem de um elevado volume de capitais que procuram desenvolver as suas competências e respetivos projetos. Em certos casos, verifica-se o oposto, já que a pertença a classes menos abastadas parece corresponder a disposições ascéticas, valorizando, assim, os investimentos efetuados.

Como Gomes (2014) sublinhava, as motivações para a autoprodução musical nos jovens têm como base a manifestação da sua singularidade dentro dos seus círculos conviviais, bem como criar ou reforçar relações de amizade, com base na afinidade de gosto. Tal lógica é visível em alguns dos entrevistados, que veem na música uma forma de se afirmar e, paralelamente, de se integrarem num determinado meio.

A forma como cada um se relaciona com as suas bandas é bastante distinta, sendo de salientar, sobretudo nos casos de músicos mais jovens com participação em poucos projetos musicais, o impacto que o término de um projeto pode provocar na continuação da prática musical. Uma vez que o investimento é muitas vezes acentuado, em termos de recursos e tempo, experienciar o fim de um projeto pode ter consequências negativas e traumáticas, como referia um dos entrevistados, desencadeando uma certa desmotivação e afastamento da prática instrumental em particular. Por outras palavras, as disposições podem enfraquecer ou apagar-se caso não encontrem condições de atualização ou, neste caso, por encontrarem condições de repressão.

No caso dos músicos mais experientes, com passagens por vários projetos, ainda que o investimento possa ser avolumado, não se verificaram consequências significativas, já que estes músicos tomaram outros caminhos, seguindo novos projetos, demonstrando desta forma uma maior flexibilidade. Também aqui é notória a distinção entre os músicos amadores. Distinção essa que não se prende somente com a experiência musical mas também, e sobretudo, com a forma como os próprios músicos lidam com a música e se apoiam nela, no seu quotidiano.

Os principais motivos para o rompimento de projetos musicais prendem-se, essencialmente, pela migração de alguns dos músicos; por conflitos entre músicos, em particular por objetivos distintos; pela priorização de alguns projetos em detrimento de outros, no caso de músicos que se envolvem em mais do que um projeto; incompatibilidade de horários; ou pela inatividade prolongada. Como já foi referido, todos os músicos entrevistados já passaram por diferentes projectos musicais e, como tal, todos eles se depararam com algum destes motivos. Uma vez que a música, aqui, assume-se como prática extra profissional, é previsível que a situação profissional assumida um papel prioritário, ainda que nem sempre tal priorização seja evidente, como acontece com *Carlos*, que optou por trabalhar a tempo parcial, de modo a poder desenvolver os seus projectos musicais.

“Quando se tem muito tempo livre, a tendência para o ócio é muito maior, do que a tendência para o trabalho. Nós quando estamos mais ocupados precisamos de distribuir as tarefas por determinados horários ... O meu objetivo principal foi esse, estar ocupado, estar a fazer uma coisa que gosto – estar atrás de um balcão -, e estou quatro horas em que estou a trabalhar e facilita porque o horários que é possibilita-me à noite ter as noites abertas para concertos, o que também ajuda” (*Carlos*, 38, formação musical formal).

Relativamente aos conflitos entre músicos, sendo os projetos musicais uma prática coletiva é necessário que os músicos que os compõem possuam objetivos minimamente semelhantes, de modo a que não haja um conflito em termos de ambições, por exemplo. Da mesma forma, a compatibilidade de horários entre os vários músicos para ensaiar é um requisito e, assim, as atividades profissionais desenvolvidas por cada um assumem um papel relevante. Tudo isto poderá, então, prejudicar o desenvolvimento dos projetos musicais, que, muitas das vezes, acabam por acabar por inatividade prolongada.

Focando agora as bandas atuais dos músicos entrevistados, ir-se-á abordar a iniciação nestes projetos mais recentes que incorporam já, por parte destes músicos, outro tipo de experiência, tal como os motivos que estão por detrás da continuação destas práticas, sendo ainda referido a relação existente entre as bandas, a relação com a localidade em que os músicos estão ligados entre si, e os pontos mais valorizados nesses projetos.

Em grande parte dos casos, estes projetos musicais atuais procuram seguir as mesmas lógicas dos anteriores. Nalguns, os músicos com quem se desenvolvem estes projetos acabam por ser os mesmos de projetos anteriores, o que demonstra o tipo de relação de proximidade entre os próprios músicos, tendo em conta que, aqui já não se verifica uma inserção no campo musical, pois todos eles já se encontravam a desenvolver algum tipo de projeto musical. Nesta fase, entende-se que o capital social ligado ao campo musical leva os indivíduos a gerirem de uma outra forma a inserção em certos projetos musicais e em certos casos esse capital social assume a forma de capital simbólico, fazendo com que os músicos possam deliberar de outra forma as suas opções, uma vez que já se encontram inseridos no meio e em certos casos serem já reconhecidos. *Miguel* é um exemplo disso mesmo, já que com a experiência que foi ganhando na participação em vários projetos musicais foi construindo um capital simbólico notável.

“... nessa primeira altura era mesmo isso, tocar, aparecer, tocar com bué gente, ... agora já tem mais a ver com “Espera aí. Eu vou tocar com pessoas interessantes?” interessantes no ponto de vista musical, que me podem ensinar alguma coisa ou tocam bem, essa é a primeira pergunta, a segunda é “Eu vou ganhar dinheiro com isto?”” (*Miguel*, formação musical formal, 22 anos)

A maior diferença que transparece, relativamente às bandas iniciais, é, desde logo, a maior reflexão na fase inicial, com base na experiência anteriormente adquirida. Nesta fase, os objetivos parecem estar delineados de uma outra forma, de forma mais consistente e comum a todos os elementos e parece ser um dos pontos essenciais para a longevidade dos projetos, ainda que haja determinadas condições que poderão pôr um fim a esses projetos.

Também no caso de indivíduos que participem em mais do que um projeto, verifica-se a necessidade de uma maior reflexão, relativamente à participação em novos projetos. Da mesma forma, também os indivíduos mais velhos ou aqueles que possuem alguma atividade profissional que lhes limite, de certa forma, o tempo disponível estão mais predispostos a certos hábitos reflexivos. Essa reflexão, no caso da entrada num novo projeto já existente, pode tomar a forma de análise ao repertório existente e a respetiva identificação, ou não, com tal. Porém, entenda-se que a experiência em vários projetos musicais só por si não leva os indivíduos a criarem ou desenvolverem hábitos reflexivos por si só, sendo necessário um determinado volume de capitais, em particular o capital cultural, que permita ou facilite esse tipo de hábitos. A gestão de tempo necessária parece também, de certa forma, obrigar os músicos a priorizar as suas atividades e os respetivos investimentos.

A forma como cada músico se relaciona com os seus projetos, isto é, o que procura dali retirar, o que investe e até onde pretende chegar, varia, e parece induzir a determinados hábitos reflexivos, ou não, daí que quem pretenda aprofundar os seus conhecimentos e atingir, por exemplo, a profissionalização, requeira a construção de estratégias para a atingir. Da mesma forma, aqueles que desenvolvem projetos musicais sem grandes ambições, de uma forma mais amadora -, enquanto amantes de música e enquanto não profissionais da área -, poderão tender a desenvolver menos estratégias e relacionar-se com a música sob a forma de um escape ao quotidiano.

Saliente-se ainda, no que diz respeito às performances musicais, que após os ensaios e os concertos, todos os entrevistados costumam refletir, de forma mais profunda ou mais leviana, sobre as suas prestações musicais no sentido de as melhorar. Alguns deles utilizam mesmo gravadores de som ou filmagens, de modo a que essa reflexão possa basear-se numa análise mais objetiva da performance. Estas reflexões podem ainda distinguir-se em termos individuais e coletivos dos próprios músicos sobre a própria prestação enquanto conversas internas; e em grupo, onde discutem os pontos fortes e fracos, sobretudo, o que é necessário melhorar.

Relativamente a esta diferença, parece existir uma tendência para as bandas com músicos mais velhos desenvolverem mais a reflexão em grupo de forma mais consistente, ainda que outros elementos tenham que ser tidos em conta, em particular a importância dada aos projetos a que pertencem e o tempo que têm disponível. Por outro lado, a reflexão individual parece estar inerente na fase pós-performance, independentemente da formação musical que se tenha, da

idade, etc. Estas reflexões são assim um hábito incorporado, assumindo diferentes lógicas, isto é, uns refletem de forma a evoluírem, sobretudo, individualmente, enquanto outros valorizam mais a evolução coletiva. Contudo, também a colocação no papel dos outros, assume-se como elemento reflexivo na construção do *self*, como Guerra (2010) referia, já que permite que o significado do *self* se torne num significado partilhado. *Paulo* é um exemplo desta relação, já que valoriza as opções dos restantes elementos dos seus projeto musicais, tendo em conta a gestão de tempo que estes necessitam desenvolver.

“É a responsabilidade dum concerto. Eu não quero falhar perante os meus colegas e de certeza que eles também não querem falhar. Vamos estar em casa todos preocupados, a refletir sobre isso, a praticar, trabalhamos a partir de casa, ensaiamos. Eu pelo menos toco as malhas todas. Isso é importante, a gente faz todos a reflexão em casa, isso tem que ser. Não posso deixar a minha banda mal, que aqueles gajos esforçam-se imenso, uns tem filhos, outros tem trabalho, outro se calhar não foi trabalhar, perdeu um dia de trabalhar para ir ensaiar, epa e isso nós temos que estar a remar para o mesmo lado e isso requer reflexões individuais tempo inteiro, aliás eu acho que a malta que não refletiu bem sobre isso, já não está lá.” (*Paulo*, formação musical informal, 36 anos)

Quanto às trajetórias de géneros musicais que estes músicos seguem, nem todas são homogêneas, isto é, não se limitam ao mesmo género musical. Contudo, com a evolução dos próprios gostos e as experiências passadas, tendem a variar, de forma natural, ainda que, nalguns casos, os entrevistados refiram que a opção por tal género musical foi alvo de reflexão por parte dos músicos dos projetos em causa. Assim, o género de música vai de encontro aos gostos de cada músico, existindo uma identificação, que lhes permite motivarem-se para continuar a desenvolver esses projetos, continuando a investir nos mesmos. Desta forma, se se entender que cada género musical tende para um determinado modo de relação com a música (Campos, 2008), pode-se, assim, supor que, tendo em conta que metade dos entrevistados participa em mais do que um projeto, também esses vários projetos poderão levar esses músicos a desenvolverem distintos modos de relação com a música.

Procurar trabalhar com músicos com outro tipo de experiência e formação musical é também uma das motivações apontadas, como forma de aprendizagem. Por outro lado, houve também quem apontasse determinadas formas de agir na música, e que, de acordo com esses indivíduos, seriam as mesmas que seguiam no trabalho, remontando assim para uma certa transponibilidade das disposições. Porém, não se pretende aqui assumir que tal sucede em todos os casos, nem que as disposições são as mesmas independentemente do campo.

Aquilo que cada um valoriza mais nos seus projetos musicais, prende-se maioritariamente com a relação de amizade³⁸ entre os elementos de cada projeto, já que, para se investir nos mesmos, é necessário, ou no mínimo desejável, que os vários elementos consigam comunicar entre si e que possuam determinados gostos minimamente compatíveis e que trabalhem com os mesmos intuitos. Da mesma forma, no caso de músicos que participam nos mesmos projetos há vários anos, verifica-se um nível de entrosamento e de conhecimento do outro, que facilita o bom funcionamento desses projetos.

Participar num projeto envolve partilhar experiências com outros indivíduos e, como tal, as relações entre estes tendem a ser de proximidade, de entreajuda. Uma vez que se fala aqui de músicos amadores, importa também realçar que a maior parte desenvolve alguma atividade profissional que preenche parte do seu dia a dia, alguns deles com um agregado familiar mais vasto, com cônjuge e filhos. Ou seja, dentro de todas as tarefas e obrigações diárias que alguns estão sujeitos, ao conseguirem gerir o tempo de forma a desenvolver algum projeto musical, então, à partida, os outros elementos desse mesmo projeto irão valorizar tal esforço e dedicação, ainda que todos procurem, de certa forma, a diversão. Por outro lado, também nem todos os elementos de um projeto se encontram nas mesmas cidades, o que acaba por ser um obstáculo e ao mesmo tempo implique uma cuidada gestão de tempo.

Ao contrário do que Lahire (2008) se havia deparado, de que em parte as práticas culturais não estariam ligados a gostos, mas antes a circunstâncias instigadoras, obrigações e constrangimentos, questionando-se, assim, “... se os indivíduos em questão se definem mais pelo que consideram relevar da esfera dos seus gostos próprios, pessoais, ou pela multiplicidade das suas práticas efetivas” (Lahire, 2008, p. 15), de modo geral, tal não se verifica nesta investigação, já que a prática musical amadora exige um avolumado investimento, não só financeiro como de tempo, o que parece implicar um gosto por tal tipo de práticas, ainda que em certos casos se verifiquem essas circunstâncias instigadoras, nomeadamente nas situações que antecedem o término de certos projetos, quando relacionados com conflitos entre músicos. Noutros casos, também o comprometimento com os projetos musicais poderá suscitar uma prática sem gosto, quando se encara um ensaio, por exemplo, como uma obrigação, de modo a respeitar os investimentos dos restantes elementos dos mesmos projetos. De modo geral, a prática musical parece antes tomar o papel de relaxamento e de decompressão do quotidiano.

Relativamente à relevância que a formação musical assume na relação com a música, um dos entrevistados realçou a disciplina e o trabalho organizado nas suas bandas, que como o próprio avançou poderá estar ligado ao tipo de formação musical que possuiu, ligado à música clássica e que incentiva a tal. Este tipo de ensino musical, distinto de todos os outros músicos, parece assim ter um papel relevante da forma como se se relaciona com a música. Também outro

³⁸ Ainda que aqui se fale de amizade, alguns dos entrevistados consideram que antes da amizade, importa a honestidade, a química entre músicos.

dos músicos com formação musical formal mais avançada, valorizou, para além dos aspetos relacionais com os outros músicos, a qualidade e essência da música, que apesar de, em todos os casos, isso ser visível de alguma forma, talvez a duração da formação desenvolvida ao longo de vários anos incentive a uma valorização da música pela música, ainda que a parte relacional não seja menosprezada.

No que diz respeito à relação existente entre as bandas, verifica-se que muitas vezes existe essa procura, de modo a divulgar o trabalho desenvolvido, nomeadamente a nível nacional, e ocasionalmente, a nível internacional, isto é, na cena translocal, através de uma espécie de intercâmbio, sobretudo em termos de géneros musicais iguais ou próximos. Porém, ainda que por vezes se procure criar relações com outros grupos do país, tal nem sempre ocorre como desejado, verificando-se um desajustamento entre o campo musical e os *habitus* dos músicos envolvidos. A proximidade existente em termos de bandas locais, sobretudo a nível de género musical ou géneros próximos, é nalguns destes casos em particular mais acentuada, nomeadamente em bandas de *rock*, onde se inclui o *heavy metal*, como vários dos entrevistados sublinham.

“Já procurámos mais. Neste momento procuramos com bandas, não vou dizer amigas, porque não há bandas inimigas, mas o panorâma nacional obriga um bocado a essa situação, existem grupos: um grupo de Lisboa, grupo de Almada, grupo da Moita, grupo do Algarve, grupo do Porto e o pessoal entreajuda-se entre eles. Nós acabamos de arrasto por fazer o mesmo, tentámos a situação de nos integrarmos noutras zonas do país, noutras bandas, tocar com essas pessoas e acabamos por descobrir, infelizmente com a experiência que, em vez de haver um espírito de entreajuda, como existe noutros países, em Portugal, é precisamente o contrário, se fu fores bom, acabas por ser prejudicado, porque não dá jeito, estás a perceber?! Mas depois acabam por precisar de ti, porque tu pertences a uma terra, a uma cidade onde essas pessoas querem ir tocar.” (*Fernando*, formação musical informal, 35 anos)

“Também e nessa cena do “epa, esta banda adequa-se, tem o mesmo género que nós, em português, a mensagem é parecida” chegamos a esses acordos de “epa é fixe a gente tocar todos juntos. A gente faz a primeira parte, eles fazem a segunda parte” ... mas isso faz parte do percurso das bandas, conseguires ter contacto com outras bandas, para fazeres a primeira parte, segunda parte, é mais fácil a gente vai tocar lá, arranjam-nos o *backline* e assim vamos todos num carro sem material e depois eles vêm cá, tocam com o nosso *backline*.” (*Paulo*, formação musical informal, 36 anos)

“Há ligação, a malta de Évora funciona tudo em conjunto, não há rancores. A malta sabe que isto é pequeno e que as coisas de cá têm que ser promovidas e como somos pequenos temos que nos juntar todos senão não vamos a lado nenhum... o teu maior público sempre em todos os concertos é sempre músicos de cá, esses são os que vão sempre primeiro.” (*David*, formação musical formal, 29 anos)

Os concursos de bandas parecem assumir um papel de facilitador no que toca ao relacionamento entre bandas, sendo ainda relevante a fase em que as bandas se encontram, pois, numa fase inicial, parece não haver ainda tal preocupação, sendo o maior foco a produção musical em si. *Bruno* desenvolve o seu projeto musical numa vila e, como tal, o contacto com outros projetos toma contornos específicos, já que para ter esse contacto necessita de criar relações fora do seu local.

“Quando nos consolidarmos mais e tivermos mais, se calhar quando formos mais conhecidos aqui na zona, se calhar até poderão surgir convites ou possamos ter oportunidade de convidar outra banda que tenhamos encontrado num concurso. Ainda não surgiu, mas porque não?! Eu acho que até é uma ideia muito engraçada, juntar assim duas bandas, ou juntar assim dois géneros, duas bandas que até possam não ser muito parecidas, ou até possam ser parecidos, e juntar-se e fazer uma brincadeira engraçada, acho que pode ser vantajoso, tanto a nível de experiências para as duas bandas, como para o crescimento musical das bandas também.” (*Bruno*, formação musical formal, 25 anos)

Noutros casos, não se busca essa proximidade com outros projetos, já que não importa obter o maior número de contactos possível, e neste caso, os projetos poderão tomar a forma de concorrentes, em particular as bandas de covers e/ou projetos que pretendam tocar em casamentos, batizados, etc. Verifica-se, desta forma, uma diferenciação entre projetos originais e projetos de covers, no que diz respeito ao posicionamento no campo musical, já que nuns casos se procuram criar convergências de modo a tirar vantagens para os vários envolvidos, e noutros se verificam conflitos de interesses, onde existe uma maior concorrência e ausência de ligações com outros projetos, ainda que importe, neste caso, fortalecer relações com outras entidades, que permitam oportunidades de concerto. Desta forma, nas várias lógicas possíveis importa criar um capital social relevante que permita a participação em festivais e concertos.

Assim, no que diz respeito à proximidade e procura de relações com outras bandas, um dos fatores centrais é o género musical. No caso do *jazz*, parece não existir tanto uma procura de projetos relativamente semelhantes para organizar certos eventos, mas há antes uma busca de músicos, em termos individuais, de modo a promover o desenvolvimento pessoal, em termos

musicais. Aqui, a inserção no meio musical parece ter, então, mais peso a nível individual do que coletivo. Isto significa então, como observou Gomes (2012), que no campo social específico da prática amadora, encontram-se diferenças entre géneros musicais, e que portanto possuem ordens culturais diversas, bem como características sociais diferenciadas.

Sendo o meio em que estas bandas se inserem, maioritariamente no interior do país, relativamente pequeno, o contacto entre músicos acaba por ser mais facilitado, e como tal, havendo uma relação de identificação local e de género musical. A nível local, as associações culturais assim como bares acabam por ter um papel central na realização de concertos, ainda que na grande maioria, senão na totalidade dos casos, há uma procura por sair da sua cidade, e explorar outros lugares, primeiramente a nível nacional, e se possível a nível internacional, já que os locais para concertos acabam por ser limitados.

Os espaços para concertos dependem também do tipo de concertos de que se fala, já que nem todos os bares ou associações culturais procuram o mesmo tipo de música, ou têm condições para tal. Da mesma forma, o género musical tocado poderá ser mais ou menos convidativo a nível de público. No caso de Évora, em particular, a existência de um curso universitário de música, nas suas várias vertentes, em particular no *jazz*, é visto por alguns dos músicos locais como potenciador, já que para além de absorver músicos jovens, também a quantidade de *jams* permite uma diversidade de concertos existentes, em termos de fruição musical. Porém, se se olhar para os músicos que desenvolvem os seus projetos em vilas, aí o problema ganha outros contornos, já que existem poucos espaços para se mostrarem, e um maior desfasamento em termos de gostos musicais entre projetos musicais e público existentes.

Outro fator relevante, que poderá limitar o número de concertos e espaços onde tocar, prende-se com a troca existente entre bandas e as casas de concertos, já que realizar um concerto acaba por ser um serviço que as bandas prestam a tais espaços, e como tal, o pagamento é muitas vezes exigido, sob diversas formas, e muitos dos entrevistados referem, precisamente, a desvalorização do seu trabalho nesse aspeto, já que por vezes não recebem o que desejariam.

4.3. Profissionalização

Falar em profissionalização musical poderá ajudar a compreender as estratégias tomadas pelos músicos entrevistados. Em primeiro lugar, porque os músicos amadores que pretendem fazer da música profissão poderão criar estratégias para atingirem tais objetivos. Contudo, nem todos pretendem ter a música como principal fonte de rendimento e de atividade profissional, já que uns encontram na música uma forma de expressão e comunicação, mas apenas isso, ou seja, não pretendem abdicar das suas atividades profissionais pela música. Tendo em conta as suas próprias condições socioeconómicas, são poucos os entrevistados que inequivocamente procuram profissionalizar-se como músicos. Grande parte deles aponta a instabilidade financeira como a grande contrariedade encontrada. Tal obstáculo, crê-se, de acordo com a análise aqui realizada, gerar algum tipo de reticência relativamente à possibilidade de se tornar profissional em música, muito pelo risco que apresenta, mas também pela perda de liberdade artística que por vezes se verifica, quando se envolvem editoras³⁹, por exemplo, bem como pela competitividade que poderá gerar entre músicos. *Henrique* e *Nuno* salientam as dificuldades que a profissão de músico acarreta, sendo que o primeiro possui uma formação musical formal relevante (cinco anos) e optou por uma formação superior numa área distinta, precisamente pelas condições que esta lhe podia oferecer, ao contrário da área musical, enquanto que o segundo, essencialmente autodidata, destaca a liberdade que a música enquanto prática amadora lhe permite, que, caso fosse profissional poderia ser-lhe limitada.

“Se eu visse que o investimento que eu fosse fazer conseguia-me dar essa liberdade financeira, se fosse pelo menos ao mesmo nível que a minha outra formação, provavelmente tinha escolhido a música, mas eu vi que seria muito arriscado, então acabei por, tendo em conta que da outra área também gostava bastante, um pouquinho menos que a música, mas gostava, então apostei na outra área.”
(*Henrique*, formação musical formal, 37 anos)

“Eu não quis até agora tornar-me profissional, porque para viver da música, e eu já tenho trinta e sete anos, se eu agora escolhesse viver só da música tinha que estar a viver numa casa com mais três ou quatro pessoas, porque não dava para pagar casa sozinho, por exemplo... Eu não quero vir a viver só da música, porque eu sei que

³⁹ De notar, contudo, que para se ser profissional é preterível a existência de um contrato com alguma editora.

isso significa muitos compromissos e muitas cedências.” (*Nuno*, formação musical informal, 37 anos)

Relativamente às aspirações de atingir a profissionalização, uma das variáveis que ressalta desde logo é a idade, já que os músicos mais velhos, ainda que alguns deles não coloquem de parte essa possibilidade e que pelo menos em parte a possam desejar sob determinadas condições, acreditam menos que tal possa acontecer. Tal aspiração que se possa ter, assume contornos mais claros, no caso destes músicos mais velhos, numa fase inicial do seu percurso musical, principalmente antes da ingressão na universidade.

Por outro lado, os mais novos, dada a possível indefinição em termos laborais, alguns porque estudam, outros porque desenvolvem atividades profissionais precárias, bem como pelo facto de serem novos e terem entrado no campo musical há relativamente pouco tempo, parecem assim, mais propícios a ter outro tipo de aspirações.

Outro dos obstáculos apontados, prende-se com a formação musical, nomeadamente dos músicos que não passaram pelo ensino formal. De acordo com alguns destes, a profissão de músico implica determinados conhecimentos através do ensino formal como *Carlos* e *Paulo* destacam. O primeiro desenvolveu formação musical formal por apenas seis meses, enquanto que o segundo não passou pelo ensino musical formal. Este último aponta uma diferenciação entre amador e profissional, em termos económicos, ou seja, enquanto o amador pode usufruir da música sem compromissos, (a não ser com os restantes elementos dos seus projetos musicais) o profissional tem que se preocupar com questões de outra natureza.

“Para seres músico profissional tens de ser licenciado em música, ponto final parágrafo.” (*Carlos*, formação musical formal, 38 anos)

“Isto não é “cão velho não aprende truques”, mas quanto mais tempo passa, as hipóteses de me tornar um profissional são cada vez mais escassas. Ou me dedicava já ou já me tinha começado a dedicar a uma cena mais profissional, a ter formação musical, a praticar, dedicar muito à música e para me dedicar muito à música tinha que abdicar de outras coisas e eu tenho que trabalhar, preciso de pagar as minhas contas, tinha que estar em projetos que realmente a cenoura à frente do burro fosse o cifrão, tínhamos que andar mesmo numa para ganhar dinheiro, que é uma perspetiva completamente diferente ... Tenho repetido à malta: eu sou músico amador, não pretendo ganhar a vida como músico, não pretendo fazer uma carreira de sucesso de músico profissional, não, eu não sei ler pautas, não sei os valores das notas, não sei os nomes dos acordes. É tudo uma curtição, ... é um bocado como o yoga ao fim do dia, depois dum dia de trabalho, um gajo vai relaxar um bocadinho,

vai descomprimir e para mim bandas é isso, é descomprimir, ninguém está ali para se chatear.” (*Paulo*, formação musical informal, 36 anos)

A ideia que ressalta, desde logo, da relação que alguns dos entrevistados possuem com a profissionalização, e vista como principal inconveniente, é a visão da música enquanto trabalho em vez de *hobby*. Como *David* salienta, a profissionalização implica outro modo de relação com a música.

“Se essa oportunidade surgisse, nem sequer pensava duas vezes, como é lógico, deve ser uma das melhores vidas de sempre. Se bem que pode ter um reverso da moeda, que é uma coisa que a malta de música, a malta que estuda música, que toca connosco nos diz, é que tipo eles passam oito horas a tocar por dia, para eles é quase trabalho, isso depois tira-te um bocado o gosto, aquela atitude naïf ou mais ingénua em relação à coisa, desaparece, passa a ser uma obrigação, isso naturalmente depois cansa, portanto não sei se seria bom ou se seria mau, mas eu gostava de experimentar.” (*David*, formação musical formal, 29 anos)

Como alguns destes excertos demonstram, alguns dos músicos que passaram pelo ensino formal, tanto de uma forma intensiva com vários anos de estudo, como outros que tiveram apenas uma passagem marginal, mas que aqui se teve em conta, não pretendem viver da música, optando antes por outras atividades profissionais em que também apostaram. Pelo menos em parte, tal se deve à forma como cada um se relaciona com a música, pois o facto de a música ser a atividade principal em termos profissionais, ou ser antes encarada como *hobby*, implica formas de estar e pensar distintas. Assim, ser-se músico amador poderá ser visto como uma opção, e não como uma condição, no sentido em que não se é profissional porque não se teve oportunidade ou condições para tal, mas, pelo menos em parte, porque não se deseja tal profissionalização, como é o caso de *Fernando*.

“Eu na minha vida sempre tive a minha ideia, vou fazer isto na minha vida, vou fazer isto e sempre me dediquei a isso, mas nunca quis deixar a música de parte, sempre ficou em segundo plano, mas naquele segundo plano que eu tenho de cumprir, eu tenho um concerto e tenho que chegar lá e fazer aquilo, epa tenho que ser o melhor a fazer aquilo.” (*Fernando*, formação musical informal, 35 anos)

4.4. Perspetivas futuras

O conceito de *habitus*, ainda que priorize o passado do ator, e em particular as primeiras experiências,⁴⁰ permite uma visão holística, incorporando o peso que o presente e o futuro poderão ter para ajudar a compreender as práticas e representações dos atores, sendo nesse sentido que surge este subcapítulo. Na análise deste ponto, sobressaem três ideias essenciais. Primeiro, aqueles que, tendo já uma certa idade, procuram essencialmente continuar os seus projetos tal como estão atualmente, sem grandes ambições, procurando continuar numa abordagem amadora, como é o caso de *Rodrigo e Paulo*.

“É fazer quanto mais espetáculos melhor, tocar, quanto mais vezes em público melhor, pelo simples facto de poder estar a tocar para multidões, só isso é, é aquela satisfação pessoal, é o que eu ambiciono mesmo, de resto, sei que não vou ter grandes ilusões nesse aspeto, não vai passar muito disto, por isso, mais que isto não.”
(*Rodrigo*, formação musical formal, 49 anos)

“Espero enquanto for vivo ter este escape. Um dia em que por algum motivo a malta chateia-se e já não há bandas, e já não consigo fazer outras bandas, isso aí é muito mau, isso aí é um futuro negro, é um futuro negro, e não sei, mas a minha perspetiva é a perspetiva que tenho desde que fiz a minha primeira banda, entras nisto para nunca mais saíres, isto é para a vida, não é um juramento à bandeira, nem um juramento de sangue, isto é uma cena que é mais parte de nós.” (*Paulo*, formação musical informal, 36 anos)

Segundo, aqueles que, tendo em conta as características do meio musical, as suas situações perante o emprego, etc. são céticos relativamente ao seu futuro nas suas bandas, como sucede com *David*, que sendo estudante de mestrado e estagiário, encontra-se numa fase de transição e de incerteza.

“Não faço a mínima ideia. A cena musical é uma das cenas mais corruptas e mais perversas que existe neste país. Não vale a pena. Mas a culpa nem é da própria indústria, a culpa é das pessoas, pouco instruídas, não procuram novas experiências musicais ou ouvir novas bandas, mesmo com a internet, há muita pouca informação, as pessoas ficam limitadas a um determinado tipo de música, acho que tem mesmo

⁴⁰ Lahire distingue duas grandes tendências nas teorias da ação e do ator: uma que foca o passado dos atores, onde inclui o *habitus*, e na outra os modelos as que se centram no presente, onde se enquadram o interaccionismo simbólico, etnometodologia, etc.

de ser um dia de cada vez, esperamos ter mais concertos claro, mas isso não depende só de nós.” (*David*, formação musical formal, 29 anos)

Por fim, e correspondente à grande parte dos entrevistados, encontram-se os músicos que pretendem ir além do que já atingiram, quer em termos de visibilidade das suas bandas e respetivo aumento de concertos, como a nível de evolução pessoal, coletiva. Tal como expressa *Rafael*, que pretende que a sua participação em projetos musicais não tome um papel efémero na sua vida.

“Não quero abandonar isto, não quero que seja uma coisa tipo de juventude, de “ah olha toquei guitarra, toquei baixo, fiz umas bandas, pronto, estou agora nos trinta ou nos quarenta já não toco”, não, quero tocar para o resto da vida, nem que seja um bocadinho e com pessoas fixes. O que é que quero retirar? Epa, ideal, ideal era ter o meu emprego, o meu trabalho ... mas quero ter sempre tempo para isso, é um bocado o meu sonho.” (*Rafael*, formação musical informal, 24 anos)

Ainda que estes pontos tenham sido referidos separadamente, tal não implica que não se coadunem em certos casos, ou seja, tal não significa que quem hoje tem reticências relativamente ao seu futuro na música, não desejasse ter na música a sua profissão ou que procure desenvolver a prática musical ao longo das suas vidas. Porém, o desinvestimento e o ajustamento das aspirações, aquilo a que Bourdieu denominou de envelhecimento social, conduz os indivíduos “... a tornarem-se o que são, a contentarem-se com o que têm...” (Bourdieu, 2007a, p. 104), ou aquilo a que creem ser e ter, levando os mesmos a tomar as suas expectativas como irrealizáveis, pelo facto de assim terem permanecido (Bourdieu, 2007a).

De acordo com Bourdieu (1972), as disposições ao serem inculcadas pelas condições objetivas, de forma duradoura, leva a que as aspirações e as práticas sejam objetivamente compatíveis com as condições objetivas. Porém, atualmente, os indivíduos confrontam-se cada vez mais com a necessidade de mudar nos vários níveis das suas vidas (profissional, pessoal, etc.), o que poderá implicar certos reajustamentos, modificação de hábitos, gerando pequenas crises, o que obriga esses mesmos indivíduos a tomar ou criar alternativas nas suas vidas (Dubar, 2006). No caso dos músicos amadores, a estabilidade profissional parece assumir um papel especialmente relevante, já que a continuação de um dado projeto musical implica que os vários elementos do mesmo tenham condições para o prosseguir. Como é o caso de *Bruno*, que procura desenvolver o seu atual projeto musical, estando no entanto ciente que este poderá findar a qualquer momento.

“Penso que esta banda tem pernas para andar para a frente e como eu costumo dizer, já arranjei gente para tocar, neste caso no Meo arena ou num CCB ou numa Aula Magna, ... e acho que tem futuro, a não ser que alguém, por algum motivo pessoal, passional, profissional, etc. não dê mesmo para continuar e pronto, como a gente também sabe, a nível profissional, as pessoas também têm que ter um trabalho.” (*Bruno*, formação musical formal, 25 anos)

Ao se falar em perspectivas futuras, remete-se então para as estratégias a tomar, tendo por vezes, como fundo a necessidade de reajustamento, como é o caso de *Nuno*, que na altura em que foi entrevistado, encontrava-se em situação de desemprego e com a necessidade de tomar decisões relevantes, a nível musical e profissional.

“... e como te disse, daqui a quatro meses não faço a mínima ideia onde é que vou estar, e se não desisto da música por outra coisa qualquer, porque é interessante se esta empresa ... der se calhar passo a ter menos tempo e como tenho muito gozo naquilo, se calhar a música fica para segundo plano, foi uma coisa que nunca aconteceu na minha vida, ficar para segundo plano a música, sempre estive em prioridade, não em termos de tempo total que lhe dedico, mas em termos de foco.” (*Nuno*, formação musical informal, 37 anos)

Conclusão

Esta dissertação teve como objeto de estudo a construção do *habitus* musical dos músicos amadores. Desde logo, importa frisar que a complexidade e dimensão deste objeto não se esgotou, de forma alguma, nesta investigação. Ainda que para o enquadramento teórico se tenha procurado explorar com profundidade diversos autores, que pudessem complementar o trabalho uns dos outros, em particular no que diz respeito à teoria da prática, é evidente que outras opções poderiam ter sido tomadas e exploradas, ainda que se entenda que, tendo em conta os objetivos propostos, a estratégia utilizada e os resultados obtidos possam ser úteis para o debate científico.

A teoria da prática permite coadunar as dimensões mais estruturais e mais visíveis nas práticas sociais (Casanova, 1995), já que relaciona o sistema de relações objetivas com as relações dialéticas entre as estruturas objetivas e as disposições estruturadas que tendem a reproduzir tais estruturas, havendo, no entanto, espaço para a sua atualização (Bourdieu, 1972). Porém, esta teoria foi desenvolvida noutro contexto e noutros tempos e, estando perante uma teoria que apresenta uma vasta utilização, em diferentes campos, vários contributos foram aqui considerados, de modo a adaptar o conhecimento praxeológico a este objeto de estudo em particular.

Entende-se que as primeiras socializações assumem um papel relevante na instalação corporal de hábitos, ainda que essa transmissão não seja voluntária e intencional, e, portanto, como referia Lahire (2002), aumente a possibilidade dessas socializações, sobretudo se forem incorporadas de forma regular, precoce e intensa, possibilitarem a existência de uma segunda natureza. Porém, importa conhecer a forma, o momento e os contextos em que os hábitos são adquiridos, de modo a compreender a lógica com que estes operam, isto é, os hábitos podem ser incorporados e, posteriormente atualizados sob diversos modos: constrangimento, paixão, desejo ou rotina não consciente (Lahire, 2005). De acordo com os resultados obtidos, alguns dos músicos amadores em análise demonstraram contactos com a música em criança, o que pareceu favorecer a segunda natureza que Lahire fala, neste caso, em relação com a música. Porém, verificou-se que noutros músicos o contacto com a música é mais acentuado em fases posteriores, a partir da adolescência, e em que a música assume, igualmente, um papel central nas vidas destes músicos, ainda que falar numa segunda natureza seja mais evidente nos primeiros. De ressaltar, no entanto, a importância das atualizações disposicionais, que assumem um papel relevante na trajetória destes músicos, já que poderão alterar a relação que estes músicos assumem com a música, como se verificou em certos casos.

O hábito pode ser visto como pensamento teórico, de reflexividade, de planificação, e, assim, ir além dos comportamentos pré-reflexivos. Desta ponto de vista, os indivíduos podem desenvolver planos e estratégias racionais, ainda que não calculem toda a sua vida (Lahire, 2002).

Compreender os contornos que a reflexividade pode tomar implica articular as condições materiais objetivas com as avaliações subjetivas sobre as mesmas. A dimensão reflexiva pode, então, assumir consequências visíveis na reconfiguração e na atualização dos *habitus* musicais, ainda que se admita que certas racionalizações possam não ser mais do que autojustificações elaboradas posteriormente às práticas (Campos, 2015a).

Ainda que o sentido prático possa ser essencial no trabalho musical, como afirmou Paula Guerra (2010), há também espaço para hábitos reflexivos. Como seria de notar, esses hábitos diferem de músico para músico, sendo mais acentuados naqueles que possuem um capital cultural mais elevado. Dentro destes, a idade parece igualmente ser uma variável de relevo, já que remete para as experiências individuais de cada um. Porém, há outros fatores que poderão contribuir para uma maior reflexividade relacionada com a música, como por exemplo o tempo disponível, que nalguns casos parece incentivar a uma maior reflexão, e tal questão parece assumir contornos específicos nos músicos amadores, tendo em conta as suas particularidades.

De modo geral, entende-se que os hábitos reflexivos poderão tomar lugar em qualquer fase dos projetos musicais, desde a criação de um projeto musical, à escolha do repertório para um determinado concerto, ainda que não estejam tão presentes como alguns autores sugeriram, nomeadamente aqueles que consideram que a reflexividade deixou de ser esporádica para se tornar habitual, uma vez que, independentemente das possíveis mudanças registadas nas condições objetivas dos indivíduos, entende-se ser necessário um conjunto de recursos que facilitem essa mesma reflexividade. Como tal, a reflexividade não está obrigatoriamente presente nas trajetórias musicais dos músicos amadores, ainda que, em determinadas condições, possa ser decisiva na criação e consolidação de projetos musicais, bem como na relação com a música.

Entende-se que “[a] música assume a sua plurifuncionalidade enquanto escape, enquanto inspiração, enquanto fundamento e enquanto forma de relacionamento” (Guerra, 2010, p.669). Assim, estudar a construção dos *habitus* musicais dos músicos amadores, implica valorizar as relações a que os músicos estão sujeitos, ao longo das suas trajetórias, bem como o papel que essas relações assumem nas suas vidas.

Assim, pareceu frutífero considerar a importância dos indivíduos que rodeiam e rodearam os músicos amadores, tendo em consideração o tipo de relação que possuem e as atividades que desenvolvem, pois, a ativação de determinada disposição pode ser o resultado da interação entre relações internas e externas (Lahire, 2002). Desta forma, pretendeu-se estudar o *habitus* musical dos músicos amadores, com base nas propriedades objetivadas e incorporadas e nos quadros de interação (cf. Supra 1.7. Quadros de interação como complemento do *habitus*).

Os quadros de interação dos músicos assumem um papel central na relação destes com a música, tanto na criação como na atualização de disposições, já que a música é, eminentemente,

social. Porém, esses quadros de interação assumem uma importância distinta de músico para músico, sendo que para uns a sua relação com a música “nasce” no meio familiar, nomeadamente em famílias ligadas à música, melômanas, e noutros casos, aqueles em que as famílias não têm uma forte relação com a música, quer a nível de produção como de fruição musical, é posteriormente, por norma, na adolescência, que a música ganha maior relevância, sobretudo enquanto elemento integrador.

Um dos maiores problemas que o conceito de *habitus* em particular apresenta, diz respeito com a sua operacionalização. De modo a ultrapassar tal obstáculo, procurou-se verificar a sistematicidade das práticas e das representações sociais, tal como Casanova (1995b) sugeriu e tendo em conta o objeto de estudo aqui estudado, utilizou-se o conceito de modos de relação com a música, pois, este permite captar as práticas e as representações dos músicos de forma plural.

Como Campos (2008) já havia observado, os diferentes géneros musicais tendem a tomar diferentes modos de relação com a música. Assim, se se entender que cada género musical tende para um determinado modo de relação com a música (Campos, 2008), pode-se supor que, tendo em conta que metade dos entrevistados participa em mais do que um projeto, também esses vários projetos poderão levar esses músicos a desenvolverem distintos modos de relação com a música. Da mesma forma, entende-se que os diferentes instrumentistas podem assumir modos de relação com a música tendencialmente próprios e dissemelhantes, já que a relação entre instrumentista e instrumento pode assumir contornos específicos e duradouros, da mesma forma que implicam papéis específicos num projeto musical.

Como tal, entende-se que o conceito de modos de relação com a música permite explorar a multiplicidade de formas de viver a música, através dos seus três planos conceptuais. Porém, apesar das dimensões aqui utilizadas corresponderem às mesmas utilizadas pelo seu autor para um universo distinto, acredita-se que outras poderiam ter sido utilizadas, e como tal, seria possível uma análise distinta daquela que aqui teve lugar. Entende-se que as dimensões de natureza subjetiva do conceito de modos de relação com a música fomentam a emergência de efeitos associados ao carácter plural dos músicos, tal como se verificou na tipologia aqui desenvolvida e, assim, estas dimensões permitiram sobressair a possibilidade do contraditório.

A formação musical ocupa um lugar relevante nas trajetórias dos músicos, bem como a fase em que esta se iniciou. A relação com a música difere, então, consoante a iniciação musical, sendo que os músicos com formação musical formal que iniciaram este tipo de aprendizagem em criança possuem modos de pensar e agir musicalmente distintos de músicos que desenvolveram as suas competências de forma autodidata ou com outros músicos na adolescência.

A figura do amador tornou-se central na nossa sociedade, tendo em conta a maior facilidade com que se adquirem competências centrais nos lazeres, dado o nível de educação e as

ferramentas que se têm disponíveis (Flichy, 2010). Estudar a música através do amadorismo implica ter em conta a existência de modos de relação com a música muito distintas, já que se está perante uma pluralidade de indivíduos que atravessam diferentes classes sociais, distintos géneros musicais, vários níveis de formação musical, etc. e, como tal, amador é tanto aquele que toca num projeto musical como forma de decompressão do quotidiano, como aquele que ambiciona fazer da música a sua vida. A forma como cada músico se relaciona com os seus projetos, varia, e parece induzir a determinados hábitos reflexivos, ou não, consoante as suas ambições: aqueles que pretendem aprofundar os seus conhecimentos e atingir, por exemplo, a profissionalização, parecem encontrar-se em situações mais favoráveis para a construção de estratégias, enquanto que aqueles que desenvolvem projetos musicais sem grandes ambições, de uma forma mais amadora -, enquanto amantes de música e enquanto não profissionais da área -, poderão tender a desenvolver menos estratégias e relacionar-se com a música sob a forma de um escape ao quotidiano.

Por outro lado, ser amador pode não ser visto apenas como uma condição, mas antes como uma opção, isto é, como alguns dos entrevistados referiram, é possível encarar o amadorismo como uma escolha deliberada e, portanto, reflexiva, tendo em conta as limitações que a profissionalização acarreta, e o distinto modo de relação com a música que exige.

Para estudos futuros, em particular na perspetiva da produção musical, parece pertinente a exploração de outros campos, como o profissional e familiar, de forma mais aprofundada, o que poderá contribuir para uma melhor compreensão desta temática⁴¹. Da mesma forma, através da investigação aqui desenvolvida, e tendo em conta os poucos estudos nessa matéria, parece relevante estudar os músicos enquanto instrumentistas, explorando de outra forma a relação instrumentista-instrumento, já que os músicos assumem papéis específicos e relacionam-se com os instrumentos musicais de forma particular.

⁴¹ Por exemplo, através dos retratos sociológicos como proposto por Lahire.

Bibliografia

- Abreu, P. (2000). Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 56, 123-147.
- Adams, M. (2006). Hybridizing Habitus and Reflexivity: Towards and Understanding of Contemporary Identity? *Sociology*, 40, 511-528.
- Adkins, L. (2004). Reflexivity: Freedom or habit of gender. *The Sociological review*, 191-210.
- Allard, L. (1999). L'amateur: une figure de la modernité esthétique. *Communications*, 68, 9-31.
- Archer, M. (1995). *Realist social theory: the morphogenetic approach*. New York: Cambridge University Press.
- Archer, M. S. (2010). Can reflexivity and habitus work in tandem? In M. S. Archer, *Conversations about Reflexivity* (pp. 123-143). Abingdon: Routledge.
- Atkinson, W. (2010). Same formula, Different figures: Change and persistence in class inequalities. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 63, 11-24.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press.
- Becker, H. (2009). Obtido em 19 de 05 de 2015, de <http://howardsbecker.com>: <http://howardsbecker.com/articles/observe.html>
- Becker, H. (2014). A epistemologia da pesquisa qualitativa. *Revista de Estudos Empráticos em Direito*, 1, 184-198.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). Introducing Music Scenes. In A. Bennett, & R. A. Peterson, *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (pp. 1-15). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2010). *A Construção Social da Realidade*. Lisboa: Dinalivro.
- Boia, P. S. (2010). Construção social, materialidade e identidade na relação instrumento-instrumentista. *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, vol. XX, 109-136
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique: précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève: Librairie DROZ.
- Bourdieu, P. (1980). Le capital social. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 2-3.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras.
- Bourdieu, P. (1998). *Meditações Pascalianas*. Oeiras: Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2001). *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta Editores.
- Bourdieu, P. (2002). *Questions de sociologie*. Paris: Editions de minuit.
- Bourdieu, P. (2004). *Coisas Ditas*. São Paulo: editora brasiliense.
- Bourdieu, P. (2007a). *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Editora Zouk.

- Bourdieu, P. (2007b). *Escritos da Educação*. São Paulo: Editora Vozes.
- Bourdieu, P., & Saint-Martin, M. (1976). Anatomie du goût. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, 2-81.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *Réponses: pour une anthropologie réflexive*. Paris: Édition du seuil.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., & Passeron, J.-C. (1999). *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Caetano, A. (2011). Para uma análise sociológica da reflexividade individual. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 66, 157-174.
- Caetano, A. (2013). A exterioridade da reflexividade: Contributos de Lahire para o estudo empírico do exercício de competências reflexivas. *Cadernos do Sociófilo*, 27-70.
- Campenhoudt, L. V. (2003). Pesquisa de referência: Pierre Bourdieu, A Distinção. In L. V. Campenhoudt, *Introdução à análise dos fenómenos sociais* (pp. 159-177). Lisboa: Gradiva.
- Campos, L. M. (2007a). A música e os músicos como problema sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 71-94.
- Campos, L. M. (2007b). Modos de relação com a música. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 53, 91-115.
- Campos, L. M. (2008). *Músicas & músicos: modos de relação*. Lisboa: Celta.
- Campos, L. M. (2015a). Sobre a construção de habitus e disposições: o domínio da fruição musical. In P. Guerra, *More than Loud. Os mundos dentro de cada som* (pp. 49-66). Porto: Edições Afrontamento.
- Campos, L. M. (2015b). *Introdução às teorias sociológicas: de Marx a Bourdieu*. Faro: Sílabas e Desafios.
- Casanova, J. L. (1995a). A "teoria da prática" - uma prática menos teorizada. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 61-73.
- Casanova, J. L. (1995b). Uma avaliação conceptual do habitus. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 45-68.
- Casanova, J. L. (2004a). *Naturezas sociais*. Oeiras: Celta Editora.
- Casanova, J. L. (2004b). Orientações sociais - uma abordagem crítica e operativa ao conceito de habitus. *V Congresso da Associação Portuguesa de Sociologia* (pp. 31-38). Braga: APS.
- Conde, I. (2010). Crossed Concepts: Identity, Habitus and Reflexivity in a Revised Framework. *14th International "Culture & Power" Conference: Identity and Identification*. Cidade real: Iberian Association for Cultural Studies.
- Costa, A. F. (1992). *Sociologia*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Costa, A. F. (2007). Os desafios da teoria da prática à construção da sociologia. In J. M. Pinto, & V. B. Pereira, *Pierre Bourdieu: A Teoria da Prática e a Construção da Sociologia em Portugal* (pp. 15-30). Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento.

- Costa, A. F. (2008). *Sociedade de Bairro: Dinâmicas sociais da identidade cultural*. Lisboa: Celta Editora.
- Coulangeon, P. (2003). La stratification sociale des goûts musicaux. *Revue française de sociologie*, 44, 3-33.
- Coulangeon, P. (2010). *Sociologie des Pratiques Culturelles*. Paris: La Découverte.
- Crane, D. (1992). *The Production of Culture: Media and the Urban Arts*. Newbury Park: Sage Publications.
- Crane, D. (1994). *The sociology of culture: emerging theoretical perspectives*. Oxford: Blackwell.
- Crespi, F. (1997). *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.
- DeNora, T. (2004). *Music in Every Day Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (1998). *Collecting and interpreting qualitative materials*. Thousand Oaks: Sage.
- Dortier, J.-F. (2002). Les idées pures n'existent pas. *Sciences Humaines*, 13-15.
- Dubar, C. (2006). *A crise das identidades: A interpretação de uma mutação*. Porto: Edições Afrontamento.
- Dubar, C. (1998). *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles*. Paris: Armand Colin.
- Eggenbrecht, H. H. (2009). Música boa e música má. In C. Dahlaus, & H. H. Eggenbrecht, *Que é a música?* (pp. 63-78). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Elder-Vass, D. (2012). Towards a realist social constructionism. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 9-24.
- Fernandes, A. T. (2008). Identidades reflexivas e acção social. In A. Torres, & L. Baptista, *Sociedade Contemporâneas: Reflexividade e Acção* (pp. 207-216). Porto: Edições Afrontamento.
- Flichy, P. (2010). *Le sacre de l'amateur: Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris: Seuil.
- Flick, U. (2005). *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*. Lisboa: Monitor.
- François, P. (2004). Qu'est-ce qu'un musicien? Professionnels et amateurs. In J. Nattiez, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle* (Vol. 2: les savoirs musicaux, pp. 585-611). Paris/Arles: Cité de la Musique.
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Goffman, E. (1975). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Gomes, R. T. (2012). *Fazer Música Underground: Estetização do Quotidiano, Circuitos Juvenis e Ritual - Tese de Doutoramento*. Lisboa: ISCTE-IUL.
- Gomes, R. T. (2014). "O pessoal está interessado numa tour": Ritos de procrastinação das cenas musicais underground. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 76, 51-68.
- Gordon, E. E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Guerra, I. (2006). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo*. Estoril: Principia.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock: Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (Tese de doutoramento)*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerreiro, V. (2014). *Filosofia da música: Uma antologia*. Lisboa: Dinalivro.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais.
- Hennion, A. (2002). Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 80-91). London: Routledge.
- Hennion, A. (2003). Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique. In O. Donnat, *Regards croisés sur les pratiques culturelles* (pp. 63-82). Paris: La Documentation française.
- Hennion, A. (2003/4). Le silence sur la musique. *Mouvements*, 114-121.
- Hennion, A. (2007). *La Passion musicale*. Paris: Éditions Métailié.
- Herzfeld, F. (s.d.). *Nós e a Música*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Instituto Nacional de Estatísticas, I.P. (2011). *Classificação Portuguesa das Profissões 2010*. Lisboa: INE.
- Kaufmann, J.-C. (2005). *A invenção de si: uma teoria da identidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lahire, B. (2002). *Homem Plural: os determinantes da ação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Lahire, B. (2005). Patrimónios Individuais de Disposições: Para uma Sociologia à Escala Individual. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 11-42.
- Lahire, B. (2008). Indivíduo e Misturas de Género: Dissonâncias culturais e distinção de si. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 11-36.
- Lahire, B. (2010). *Franz Kafka: Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris: Éditions la découverte.
- Lash, S. (2000). A reflexividade e os seus duplos. In U. Beck, A. Giddens, & S. Lash, *Modernização Reflexiva: Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno* (pp. 105-164). Oeiras: Celta Editora.
- Le Breton, D. (2006). *A Sociologia do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Lehmann, B. (2005). *L'orchestre dans tous ses éclats: Ethnographie des formations symphoniques*. Paris: La Découverte.
- Looseley, D. (2006). Antoine Hennion and the sociology of music. *International Journal of Cultural Policy*, 341-354.
- Martin, P. J. (1995). *Sounds and Society: Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Mouzelis, N. P. (2008). *Modern and Postmodern Social Theorizing*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Noya, J., Val, F. D., & Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y Enfoques Teóricos en la Sociología de la Música. *Revista Internacional de Sociología* , 72, 541-562.
- Odin, R. (1999). La question de l'amateur. *Communications* , 68, 47-89.
- Ortiz, R. (1983). A procura de uma sociologia da prática. In P. Bourdieu, & R. Ortiz, *Sociologia* (pp. 7-36). São Paulo: Editora Ática.
- Pais, J. M. (2002). *Sociologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, J. M. (2003). *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Pais, J. M. (2008). Quotidiano e reflexividade. In A. Torres, & L. Baptista, *Sociedade Contemporâneas: Reflexividade e Acção* (pp. 241-260). Porto: Edições Afrontamento.
- Pais, J. M., & Blass, L. M. (2004). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Peterson, R. A. (2004). Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives. *Sociologie et Sociétés* , 36, 145-164.
- Pinto, J. M. (2008). Sociologia e sociedade: reflexividade e acção. In A. Torres, & L. Baptista, *Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção* (pp. 195-206). Porto: Edições Afrontamento.
- Reimers, A. (2011). Amateur Music-Making. In R. Jakoby, *Musical Life in Germany* (pp. 93-110). Bonn: Deutschen Musikrat.
- Santos, M. d. (1999). Amador ou profissional?... Peças de um puzzle. *Publicação periódica do Observatório das Actividades Culturais* , 3-14.
- Sayer, A. (2010). Reflexivity and the habitus. In M. S. Archer, *Conversations about Reflexivity* (pp. 108-122). Abingdon: Routledge.
- Schudson, M. (1994). Culture and Integration of National Societies. In D. Crane, *The sociology of culture: emerging theoretical perspectives* (pp. 21-43). Oxford: Blackwell.
- Setton, M. d. (2002). A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação* , 60-70.
- Setton, M. d. (2009). A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. *Revista Brasileira de Educação* , 14, 296-307.
- Singly, F. d. (1996). L'appropriation de l'héritage culturel. *Lien Social et Politiques* , 153-165.
- Sociedade de Língua Portuguesa. (1981). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Amigos do Livro Editores.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* , 368-388.
- Sweetman, P. (2003). Twenty-first century dis-ease? Habitual reflexivity or the reflexive habitus. *The Sociological Review* , 528-549.

- Valenzuela, R., & Codina, N. (2014). Habitus and flow in primary school musical practice: relations between family musical cultural capital, optimal experience and music participation. *Music Education Research* , 505-520.
- Vanhée, O. (2009). *Passionnés, fans et amateurs*. Obtido em 27 de 10 de 2014, de Lectures: <http://lectures.revues.org/791>
- Vieira, M. M., Ferreira, V. S., & Rowland, J. (2015). Retrato da juventude em Portugal: traços e tendência nos censos de 2001 e 2011. *Revista de Estudos Demográficos* , 54, 5-25.
- Wacquant, L. (2004). Esclarecer o habitus. *Sociologia* , 35-41.
- Walsh, D. F. (1998). Structure/agency. In C. Jenks, *Core Sociological Dichotomies* (pp. 8-33). Londres: Sage Publications.
- Warnier, J.-P. (1999). *La mondialisation de la culture*. Paris: La Découverte.
- Waters, M. (2000). *Modern Sociological Theory*. Londres: Sage Publications.
- Zolberg, V. L. (1997). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Anexos

Guião de entrevista

Percurso musical

Participação Em Bandas

- Já estiveste em quantas bandas?

[Perguntas sobre as bandas anteriores, se as houver]

- Podias falar um pouco sobre elas, sequencialmente?
 - Como é que nasceu a ideia de criar esse(s) projeto(s)?
 - Que idade tinhas?
 - Em que género se inseriam? Porquê?
 - Foi algo pensado?
 - Quais eram as tuas motivações iniciais? (em cada projeto)
 - Porque é que acabou/saíste?
 - Como foi o teu investimento nos vários projetos, em termos de tempo, recursos despendidos?

[Perguntas sobre a(s) banda(s) atual]

- Quantos anos é que tem este(s) projeto(s)?
- Em que género se insere(m)? Porquê?
- Como nasceu esse(s) projeto(s)?
- Foi algo pensado?
- Quais eram as tuas motivações iniciais?
- Como tem sido o teu investimento neste projeto, em termos de tempo, recursos despendidos?
- Como é feita a composição das vossas músicas? (criatividade/aleatório) [O que procuram?]
- O que é que para ti é mais importante na vossa banda, talento ou trabalho?
- Atualmente, vocês procuram ter contacto com outras bandas de modo a participarem em “coisas” juntos?
- Como é que a cidade/vila/aldeia onde vives potencia ou limita as tuas opções ao nível musical? (acessibilidade de locais de concerto, público, contactos etc.)

Aprendizagem Musical

- Lembras-te do teu primeiro contacto com a música?
- E que experiências é que te marcaram, como concertos, festivais, viagens, etc.?
- Quem achas que mais influenciou os teus gostos musicais?
- [- Consideras que os teus pais te influenciaram nos teus gostos e nas tuas práticas? De que forma?
- E os teus amigos?]
- O que é que costumavas ouvir e com que frequência ao longo das várias fases da tua vida (pré-adolescência, adolescência, juventude, etc.)? Porquê?
- O que é que mais valorizas na tua banda?
- Costumas refletir sobre o que fazes de forma a poderes melhorar? Se sim - Com que frequência?

Trajetória Instrumental

- Quando é que começaste a tocar baixo e porquê?
- Com que idade?
- Como e com quem aprendeste a tocar?
- Tocas outros instrumentos? Se sim, com que regularidade tocas?
- Quais são as tuas principais influências enquanto baixista e enquanto músico em geral? (músicos de referencia) Porquê?

Música No Quotidiano

Práticas Culturais Quotidianas

- Com quem costumavas falar de música? (familiares, amigos, escola/trabalho, bairro)
- Que outras atividades desenvolves para além da música?
- Como é que articulas a prática musical com outras atividades quotidianas? [regularidade de ensaios, concertos, etc.]
- De que forma a música ocupa os teus tempos livres? (ensaios, prática individual, escuta)

Modos De Relação Com A Música

Importância Relativa Da Música No Contexto Da Performance Musical

- Vocês dão nomes às vossas músicas?
- Se sim - Como é que o fazem?
- O que é que procuram transmitir?
- Consideras-te a mesma pessoa, fora e em cima do palco? (público/privado)
 - Consideras importante a utilização de jogos de luzes, de danças, de expressões corporais, etc. durante os concertos?
- Procuras utilizar o mínimo de tecnologia possível ou procuras explorá-la o máximo que puderes? (ensaios, concertos)

Papéis Da Música

- O que é que pretendes retirar da música? (criatividade/comunicação/ambos)
- Qual é para ti, a importância do vosso público, na criação musical
- E na escolha do repertório para os concertos? Porquê?

Gratificação Pessoal

- E em termos de gratificação pessoal, procuras mais uma gratificação musical, música pela música, ou gratificação social, reconhecimento pelos outros?

Perspetivas Futuras

- Quais são as tuas perspetivas futuras relativamente à(s) tua(s) banda(s)?
- A “carreira” de músico é algo que consideres em termos de futuro? (profissionalização)

- Já imaginaste essa possibilidade?
- Se não - E se tivesses os recursos necessários procurarias ser músico profissional?
- E noutra fase da tua vida colocaste essa hipótese ou tiveste essa ambição? Porquê?
- Como avalias a tua trajetória na música? (pontos altos, pontos baixos)

Caracterização Sociodemográfica

- idade
- sexo
- ocupação/ atividade profissional
- escolaridade
- percurso profissional
- residência

Origens Sociais

- Qual é a ocupação ou atividade profissional principal que os teus pais desempenham atualmente?
- E quais são as qualificações académicas dos teus pais?
- Os teus pais possuem alguma formação musical?
- E tiveram alguma banda?
- Tocam/Tocaram algum instrumento?

Quadro 8 - Perfil dos entrevistados utilizando indicadores relativos aos modos de relação com a música

Nome	Nível de formação	Relação Trabalho/talento	Palco como espaço de:	Conceção da performance musical	Autenticidade	Relevância do público	Papel social	Gratificação
Carlos	E	M	E	E	E	M	M	M
Henrique	E	E	E	R	E	M	R	M
Rodrigo	E	M	E	R	E	R	R	M
Pedro	E	E	E	E	E	M	R	M
Paulo	R	M	M	R	R	E	M	M
Nuno	R	E	M	R	E	M	R	M
Lucas	R	E	R	R	R	M	E	E
Fernando	R	E	R	R	E	M	M	M
Gustavo	E	E	E	R	R	M	R	E
Miguel	E	M	M	R	E	M	M	M
David	E	E	E	R	R	M	E	E
Bruno	E	E	R	R	E	R	R	M
Luís	R	R	R	R	E	R	M	R
Guilherme	R	E	R	R	E	M	M	E
Rafael	R	M	E	R	E	M	E	E
Artur	R	M	M	E	R	M	E	E

R = relacional; M = misto; E = essencial