



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Por minha conta: DIY nas carreiras de jovens músicos independentes da AML

Ricardo Garcez Arenga

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:
Doutora Joana Azevedo, Professora associada,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Por minha conta: DIY nas carreiras de jovens músicos independentes da AML

Ricardo Garcez Arenga

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Joana Azevedo, Professora associada,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023

Agradecimentos

À minha família e amigos (para mim, a mesma coisa) que estiveram presentes ao longo desta jornada, em particular, à Ana, à Sofia e ao Tiago, elementos da minha família que o Iscte me ofereceu.

À Cláudia, ao Diogo, ao Herlander, à Joana e à Sónia por terem aceitado participar neste trabalho sem hesitarem e se terem mostrado totalmente disponíveis ao longo de todo o processo.

À minha orientadora, a Professora Joana Azevedo, pelo acompanhamento e aconselhamento ao longo do último ano letivo, e também pelos constantes elogios infundados à minha escrita.

Ao Iscte.

Resumo

O mundo da música independente não é imune aos desafios presentes nos dias de hoje. Pelo contrário. Como estarão estes músicos a gerir as suas carreiras, tendo em conta o atual contexto socioeconómico, em particular, os jovens, um dos grupos mais afetados por esta crise? Este trabalho tem como principal objetivo a identificação e compreensão das estratégias DIY (*do-it-yourself*) adotadas por estes jovens músicos. A somar a isto, pretende-se também analisar o início dos seus percursos profissionais na área e identificar os espaços físicos e as características gerais do panorama independente da AML (Área Metropolitana de Lisboa). Por forma a ir ao encontro destes objetivos, foi adotada uma abordagem qualitativa e realizadas cinco entrevistas semiestruturadas a cinco jovens músicos. De acordo com os resultados obtidos, verifica-se a adoção de três conjuntos de estratégias: de multiplicação ou desdobramento, de planeamento e de colaboração. Foi também possível verificar a presença embrionária da música nas vidas dos participantes e a escassez de espaços nas cidades que constituem a AML. Esta investigação abre portas ao estudo com maior frequência e a um maior acompanhamento desta população, cujos elementos apresentam características, necessidades e preocupações que os diferem das restantes gerações.

Palavras-chave: DIY, música, independente, jovens, Lisboa

Abstract

The world of independent music is not immune to the challenges present today. On the contrary. How are these musicians managing their careers, given the current socio-economic context, in particular, young people, one of the groups most affected by this crisis? The main objective of this work is to identify and understand the DIY (do-it-yourself) strategies used by these young musicians. In addition, it's intended to analyze the beginning of their professional careers in this area and identify the physical spaces and general characteristics of the independent LMA (Lisbon Metropolitan Area) landscape. To meet these objectives, a qualitative approach was adopted and five semi-structured interviews were carried out with five young musicians. According to the results, we can verify the adoption of three sets of strategies: multiplication or unfolding, planning and collaboration. It was also possible to verify the embryonic presence of music in the lives of the participants and the lack of spaces in the LMA's cities. This research enables a more frequent study and a greater monitoring of this population, whose elements have characteristics, needs and concerns that differs them from the other generations.

Keywords: DIY, music, independent, young people, Lisbon

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Introdução	1
Capítulo 1. Revisão da Literatura	3
1.1. A Evolução do DIY	3
1.2. Campos, <i>art worlds</i> e cenas musicais	7
1.3. DIY nas carreiras de músicos independentes portugueses	12
1.4. Editoras independentes e coletivos artísticos portugueses	15
Capítulo 2. Método	19
2.1. Entrevistas exploratórias	19
2.2. Participantes	20
2.3. Recolha e análise dos dados	20
Capítulo 3. Análise dos dados	23
3.1. Desenvolvimento artístico	23
3.2. A Área Metropolitana de Lisboa	26
3.3. Estratégias DIY de construção de carreira	31
Capítulo 4. Discussão	41
Referências Bibliográficas	45
Anexos	49
Anexo A – Guião da entrevista exploratória ao presidente da AMAEI	49
Anexo B – Guião da entrevista exploratória à professora Paula Guerra e Ana Oliveira	50
Anexo C – Guião da entrevista exploratória ao professor Rui Telmo Gomes	51
Anexo D – Guião da entrevista aos músicos participantes na amostra	52

Introdução

Basta fazer uma breve pesquisa num qualquer repositório para se verificar a situação débil, em diversos níveis, em que se encontram os jovens portugueses. As dificuldades no acesso à habitação ou a precariedade dos seus empregos são apenas dois dos diversos desafios que as gerações mais novas enfrentam, tendo em conta o atual contexto socioeconómico, sobretudo aquelas que residem na mais populosa área metropolitana portuguesa, a AML (Área Metropolitana de Lisboa) (Couto, 2022; Tavares e Carmo, 2022; Vieira, 2023). E o mundo independente artístico português, em particular o da música, nunca foi imune a este tipo de crises, por isso, os seus intervenientes desenvolveram, desde cedo, estratégias DIY (*do-it-yourself*), por forma a gerir toda esta incerteza, resistindo e mantendo sempre ativa esta sua vertente (Guerra, 2010; Guerra, 2014; Guerra e Bennett, 2015). De acordo com Oliveira (2021), a ética DIY na área da música pode ser caracterizada como o “assumir de papéis diferenciados por parte dos múltiplos intervenientes no mundo da música, que à dimensão criativa e artística acumulam tarefas relativas à produção, edição, divulgação, promoção, agenciamento ou organização de concertos”.

A grande maioria dos estudos relativos a esta temática, na análise a esta população, abordam-na no seu todo (Guerra, 2016; Guerra, 2018; Nunes, 2018) e são quase inexistentes aqueles que se focam exclusivamente em faixas etárias mais jovens e, a somar a isso, num único espaço geográfico. E tendo em conta a atual crise, considero ser teoricamente relevante compreender de que formas os jovens, um dos grupos mais afetados por este contexto francamente desfavorável, têm gerido nas suas carreiras, enquanto músicos independentes, toda esta incerteza a nível socioeconómico. Será que os jovens músicos independentes adotam os mesmos tipos de estratégias de construção de carreira que outras gerações? E as cidades da AML estão devidamente equipadas, a nível de infraestruturas e outros recursos, para apoiarem da melhor forma estes artistas, de acordo com as perceções destes?

Este estudo visa, então, atingir três objetivos. Em primeiro lugar, identificar quais as estratégias DIY de estruturação de carreira adotadas por estes jovens músicos independentes e compreender os fatores tidos em conta no processo de escolha. Paralelamente, pretende-se analisar o início dos seus percursos profissionais no mundo da música, assim como proceder à realização de um breve mapeamento dos espaços físicos existentes (e.g., salas de concertos, espaços de ensaio) e à identificação das vantagens e dos aspetos a melhorar no panorama

independente da AML. Para tal, foi adotada uma abordagem qualitativa e realizadas cinco entrevistas semiestruturadas a cinco destes jovens músicos.

Este trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos, começando pela revisão do estado da arte relativa a este tema, onde, a título de exemplo, são definidos conceitos essenciais para uma melhor compreensão desta análise e é caracterizado o atual estado do panorama da música independente em Portugal. Posteriormente, é apresentada a metodologia adotada, onde são descritas as ferramentas utilizadas, bem como a amostra em questão. Por fim, são analisados e discutidos os resultados obtidos, e apresentadas algumas das limitações deste estudo e sugestões para futuros.

Revisão da Literatura

1.1. A Evolução do DIY

Afinal, do que falamos quando nos referimos a metodologias DIY? De acordo com o Collins Dictionary (2023), o DIY pode ser definido como “a atividade de as próprias pessoas fazerem ou repararem coisas”, acrescentando o Cambridge Dictionary (2023), “em vez de pagar a alguém para fazer por si”. É algo humoristicamente vago quando não aplicado a uma área. Por isso, para que seja possível ter uma noção mais clara do seu *ethos* e *praxis* no contexto da música, importa contextualizar as suas origens e de que forma estas metodologias se aplicam aí nos dias de hoje.

No entanto, requeamos até à década de 50 e à emergência do *rock and roll* nos EUA, tendo em conta o impacto que este género musical teve, neste período, em audiências mais jovens e o interesse que, consequentemente, gerou nesta população, devido, sobretudo, à vertente participativa existente na sua produção (Bennett, 2018). A possibilidade de adquirir, de forma independente, *skills* musicais (e.g., aprender a tocar um instrumento) dentro deste género musical levou a que o mesmo se tornasse bastante atrativo todos os jovens, inclusive, para aqueles com *backgrounds* mais desfavorecidos, os quais, por exemplo, não tinham a possibilidade de financiar um tipo de educação musical mais formal (Bielby, 2004). Este impacto foi de tal forma considerável a nível sociológico que Bielby (2004) o segmentou em três categorias: o impacto no processo de obtenção de estatuto social dos jovens e naquele que era o desenvolvimento pessoal de cada um; as repercussões que teve nas formas de produção cultural até aí existentes e na emergência de novas abordagens à mesma; e a inevitável reinterpretação que foi feita da música por quem dela se apropriou. No entanto, importa ter em consideração nesta contextualização o impacto que os graves problemas sociais existentes na comunidade americana, na década de 50, tiveram nos aspetos acima referidos. Fatores como a exclusão racial e de género, potenciadas, por exemplo, pelas práticas racistas das salas de concertos e pela representação em *media* (e.g., filmes, revistas) do *rock and roll* como um espaço de rebelião exclusivo a adolescentes do sexo masculino (Bielby, 2004; Groce & Cooper, 1990; Rosen, 1999), levaram a que a “banda adolescente”, aquela que foi talvez a principal forma de produção cultural desta época, fosse ela, quase exclusivamente, constituída por homens brancos (Bielby, 2004).

A década de 50 fica também marcada pela emergência de um outro estilo musical, desta feita no Reino Unido, caracterizado também por uma forte componente DIY: o *skiffle*. Este género, que teve como figura-maior o músico Lonnie Donegan, resultou do cruzamento de diversos estilos musicais norte-americanos com, tal como refere Marcus (2020), as “sensibilidades musicais originalmente inglesas”.

O período da II Guerra Mundial foi decisivo para a difusão no Reino Unido e na Europa de estilos musicais norte-americanos (Bragg, 2017; Marcus, 2020; Humphries, 2012). A forte presença norte-americana na Europa e o seu contacto permanente com soldados britânicos, assim como os discos que iam chegando a estas ilhas do Atlântico foram fatores fundamentais para que, no Velho Continente, se disseminassem géneros como os *blues* ou o *country* (Marcus, 2020; Humphries, 2012).

A possibilidade existente no *skiffle* de substituição dos instrumentos tradicionais por objetos do quotidiano (e.g. cabos de vassoura, tábuas para lavar roupa) e a sua estrutura musical relativamente simples conduziram a que, sobretudo, jovens pertencentes à classe trabalhadora britânica, tipicamente mais pobre, se aventurassem neste estilo, uma vez que não era necessário um determinado instrumento musical nem investir na aquisição de literacia musical para poder fazer parte deste género musical (Bragg, 2017; Bennett, 2018; Marcus, 2020).

Paralelamente à emergência do *rock and roll* nos EUA e do *skiffle* no Reino Unido, fenómenos que conduziram ao desenvolvimento de metodologias DIY, sobretudo, junto das populações mais jovens, surge também, na Europa, no final da década de 50, um coletivo artístico que terá também um papel bastante importante no desenvolvimento desta abordagem. A Internacional Situacionista, um coletivo europeu constituído por artistas *avant-gard*, foi também ele essencial para o início do desenvolvimento de estratégias DIY, através das quais, neste caso, os artistas procuravam manifestar uma oposição veemente às condições de vida das sociedades em que se inseriam (Downes, 2007). Através da produção de artefactos de cariz contra-cultural, onde desvirtuavam e se subvertiam os significados dos símbolos associados à cultura de consumo capitalista, este coletivo pretendia expor as contradições presentes nas mensagens transmitidas por estes objetos e, assim, criticar os comportamentos dos seus contemporâneos (Downes, 2007).

É com base nestas raízes que, na década de 70, se dá à emergência do *punk*, um movimento que adquire uma maior dimensão nas duas ilhas do Atlântico Norte. A crise a que se assistiu neste período, potenciada por fatores como a crise do petróleo no Médio Oriente, que conduziu a um período de estagflação e a um congelamento temporário dos salários e dos preços (Bennett, 2018; Holtzman et al., 2007), levou a que se gerasse nas classes britânicas mais pobres, em

especial junto dos jovens, um forte descontentamento com a ausência de respostas eficazes a este flagelo económico (Holtzman et al., 2007; Sabin, 2002). Tendo em conta este panorama económico, as editoras discográficas começaram também elas a registar quebras nas suas receitas (Holtzman et al., 2007), o que levou a que adotassem uma postura mais comercial, procurando investir em artistas de renome, já estabelecidos, em detrimento de talentos emergentes e novos artistas, procurando, assim, reduzir ao máximo o potencial risco e minimizar, dentro do possível, as perdas financeiras que iam registando (Bennett, 2018; Holtzman et al., 2007). O contexto socioeconómico e os sentimentos presentes nas camadas mais jovens da população britânica, aliados às necessidades dos ouvintes e ao constante desenvolvimento tecnológico (Dale, 2008), potenciaram a contestação social das gerações mais novas através de algo que demonstrasse a sua revolta e resistência ao contexto em que se encontravam inseridos, e também, no caso dos músicos, ao posicionamento adotado pela indústria musical, orientada, agora, para o lucro e ancorada num processo de produção em massa e numa distribuição padronizada (Bennett et. al., 2021; Oliveira, 2021).

Esta resposta traduziu-se, então, no *punk*, um movimento jovem contracultura, que apresentava uma componente DIY bastante forte e vincada (Bennett et. al., 2021). O que se pretendeu através do *punk*, desde a sua fase embrionária, foi convidar todos os jovens a que participassem na construção deste movimento contra-cultural e regressar a um contacto próximo com os processos de produção, distribuição e *performance* da música (Bennett, 2018, Oliveira, 2021), potenciando, consequentemente, circuitos exteriores aos *mainstream* (Oliveira, 2021). A este movimento estão associados, inevitavelmente, os *Desperate Bicycles* e os *The Buzzcocks*, pioneiros na produção e edição de discos de forma autónoma (Dale, 2008), e, claro está, os *Sex Pistols*, pela sua importância numa fase em que o movimento se encontrava ainda em expansão no Reino Unido e pelo papel preponderante que tiveram na globalização do mesmo.

Em Portugal, tal como Guerra e Bennett (2015) puderam constatar, a banda britânica teve um papel essencial na disseminação do movimento e, consequentemente, de metodologias DIY junto da população. O fim de um período ditatorial de 40 anos e a readaptação lenta, a nível socioeconómico da população portuguesa acabaram por ser fatores benéficos para a disseminação do género em território nacional, pois foi através da proximidade entre as pessoas, aspeto promovido também pelo *punk*, que acabou por se disseminar a música desta e de outras bandas deste género musical por cá, emprestando os discos e numa lógica de “passar a palavra”. Apoiadas também pelo surgimento deste estilo musical nos meios de comunicação, as primeiras bandas *punk* portuguesas foram-se formando, no final da década de 70 e no início da década de

80, com um som semelhante ao que era ouvido em Inglaterra neste período, assim como as metodologias DIY, que se começavam a observar na criação de parafernália por parte dos fãs.

Regressando ao Reino Unido, e com o constante surgimento de novas propostas musicais e de novos artistas, com projetos para partilhar com quem os quisesse escutar, a criação de espaços que possibilitassem a sua venda, ampliando assim o número de pessoas e os tipos de públicos a que poderiam chegar, era uma ideia cada vez mais apreciada por parte dos artistas. Paralelamente, os fundadores e trabalhadores destes espaços estariam também a beneficiar cultural e financeiramente de um panorama musical que, à época, se encontrava em constante ebulição. Tendo em conta todos estes fatores, Geoff Travis decide fundar a *Rough Trade*. Para além do seu papel enquanto loja de discos e de *merchandising* independentes, e, consequentemente, promotora do trabalho de diversos músicos e também do advento das *fanzines* (um tipo de publicação fortemente associada ao movimento *punk*, tendo em conta, sobretudo, o seu carácter DIY), a *Rough Trade* teve também um papel bastante importante no panorama *indie*, do ponto de vista estratégico e de profissionalização deste subcampo no setor da música (Dale, 2008). A loja fundada em 1976 e que se tornou, rapidamente, o ponto central de uma rede cada vez mais ampla de bandas, agências e lojas de discos, assume, em 1978, as funções de agenciamento de artistas, gravadora e distribuidora (Dale, 2008).

Entre “anos de ouro” e períodos mais críticos, a *Rough Trade* representa uma das primeiras e mais proíficas editoras independentes europeias e mundiais, através da qual foi possível retirar algumas ilações relativamente à estruturação de uma entidade deste tipo e à gestão de recursos humanos e financeiros, permitindo, assim, que muitas outras se seguissem. A editora acabará por colapsar no início da década de 90, potenciada pela recessão económica que se abateu um pouco por toda a Europa entre o final da década de 80 e o início da década de 90 (Dale, 2008; Hesmondhalgh, 1997).

É precisamente devido a esta crise que o *punk* e as metodologias DIY se expandem, em Portugal, para lá dos dois maiores centros urbanos e se associam também a outras questões sociais como a luta antirracista e a crise na habitação (Guerra, 2014). Tudo isto demonstra não só, como refere Dunn (2008), o “hibridismo cultural” deste género musical, mas também a universalidade das metodologias DIY, estando presentes, nos dias de hoje, de diversas formas, como veremos mais à frente.

1.2. Campos, *art worlds* e cenas musicais

De forma a que seja possível abordar o conceito de “cena musical”, considero importante apresentar, de forma sucinta, as teorias elaboradas, respetivamente, por Pierre Bourdieu e Howard S. Becker, relacionadas com os “campos” (Bourdieu et al., 1973; Bourdieu, 1979; Bourdieu & Wacquant, 1992) e com os “mundos da arte” (Becker, 1982), para que, assim, seja mais completa a análise e a compreensão dos contextos sociais e culturais em que a produção cultural decorre, assim como das relações e das variáveis das quais resulta o objeto artístico.

No que toca à teoria dos campos de Bourdieu, comecemos pela definição de “campo”: é possível caracterizar um campo, uma estrutura autónoma, mas sobreposta a outros campos existentes, enquanto um local de disputa entre agentes em posições diferenciadas no mesmo, com a diferenciação destas posições ancorada no *habitus* - modelos de socialização provenientes da história e da própria sociabilidade - e nos diferentes tipos de capital existentes, sendo estes o capital social, económico e cultural (Bourdieu et al., 1973; Bourdieu, 1979; Bourdieu & Wacquant, 1992). A atividade em cada um dos campos decorre da interação entre os agentes neles presentes e das disputas entre si, resultantes das discrepâncias verificadas no volume de capital possuído por cada um destes, e que acabam por definir também as respetivas regras a adotar e a hierarquização social (Bourdieu et al., 1973; Bourdieu, 1979; Bourdieu & Wacquant, 1992).

Relativamente ao campo da produção cultural, e tendo por base o termo *illusio*, cunhado por Bourdieu (1979), a competição existente nestes campos e subcampos pelo “controlo de recursos e interesses dentro do campo” (Oliveira, 2021) é essencial para legitimar e consagrar os artistas e os objetos artísticos (Bourdieu et al., 1973; Guerra, 2010; Oliveira, 2021). De acordo com o autor, o campo da produção cultural é constituído por dois subcampos contrastantes: o subcampo da produção restrita e o subcampo da produção em larga-escala. No primeiro, estão incluídas vertentes artísticas consideradas pelo autor como “elevadas”, como as artes plásticas ou a literatura. Aqui, a competição entre os agentes é quase exclusivamente simbólica (e.g., luta pelo prestígio, luta pela consagração), sendo este fenómeno sustentado pelo aparato social registado em galerias e livrarias, descurando-se, assim, de certa forma, o lado económico. Algo que não se sucede no outro subcampo, associado por Bourdieu (1979), a título de exemplo, a indústrias culturais, à maioria das produções cinematográficas ou à rádio. Neste caso, o autor defende que o capital económico é o que mais se destaca e que a sua forte dependência da audiência impossibilita, por exemplo, a experimentação, algo que considera essencial na arte.

A par do capital simbólico, o capital cultural é algo também bastante importante no campo da produção cultural, podendo este estar associado: a bens culturais concretos (capital cultural objetivado); a “uma forma de conhecimento, um código internalizado ou uma aquisição cognitiva” (Bourdieu, 1979), sob a forma de qualificações acadêmicas obtidas em espaços de ensino capacitados para o efeito (capital cultural institucionalizado); ou sob a forma de conhecimento e competências adquiridas ao longo da experiência do indivíduo no meio social, em interação com os campos e o *habitus* (capital cultural incorporado) (Bourdieu et al., 1973; Bourdieu, 1979; Bourdieu & Wacquant, 1992; Oliveira, 2021).

No entanto, e apesar de ser considerado consensualmente como essencial o contributo da teoria do sociólogo francês para uma melhor compreensão do fenómeno cultural no espaço social, importa mencionar uma das principais críticas a esta, dentro da área da sociologia da música, apontadas por Prior (2011). No caso de Prior (2011), este destaca um certo alheamento da teoria de Bourdieu relativamente ao mundo da música, em particular, no que toca à sua componente social e aos seus movimentos jovens, estruturais no mesmo e responsáveis por uma boa parte da disrupção que aí ocorre. Apesar de reconhecer a importância da teoria dos campos na inclusão e posterior análise de fenómenos que se começavam a intensificar à época (e.g., a globalização na circulação de informação), a aparente incompreensão da “complexidade da arte e das culturas populares” (Prior, 2011), levam a que Nick Prior considere este um modelo insuficiente na análise de subcampos ligados ao que é o independente, sobretudo, o subcampo da música independente.

Tendo em conta o nível de análise macro da teoria dos campos, assente numa abordagem estruturalista e numa visão competitiva no que às interações sociais diz respeito, considero relevante introduzir uma outra teoria que permita analisar o fenómeno da produção cultural a um nível mais circunscrito e onde esteja presente uma visão mais colaborativa da produção cultural, como a música independente apresenta.

Na sua obra “Art Worlds” (1982), Becker começa, precisamente, por integrar a ideia de que qualquer objeto artístico é fruto de uma colaboração entre diversos atores, desde a sua conceção, passando pela distribuição, até à chegada aos respetivos públicos, não resultando apenas de um processo cujo único interveniente é o próprio artista. Quase como uma linha de montagem, onde, tal como Becker refere, não implica, necessariamente, que “as pessoas envolvidas na produção do objeto artístico estejam debaixo do mesmo teto” (Becker, 1982) no mesmo período de tempo, tal como acontece em algumas fábricas, mas sim que “a pessoa execute determinada atividade no momento apropriado” (Becker, 1982). No entanto, a cada mundo da arte está associado um grau de cooperação diferente. Tal como é sugerido pelo autor,

basta termos em consideração uma qualquer arte performativa (apesar de apresentarem, entre si, algumas variações) ou vermos os créditos de um filme para termos uma noção da divisão de trabalho existente. Já a poesia, de acordo com Becker, não requer quase nenhuma cooperação, uma vez que tende a ser um mundo bastante autossuficiente, dado que os poetas tendem a alocar a outros as funções de “críticos (...) e audiência” (Becker, 1982), recorrendo apenas, de uma forma geral, a apoio técnico quando necessário (e.g., impressores).

Seguindo esta linha de raciocínio, a caracterização e a distinção entre cada um destes mundos advém, então, do nível de cooperação associado e dos termos em que essa cooperação decorre. Mas como e quando são estes aspetos definidos? Para isso, Becker (1982) introduz as “convenções”. De acordo com o autor, as convenções não são mais do que acordos que visam cobrir, prévia e atempadamente, “todas as decisões que têm de ser tomadas e que digam respeito aos trabalhos produzidos” (Becker, 1982). De uma forma simplificada, são formas estabelecidas, ao longo dos tempos, de fazer as coisas, neste caso, de executar uma determinada etapa associada à produção de um determinado objeto artístico e que diferem de mundo para mundo e da relação que determinado agente ou instituição estabelece com o mesmo. No mundo da música, as convenções definem, por exemplo, os materiais a serem usados de acordo com a escala escolhida pelos músicos para tocarem (Becker, 1982). Se estivermos a ver um concerto num festival, o público sabe, tendo por base convenções, que este terminou quando a banda se despede do público, os anúncios publicitários voltam a ser transmitidos nos ecrãs e o *staff* começa a retirar os instrumentos do palco.

Para Becker, ao contrário do que possa parecer, estas convenções, apesar de “standardizadas” (Becker, 1982), deixam uma boa parte suscetível à “interpretação e à negociação dos seus intervenientes” (Becker, 1982) e passíveis de serem adaptadas às condições em que o respetivo agente se encontra. E através destas normas, os artistas e todos os outros agentes poderão gerir as funções pelas quais são responsáveis seja qual for a circunstância em que se encontram e colaborar de uma forma mais completa e eficaz nos processos associados a um objeto artístico (Becker, 1982). No entanto, Becker refere ainda que também é possível fazermos as coisas de forma diferente e optarmos por não nos guiarmos por estas convenções, estando este comportamento associado, na opinião do autor, a um aumento da liberdade, mas também, inevitavelmente, a um custo no que toca ao seu reconhecimento e à circulação do objeto artístico em questão.

Para a execução de qualquer etapa relacionada com a conceção de um objeto artístico, é necessário recorrer a recursos, materiais ou humanos (Becker, 1982), podendo estes ser obtidos através de sistemas de distribuição pré-estabelecidos socialmente (e.g., cadeias tradicionais de

distribuição de bens) ou através do engenho (e.g., adaptando os recursos existentes). Assim, é possível verificar também a importância das *redes* na proposta apresentada por Becker, que, segundo o autor, possuem: uma capacidade de aglomeração, concentrando e potenciando estes mesmos recursos, mas também as competências dos agentes que se encontram interligados nelas; e também uma capacidade geradora de novas oportunidades, mas também de constrangimentos e desequilíbrios de poder (Becker, 1982; Oliveira, 2020).

Antes de introduzir o último nível de análise que irei abordar neste capítulo, considero importante apresentar brevemente as quatro classificações enunciadas por Becker no que toca aos grupos de indivíduos criadores de algo passível de ser considerado arte e cuja categorização dos seus membros resulta da relação que estabelecem com o mundo da arte em questão e com as suas respetivas convenções. Começaria pelos *mavericks*, pois o percurso de alguns daqueles que podemos definir como músicos independentes assemelha-se ao que é descrito por Becker em relação a estas pessoas. Os *mavericks* obtiveram praticamente a mesma formação e o mesmo conhecimento que todos os seus pares. No entanto, chegados a uma altura do seu percurso, começaram a sentir-se castrados por aquelas que são as convenções do seu mundo da arte. Os *mavericks* estão associados à procura de inovação no mundo em que se encontram, mas a falta de apoio por parte dos restantes elementos levou a que se distanciassem deste mundo e criassem as suas estruturas e redes próprias, para que assim seja possível serem fiéis à sua visão, conceberem os objetos artísticos pretendidos e alcançarem as audiências desejadas. Tal não se verifica com os *integrated professionals*. Estes encontram-se totalmente alinhados com as convenções do seu mundo da arte e tendem a possuir os recursos e o conhecimento necessários para executarem o trabalho esperado e provocarem nas audiências as reações desejadas. Apesar de serem essenciais para a sobrevivência do respetivo mundo, são facilmente substituíveis por outros profissionais que vão de encontro, por exemplo, aos objetivos de uma determinada organização, tendo em conta o seu enquadramento total com aquelas que são as normas vigentes.

Nos restantes dois grupos, os *folk artists* e os *naive artists*, encontram-se pessoas que têm em comum o facto de não possuírem nenhum tipo de relação formal com um qualquer mundo, mas que, ainda assim, produzem algo que pode ser considerado arte. Se no caso dos primeiros, esta arte tende a resultar da vivência do quotidiano e da vida em comunidade, no caso dos segundos, são as competências e os recursos adquiridos em contextos em nada relacionados com a conceção do objeto artístico que são utilizados.

Para que seja possível analisar e compreender o impacto da música na vida quotidiana de populações locais e de que forma géneros musicais se integram e são adaptados pelos residentes

destas zonas, importa introduzir o conceito de “cena”. Ao contrário do conceito estático de “comunidade musical”, é possível definir uma “cena musical”, de acordo com Straw (1991), como um “espaço cultural” onde um “espectro de práticas musicais coexistem, interagindo entre si, seguindo uma variedade de processos de diferenciação”. Apesar de não rejeitar que uma “cena musical” possa estar associada a um determinado espaço geográfico, a sua definição não visa delimitar as fronteiras destes espaços de produção cultural, defendendo uma ideia de espaço dinâmico, de delimitação flexível e circulação livre de agentes e instituições. Consequentemente, não está também ancorado em modelos que possam ser pejorativos para alguns dos seus elementos (e.g., a nível étnico, de género), assumindo um carácter cosmopolita.

Às conceptualizações de cena musical local e translocal, propostas por Straw (1991), Bennett e Peterson (2004) adicionam ainda a noção de cenas musicais virtuais, presentes no *online*, resultantes do cruzamento de sonoridades e práticas provenientes dos mais variados pontos do globo e que acabam por contaminar as cenas musicais que se desenvolvem *offline*. No entanto, tendo em conta o foco deste estudo ser apenas a AML, restringemo-nos ao conceito de cena musical local, não descurando a sua relação com os restantes dois construtos.

No estudo de cenas musicais locais, destaco o trabalho basilar desenvolvido por Sara Cohen e Paula Guerra. A primeira (1991) devido ao estudo realizado na cidade de Liverpool, uma cidade bastante debilitada do ponto de vista socioeconómico na década de 90, e onde se verificou um crescimento exponencial no número de bandas rock aí fundadas, maioritariamente constituídas por elementos jovens. Uma reação, tal como a autora pode concluir posteriormente, ao que estava a acontecer neste local, evidenciando, assim, a relação entre este espaço e a música aí produzida.

Já Paula Guerra é a principal figura na investigação deste tema a nível nacional, em particular, no que toca a estilos como o punk ou o rock alternativo, e relativamente à forma como estes géneros musicais se imiscuíram e desenvolveram ao longo do país, sobretudo, em cidades como Lisboa e Porto.

No artigo “Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk”, Guerra e Silva (2015) procuraram analisar e compreender, através, sobretudo, da análise das letras destas bandas, aqueles que são os posicionamentos e as motivações destes artistas, tendo podido verificar uma prevalência de tópicos de crítica social direta ao “sistema” e a convenções sociais, e a presença de sentimentos de revolta e de raiva.

No que toca à relação destas cenas e dos géneros musicais com o DIY, foi possível começar a identificar, através dos seus trabalhos, as principais estratégias DIY adotadas pelos músicos independentes portuguesas, adaptadas, claro está, ao contexto e aos recursos existentes nas duas

maiores cidades portuguesas. Entre as estratégias e os motivos identificados encontram-se, sobretudo, a prática de atividades associadas ao mundo da música (e.g., produção ou composição de música), a organização de eventos e a elaboração de fanzines, motivados pela adoção de um posicionamento antissistema e pela vontade de se manterem independentes (Guerra, 2016; Guerra, 2018).

1.3. DIY nas carreiras de músicos independentes portugueses

Importa, agora, fazer um breve apanhado com alguma da investigação produzida em Portugal relativamente ao uso de estratégias DIY, por parte de músicos independentes, para a construção das suas carreiras na área.

Um dos principais trabalhos relativos a este tema é a tese de doutoramento de Ana Oliveira (2021), através da qual, entre outros objetivos, procurou analisar de que forma estes artistas estruturam os seus percursos no mundo independente da música tendo por base esta metodologia. Por exemplo, de que forma(s) adquirem financiamento para os seus projetos, quais os espaços físicos que utilizam nas suas cidades ou qual a importância de determinadas redes na construção das suas carreiras.

Numa amostra constituída por 71 participantes, maioritariamente do sexo masculino (56 contra 15 participantes do sexo feminino), e, na sua grande maioria, com idades compreendidas entre os 18 e os 39 anos, concentrados entre a Área Metropolitana de Lisboa e a Área Metropolitana do Porto, a autora identificou cinco principais categorias, cada uma delas aglomeradora de um conjunto de comportamentos adotados pelos entrevistados, das quais abordarei três, tendo em conta as percentagens que considero residuais das estratégias enquadradas nas duas categorias menos mencionadas. As estratégias relacionadas com uma ideia de “multiplicação ou desdobramento” (Oliveira, 2021) foram as mais referidas pelos participantes, destacando-se a procura em assumir “Vários papéis na esfera musical”, mencionada por 76% destes. Tendo por base o trabalho desenvolvido por Brian Hracz (2012), a autora agrupou estes diversos papéis em três grandes grupos: papéis relacionados com tarefas criativas, onde se inserem, sobretudo, funções associadas à produção da sua música, como escrever e/ou compor, mas também tarefas relacionadas com a promoção da mesma, onde se insere, por exemplo, o desenvolvimento de *merchandise* ou das páginas do respetivo projeto musical nas várias plataformas; papéis relacionados com tarefas mais técnicas, como a masterização da sua música ou a edição de videoclips; e, por fim, tarefas de gestão, ou seja, todo o trabalho relacionado, por exemplo, com a distribuição da música, o agenciamento (e.g.,

marcação de concertos) ou tarefas com uma maior componente burocrática (e.g., candidatura a fundos de financiamento).

Em qualquer um destes grupos encontram-se tarefas que, podendo não ser realizadas por estes músicos, acabam por ter de ser, tendo em conta a falta de recursos que estes assumem existir (Oliveira, 2021). Os entrevistados referem também que o contacto com os pares, alguns deles mais experientes que os próprios em determinadas vertentes, possibilita a aquisição destas competências de uma forma mais rápida, algo facilitado também pela Internet, uma ferramenta bastante importante na aproximação destes artistas, mas também na aquisição de todo este *know-how* (Oliveira, 2021).

Uma das principais estratégias mencionada também pelos entrevistados dentro desta “lógica de multiplicação ou desdobramento” (Oliveira, 2021) é a conciliação da atividade musical com uma outra atividade profissional, algo referido por 63% dos participantes, e que, de acordo com as respostas obtidas, tendem a ser, sobretudo, profissões do seio artístico e cultural (e.g., sendo a promoção, edição ou produção musical as mais referidas), o que, de acordo com os entrevistados, os tende a desgastar menos e lhes permite continuar a expressar a sua criatividade (Oliveira, 2021). Uma das profissões bastante referida pelos participantes foi a de professor, tendo sido mencionada por 20% destes, o que a autora justifica com o facto de ser uma profissão que não se traduz num distanciamento do mundo da música e que pode possibilitar também a aquisição de conhecimento relevante para o desenvolvimento musical destes artistas (Oliveira, 2021). Independentemente da atividade profissional exercida em paralelo com a música, a autora destaca que, junto da maioria dos participantes, esta tende a ser a principal fonte de rendimento (Oliveira, 2021).

O desdobramento noutros projetos musicais (52%) ou em atividades que a autora define como “ser músico de diferentes formas” (27%), onde está incluída, por exemplo, a escrita para outros músicos ou a composição de bandas sonoras para o meio audiovisual, são outras duas estratégias mencionadas pelos entrevistados nesta categoria. Para além de permitir o aumento do número de fontes de rendimento, ambas permitem também o desenvolvimento, a nível técnico e criativo, dos músicos (Oliveira, 2021).

Seguindo a lógica da categoria em questão, considero relevante mencionar o estudo feito por Paula Guerra (2016) junto de alguns dos intervenientes da cena do rock alternativo português. Naquele que aparenta ser um género musical maioritariamente composto, em Portugal, por pessoas do sexo masculino e com um elevado nível de qualificação, foi possível verificar nesta investigação que o facto de a maioria possuir um trabalho paralelo à música era até apresentado por estes como sendo uma vantagem. Terem a capacidade de desenvolverem

uma atividade profissional que os permitia sustentarem-se financeiramente e não estarem dependentes do seu sucesso na música tornava-os, como chega a referir um dos entrevistados, “pessoas perigosas”, uma vez que lhes dava uma grande liberdade a nível criativo e de gestão das suas carreiras.

A menção a uma multiplicação dos trabalhos desenvolvidos em paralelo com a música também se encontra presente em alguns dos testemunhos recolhidos por Abreu et al. (2017), onde os autores pretendiam analisar o perfil social de alguns dos intervenientes na cena punk portuguesa. Seguindo os perfis das amostras anteriores, onde existe uma presença reduzida de elementos do sexo feminino e uma “replicação intergeracional do capital educacional” (Abreu et al., 2017), verificou-se uma polivalência nos participantes, com cerca de 20% dos intervenientes a afirmarem ser “músicos no ativo” e, paralelamente, exercerem algum tipo de papel mediador (e.g., promotores, radialistas), algo também associado à filosofia DIY presente nesta cena, mas também às características da mesma: pequena e de natureza marginal.

Regressando ao estudo realizado por Ana Oliveira (2021), o segundo conjunto de estratégias mais adotadas está associado, sobretudo, a uma componente estratégica e relacional da música, onde se enquadram, por exemplo, a definição de objetivos a alcançar e as redes que circundam estes músicos.

As “redes e networking” foi, por isso, uma estratégia mencionada por 23% dos participantes no estudo, que destacaram a importância do contacto com os pares e outros agentes culturais em locais como espaços noturnos de fruição musical, mas também da pertença a coletivos artísticos, onde tende a existir um espírito de entajuda e de complementaridade entre artistas e respetivos projetos.

Este espírito de colaboração está particularmente presente, por exemplo, no rap crioulo, onde, de acordo com Raposo et al. (2021), são bastante comuns estes processos colaborativos entre artistas, que têm como principais elos de ligação, para além da música, a língua em que a cantam e a inconformidade sentida relativamente à sua situação socioeconómica.

Foi a mesma percentagem de participantes (23%) que mencionou ir planeando a sua carreira, através, por exemplo, da definição contínua de objetivos. No que toca à componente mais estratégica desta categoria, 18% dos participantes afirmaram recorrer a direitos conexos e de autor enquanto fonte de financiamento e apenas 7% através de candidaturas a apoios.

É sempre importante lembrar que a questão do financiamento deficiente e a gestão destes concursos é um dos problemas crónicos do setor da Cultura em Portugal, particularmente evidente nos dias de hoje (Geada, 2023; Lusa, 2023). O artigo publicado na plataforma digital Comunidade Cultura e Arte, intitulado “Músicos em dificuldade: como pagar uma sala de

ensaio se nem consigo pagar a renda?” (2023), expõe, entre outros problemas, aquelas que são as dificuldades sentidas pelos músicos no acesso a apoios e, consequentemente, na manutenção dos seus projetos musicais. “São necessárias medidas mais estruturais” chega a dizer Chica, uma das músicas entrevistadas. Paralelamente, tal como é assumido na investigação de Ana Oliveira (2021), alguns destes músicos assumem também as dificuldades sentidas no preenchimento destas candidaturas, o que certamente os prejudica também no acesso a estas hipotéticas fontes de financiamento.

Por fim, o terceiro conjunto de estratégias mais mencionadas associado a uma ideia de trabalho contínuo, onde: 20% dos músicos participantes mencionaram a necessidade de atuarem ao vivo o máximo de vezes possível, pois os concertos são também uma importante fonte de rendimento para estes; 17% referiram a importância da não-interrupção do ciclo criativo, afirmando ser bastante importante para eles estarem constantemente, por exemplo, a escrever ou a compor; e 13% destacaram a importância de editar frequentemente algum tipo de conteúdo, seja este, por exemplo, um single apenas em formato áudio ou um videoclip.

Apesar de escassa, a investigação já produzida em Portugal relativamente a este tema possibilita haver alguma base teórica para o desenvolvimento deste trabalho, no entanto, é praticamente nula aquela que se foca exclusivamente em músicos independentes portugueses com idades mais jovens, daí a ausência de referência a essa literatura.

1.4. Editoras independentes e coletivos artísticos portugueses

Tendo em conta a relação próxima e complementar entre estes grupos e os músicos independentes, considero importante contextualizar e caracterizar, de forma breve, o mundo das editoras independentes e dos coletivos artísticos (da área da música) em Portugal.

Entende-se por editoras independentes aquelas que gravam, editam e distribuem o seu próprio trabalho através de uma rede de distribuição própria, num circuito restrito, ou com recurso a redes de distribuição independentes, estabelecidas à parte dos circuitos profissionais comerciais (Dunn, 2012).

O início de “Uma genealogia das gravadoras indie em Portugal” (Moura et al., 2020) dá-se na década de 80. Aqui, o desenvolvimento social e tecnológico que ocorreu no pós-25 de abril, como foi referido acima, e que se foi começando a disseminar, progressivamente, para lá dos grandes centros urbanos, foi fundamental para a ebulição do mercado independente em território nacional (Moura et al., 2020). As primeiras editoras independentes nacionais surgem como resposta a uma saturação do mercado fonográfico nacional, provocada pela proliferação

de novas bandas, maioritariamente provenientes do rock, que procuravam diferenciar-se daquelas que eram as propostas do *mainstream* (Guerra, 2010; Moura et al., 2020). Assim, por forma a absorver todas as propostas musicais que iam surgindo, nascem, entre outras, a Fundação Atlântica e a Ama Romanta. Menciono estas pelo papel diferenciado que tiveram neste período. Se a primeira foi importante para o início da credibilização, da solidificação e da expansão do subcampo da música independente nacional, a segunda surge como a editora mais consistente deste período no que toca à produção editorial e ao estabelecimento de circuitos alternativos de promoção e de consumo de música em Portugal (Castelo-Branco, 2010; Moura et al., 2020).

A década de 90 fica marcada, no mundo das editoras independentes, como o período em que se começa a assistir à descentralização destas organizações, processo este que foi potenciado pelo esbatimento das fronteiras que, a nível musical, delimitavam, de uma forma geral, as cenas musicais nacionais (Moura et al., 2020). Fruto desse processo de descentralização iniciado em Braga, pela Facadas da Noite (Moura et al., 2020), surge uma segunda geração de editoras independentes portuguesas, da qual se destacam a Moneyland Record\$ (Caldas da Rainha), a Lux Records (Coimbra) e a LowFly (Póvoa de Varzim), bastante importantes no desenvolvimento das cenas musicais das suas cidades de origem (Moura et al., 2020; Moura & Guerra, 2016).

Com a chegada da internet, das primeiras plataformas de contacto entre os seus utilizadores (e.g., blogues, redes sociais) e da “desmaterialização dos formatos”, como refere Guerra (2010), é descortinado a estas editoras um palco que possibilitará que a música produzida pelos seus artistas chegue, daqui para a frente, a um número imensurável de pessoas, sem qualquer tipo de custos associados (Moura et al., 2020). Paralelamente, fenómenos como a pirataria digital e a contração económica que se verificou neste período não deixaram de afetar também estas organizações, que tiveram a necessidade de se readaptar, estendendo a sua atividade a outros ramos do setor cultural (e.g., produção de espetáculos) para sustentarem, sobretudo, a sua produção editorial e as quebras registadas nas vendas de formatos físicos (Abreu, 2010; Moura et al., 2020; Nunes, 2018). A partir daqui, começam a surgir editoras independentes, como a Lovers & Lollypops, que apresentam um maior grau de profissionalismo na forma de encarar a música e todos os processos associados, bem como um leque de atividades que vai para além dos processos habituais realizados por estas organizações como a produção e distribuição de música, e que se passou a estender, por exemplo, à organização de festivais (Guerra, 2010; Moura et al., 2020; Moura, 2021).

Todo o desenvolvimento que se tem verificado no mundo das editoras independentes nacionais está representado na última geração identificada por Moura et al. (2020), que podemos compreender, aproximadamente, entre o ano de 2010 e o presente.

Num país progressivamente mais rico no que à edição fonográfica independente diz respeito, Pedro Nunes (2018) realizou uma investigação junto de oito destas micro-organizações, nascidas neste século, por forma a compreender o seu posicionamento e as suas escolhas relativamente a quatro dimensões de análise: “linha e política editorial, práticas de distribuição, sinergias com outras estruturas dentro do subcampo da produção musical de pequena escala, e sinergias com os meios de comunicação”.

Das conclusões obtidas neste estudo, destaco aquelas que se enquadram nas duas últimas dimensões de análise referidas, associadas a uma vertente colaborativa promovida pela música. Em relação a isso, estas micro-editoras afirmam que espaços como lojas de discos ou associações que possibilitam a realização de concertos, cúmplices na partilha de valores associados à independência de terceiros na indústria fonográfica, são fulcrais para estas organizações, para a sustentabilidade do seu trabalho editorial e também enquanto garante da existência de um espaço que possibilite a apresentação das suas propostas musicais. E extravasando o mero contacto formal, como é o envio de comunicados de imprensa para um conjunto de emails de órgãos de comunicação social, os contactos informais e próximos que os elementos destas editoras estabelecem com jornalistas ou radialistas são também de extrema importância, tendo em conta permitirem uma divulgação mais eficaz e cuidada dos projetos destas organizações.

Quanto às editoras independentes e coletivos artísticos localizados em espaços mais afastados do centro da cidade de Lisboa (e.g., a Margem Sul do Tejo), a literatura existente é praticamente nula.

Aquela que é possivelmente a cena musical destes territórios mais estudada é a do Barreiro, onde se desta o trabalho desenvolvido pela “Hey, Pachuco!”. Esta editora independente nasce em 2000 (adquirindo o estatuto de associação cultural em 2005), com o principal objetivo de estimular culturalmente uma zona que se encontrava bastante enfraquecida a esse nível, apoiando e absorvendo a música que aí era produzida, e potenciando a permuta de artistas e bandas entre esta cidade da Margem Sul e projetos provenientes de diversas zonas do país (Discogs, 2023; Moura, 2021). Ao longo dos anos, o crescimento sustentado da editora possibilitou a expansão das suas atividades, sendo responsável, pelo menos até ao ano de 2021, pela organização de diversas iniciativas, como por exemplo o Programa Jovens Músicos, por forma a cumprir com os seus objetivos e também expandir o número de fontes de financiamento

(Moura et al., 2020; Moura, 2021). Tal como se sucedeu com as editoras independentes que surgiram no final do século XX, também a “Hey, Pachuco!” apresenta uma proximidade com o poder local, de modo a que estes territórios sejam promovidos e redinamizados através dos eventos promovidos pela editora.

Pouco mais se sabe relativamente a este tipo de organizações que operam nestes territórios. Editoras independentes associadas, por exemplo, à cena musical de Almada, como é o caso da Mano a Mano, com trabalho considerável desenvolvido não só do ponto de vista da produção editorial, mas também da intervenção no território, através da realização de atividades e eventos, são inexistentes ao olhar académico.

CAPÍTULO 2

Método

Por forma a ter acesso aos discursos dos entrevistados e para que fosse possível analisar de forma mais completa o percurso destes até ao início da prática da música de forma mais profissional, as suas perceções relativamente ao panorama independente da AML, assim como as estratégias DIY aplicadas pelos músicos e os fatores que os levam a escolhê-las foi adotada uma abordagem qualitativa.

Segundo com Creswell (2007), a metodologia qualitativa deve ser aplicada quando o investigador pretende obter uma compreensão detalhada da temática em questão e considerar os contextos e as respetivas características em que os entrevistados abordam o tema, algo que uma abordagem quantitativa, em casos como este, não conseguiria realizar de forma suficiente.

2.1. Entrevistas exploratórias

Posto isto, foram realizadas previamente quatro entrevistas exploratórias. De acordo com Bryman (2012), esta ferramenta é bastante importante, em particular, para complementar as leituras realizadas e circunscrever com um maior detalhe o campo a investigar.

Os guiões (anexo A, anexo B e anexo C) são constituídos pelo menor número de perguntas possível e dirigidas de forma aberta e flexível (Bryman, 2012), apesar de alguma rigidez que possa transparecer na leitura destes.

Na seleção das pessoas a entrevistar nesta etapa foram tidas também em consideração as recomendações dos autores, que defendem que, aqui, devem ser entrevistados elementos de pelo menos uma destas categorias: “docentes, investigadores especializados e peritos no domínio de investigação”; “testemunhas privilegiadas”, e.g., profissionais que, devido ao trabalho que desenvolvem, têm acesso a informações pertinentes para o estudo em questão; e/ou “público a que o estudo diz diretamente respeito”. Tendo isso em conta, foram entrevistados, via *Zoom*: o atual presidente da Associação Profissional de Músicos Artistas e Editoras Independentes em Portugal (AMAEI), Nuno Saraiva; a professora Paula Guerra, investigadora com bastante trabalho de investigação desenvolvido na área da música independente; a investigadora Ana Oliveira, que produziu uma das investigações mais recentes relativas a este tema, em Portugal; e o professor Rui Telmo Gomes, com literatura produzida na área do *underground* português.

Destas quatro entrevistas, gostaria de destacar três contributos essenciais para a definição da amostra deste estudo. Em primeiro lugar, a restrição das idades dos participantes ao intervalo dos 20 (inclusive) aos 35 anos (inclusive). Em segundo lugar, a predominância destes músicos em géneros como o pop, o rap e a eletrónica, sendo sempre importante, de acordo com a professora Paula Guerra, escutarmos como é que estes artistas se “autointitulam”. E, por fim, o destaque dado a algumas cenas musicais, como a cena de rap de Almada ou de Chelas.

2.2. Participantes

Tendo por base as leituras realizadas e na informação recolhida nas entrevistas exploratórias, foram escolhidos cinco jovens músicos independentes, residentes na AML, divididos, teoricamente, em três géneros: dois artistas ligados ao pop, dois artistas ligados ao rap e uma artista ligada à eletrónica.

Do indie-pop fazem parte: Cláudia Sul, 26 anos, natural de Lisboa. Especializada em design de som, concilia a sua profissão com a atividade musical. Em julho de 2023, e após o lançamento, no ano anterior, do EP “Já Agora”, venceu o prémio Novos Talentos FNAC e juntou-se também ao coletivo artístico Cuca Monga; e Herlander, 25 anos, natural do Seixal. O músico conta com atuações em diversas salas do país, como o Lux (Lisboa) ou o Maus Hábitos (Porto), e em festivais como o ZigurFest (Lamego) ou o MIL (Lisboa).

Relativamente ao hip-hop, fazem parte: Joana Santos, 31 anos, natural de Almada. Com uma carreira já longa no hip-hop, cruza o crioulo e o português nas suas músicas. Tem atuado com cada vez maior frequência em alguns dos principais festivais nacionais; e Diogo Fernandes, 30 anos, natural de Almada. Desde cedo ligado à música, enquanto instrumentista e *frontman*, decide criar, em 2019, o seu projeto musical. Atualmente, tem procurado aumentar o número de atuações ao vivo, ao mesmo tempo que concilia a sua atividade enquanto engenheiro informático com o seu desenvolvimento musical.

Na eletrónica encontra-se Sónia Margarido, 32 anos, natural do Montijo. Apresenta um *background* artístico, com formação na área do design, possuindo também experiência nas áreas da ilustração e da cerâmica. Atualmente, pertence ao coletivo artístico *Cosmic Burger*.

2.3. Recolha e análise dos dados

Tendo em conta a abordagem metodológica escolhida, a ferramenta selecionada para recolher os dados foi a entrevista semiestruturada. Tal como está previsto, o guião (anexo D), construído com base na literatura analisada e nas entrevistas com os atores-chave, não apresenta um

número elevado de perguntas, tendo havido, nos momentos das recolhas dos dados, espaço para a reformulação destas quando necessário e para que os entrevistados falassem abertamente nas respostas a elas (Bryman, 2012).

Por forma a obter toda a informação pretendida e criar uma linha temática lógica ao longo das entrevistas e da posterior análise, o guião foi dividido em três segmentos. A “Parte 1 - O Artista”, da qual fazem parte perguntas relacionadas com o início do percurso profissional e com conceitos como o de “independência”, para que, assim, fosse possível recolher as suas opiniões relativamente a estes e realizar um enquadramento no espaço e no tempo dos artistas em questão. A “Parte 2 – A Área Metropolitana de Lisboa”, através da qual se pretendia identificar alguns dos espaços físicos (e.g., salas de concerto, espaços de ensaio) existentes na AML, tendo por base as vivências dos entrevistados, e alguns dos pontos fortes e a melhorar do panorama independente da AML. Através das questões presentes na “Parte 3 – O DIY”, foram identificadas algumas das estratégias DIY mobilizadas por estes músicos na construção das suas carreiras e aquelas que são as suas perceções relativamente às suas experiências enquanto jovens e, em alguns casos, mulheres ou pessoas racializadas.

As entrevistas foram realizadas em língua portuguesa e transcritas. A análise de conteúdo foi feita tendo por base as dimensões acima referidas (Bardin, 2014).

CAPÍTULO 3

Análise dos dados

3.1. Desenvolvimento artístico

Para que seja possível compreender de uma melhor forma os discursos dos entrevistados e aspetos como os fatores que os levaram a seguir uma carreira independente no mundo da música ou as estratégias adotadas para gerir as mesmas, considero importante, antes de mais, enquadrar as suas origens. Como é que a música surgiu nas suas vidas? É algo que esteve presente de forma continuada? Ou houve algum momento particularmente marcante que as levasse a decidir iniciar um percurso nesta área?

A resposta é consensual: a música sempre esteve presente nas suas vidas. Fosse através de familiares e da introdução da parte destes a este mundo, fosse através da escola e da experimentação junto dos pares da época:

A música sempre aconteceu na minha vida. (...) Os meus olhos brilhavam quando eu via MTV, VH1, MCM, eu estava sempre “*That’s what I need to be doin’, that’s my purpose*”. (...) O meu pai sempre foi uma pessoa que me pôs *into the classics*: Sade, Diana Ross, Lionel Richie.

Herlander, 25 anos, Seixal

Tudo foi bué natural (...), foi o tempo da escola, aquelas brincadeiras me’mo de *freestyle*, na escola, que me levaram a ter o gosto pelo rap, pela música, pelo *freestyle*. E depois, comecei a escrever umas letras, tipo umas rimas e yah, ganhei mesmo aquele gosto. (...) Foi o gosto natural.

Joana, 31 anos, Almada

Em alguns destes casos, a experimentação assume um papel bastante importante. Apesar da naturalidade com que a presença da música nas suas vidas era encarada, a introversão ou a falta de confiança nas suas capacidades, associada à inquietude comum a todos, levou a que a profissionalização nesta área, de facto, acontecesse, mas de uma forma mais declarada e assertiva apenas mais à frente na vida de alguns:

Eu sempre gostei muito de música desde criança, sempre tive música em casa, o meu pai sempre gostou muito de música, de tocar piano, o meu avô também tocava piano. E eu sempre gostei muito de cantar, sempre soube isso, apesar da timidez, na altura. (...) Eu tive assim algumas experiências: eu entrei num coro infantil (...) depois, tive aulas privadas de voz. Ou seja, houve sempre essa necessidade de “Eu quero muito cantar, mas não sei como é que vou encaixar isto na minha rotina”.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

A música não surgiu mais cedo por não sentir que teria jeito, alguma aptidão para isso. (...) Eu acho que sempre fui uma pessoa bué musical e a música sempre esteve bué presente na minha vida. O meu avô ofereceu-me um piano aos dez anos e eu sempre toquei nesse piano, de forma DIY, via umas cenas. E não curti as aulas de música, mas gostava de tocar piano.

Sónia, 32 anos, Montijo

Devido a esta constante presença da música e à prática da mesma ao longo das suas vidas, é bastante difícil identificar nos seus discursos uma data ou um acontecimento concreto que tenha conduzido a uma prática ainda mais recorrente e profissionalizada desta atividade. É possível afirmar que, de uma forma geral, foi um processo gradual e contínuo, que resultou do cruzamento de diversos acontecimentos:

Eu comecei a tocar com 15 anos ao vivo, como *frontman*. E antes disso, toquei em bandas e era baterista, quando era muito puto. (...) Continuei sempre a fazer canções, paralelamente aos meus projetos de covers. (...) O Ditado surgiu quando eu comecei a fazer canções e a produzir com muito mais solidez.

Diogo, 30 anos, Almada

Tirei uma licenciatura em som. (...) Comecei por fazer *covers* no YouTube. (...) Entrei também na produção (musical). (...) Quando eu comecei o projeto, eu já estava a trabalhar, estava a trabalhar num estúdio de pós-produção. Entretanto, cai a pandemia. Continuei a trabalhar no estúdio (...) e foi nesses intervalos de tempo que eu comecei a desenvolver a ideia e as músicas (do primeiro EP). (...) Eu estava a gostar desse processo de ir fazendo as coisas.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

Surgiu também por ter sentido que haviam outras mulheres a produzir música. Juntei-me a um grupo delas, o “Beats By Girlz”, e acho que isso me abriu o espectro e o sentir que queria experimentar. (...) Também sempre fui bué curiosa de me sentar ao pé das outras pessoas, a ver a fazer música, e isso inspirou-me sempre muito.

Sónia, 32 anos, Montijo

Apesar da adoção de uma carreira independente no mundo da música ser encarada como uma consequência natural, alguns dos entrevistados indicaram, adicionalmente, outros fatores relevantes e importantes mencionar, como a importância das suas redes próximas, criadas de forma orgânica (elemento a abordar mais à frente) na opção por este percurso ou o encarar este percurso independente como uma etapa de preparação e de aquisição de competências fundamentais a qualquer artista:

Eu, ao longo dos tempos, fui sempre tendo o meu irmão mais novo, que faz vídeo, e ele é que me foi sempre, de alguma forma, ajudando a promover o que eu faço. (...) Às vezes, essas pessoas que se vão cruzando no teu caminho e te querem levar para aqui, para acolá, se calhar não é esse o caminho. Para mim, o caminho é levar os teus contigo e crescer com eles, essa é a minha cena.

Diogo, 30 anos, Almada

Acho que é um processo fundamental para um artista. Não faria sentido tu não passares pelo estatuto de artista independente até chegares a outra coisa, a um artista com uma label ou assim. Acho que é importante passar por esse processo e que as pessoas também se saibam um bocadinho autogerir, gerir a sua carreira, para depois, quando tiverem que lidar também com uma coisa maior, já estarem um bocadinho mais conscientes do que é que envolve tudo.

Sónia, 32 anos, Montijo

No que toca às perceções dos músicos relativamente ao que é um artista independente, houve dois aspetos que foram diversas vezes mencionados e que são encarados por estes como positivo e negativo, respetivamente: a liberdade criativa e os custos associados à música. Se, por um lado, alguns dos entrevistados, mencionaram imediatamente a ausência de restrições no processo criativo e o quão benéfico pode ser para o desenvolvimento de um artista, foi também

mentionado por outros a necessidade de financiarem de forma autónoma praticamente todas as etapas associadas à criação da sua música e à promoção da mesma:

Como tu não tens ninguém para te limitar o que podes ou não podes fazer, acho que é um momento de explorar o máximo que possas (...), acabas por ser mais criativo nas soluções, porque tens de te desenrascar, e isto é produtivo e cresces muito com isso.
Cláudia, 26 anos, Lisboa

Ser artista independente, às vezes, é um bocado complicado, porque, em Portugal, tudo depende de nós. (...) Tudo é pago, estúdio é pago, videoclips é pago. (...) O pouco que eu consigo ter, eu invisto na música.
Joana, 31 anos, Almada

O que temos sempre em comum é o facto de não termos uma *bigger platform* que nos está *backing up* ou a financiar os nossos projetos. (...) O seres artista independente também significa (que) (...) vais tirar muito dinheiro do teu bolso, vais ter muita responsabilidade em cima de ti.
Herlander, 25 anos, Seixal

Assim, é possível observar que, apesar dos benefícios que o estatuto de “independente” traz a estes músicos, existem diversos desafios com os quais se têm que confrontar e cuja resolução poderia ser facilitada com o apoio de estruturas e/ou recursos próximos de si e de fácil acesso.

3.2. A Área Metropolitana de Lisboa

Antes de apresentar as estratégias DIY adotadas pelos músicos entrevistados e de que forma estas são aplicadas nas suas carreiras, importa contextualizar, a nível cultural e de recursos, com base nas suas experiências, a AML, a região onde todos eles cresceram e desenvolvem os seus projetos musicais. Tal como foi referido anteriormente, através deste segmento, pretendia identificar junto dos entrevistados os espaços de destaque para a realização da sua atividade, e quais consideram ser as principais características (e.g., valências, aspetos a melhorar) no panorama independente de Lisboa.

No que toca a espaços de atuação, destaque para as zonas do Bairro Alto e do Cais do Sodré, onde se encontram alguns dos espaços mencionados: a ZDB, o Tokyo e o Musicbox. Este

último recebeu grandes elogios, sendo definido como “uma grande referência de casa, que traz uma variedade (de artistas) muito grande”, “o (espaço) mais equilibrado em termos de condições” e capaz de credibilizar o trabalho de artistas em início de carreira. A somar a isso, é bastante importante destacar também, dentro deste tipo de espaços, aqueles que se encontram: em zonas mais afastadas do centro, como o DAMAS (Graça) ou o Village Underground (Alcântara); e em zonas periféricas à cidade de Lisboa, como o Arroz Estúdios (Xabregas), o Cosmos (Campolide), o Planeta Manas (Prior Velho) e a Cine Incrível (Almada).

Relativamente a espaços de pré-produção e de ensaio, foram mencionados o HAUS, um espaço “com imensas salas de ensaio”, onde “fazem gravações, fazem produção também, ótimas condições, numa zona super bem localizada” e a LastStep, cujos estúdios estão localizados na Sobreda, Almada, e que foi apresentado por um dos entrevistados como um espaço do qual fazem parte “pessoas também independentes e que me deram a mão”.

Apesar desta ainda algo extensa enumeração, é pela questão dos espaços, tanto de atuação, como de pré-produção e ensaio, que alguns dos entrevistados começaram quando abordaram os pontos a melhorar nas suas cidades, em particular, na cidade de Lisboa, algo que se revê na dificuldade em agendar concertos:

Acho que estamos a passar um bocado por uma crise de espaços, que eu acho que é fixe frisar. (...) (Existem) Pessoas que até têm vontade de organizar eventos, mas é difícil, não tens salas com condições ou salas dentro dos circuitos a que o pessoal está habituado a ir, tens umas um pouco mais longe do centro, mas, depois, também é um bocado difícil movimentar público.

Sónia, 32 anos, Montijo

A meio do ano ou ali em Março, Abril, já é muito difícil tu consegues fechar datas dos espaços que tu consideras fixes para fazer as cena. (...) Tens que ser organizado, e marcar com alguma antecedência.

Diogo, 30 anos, Almada

O custo de vida em Portugal, em particular, na cidade de Lisboa, onde todos consideram que “vem tudo convergir”, foi também um dos fatores mencionados pelos entrevistados que consideram prejudicar o panorama independente da AML e, consequentemente, a atividade que desenvolvem:

A única coisa que todos dizem é que não há dinheiro, principalmente na era em que nós estamos, em que está tudo super caro, a habitação, Lisboa está terrível e está a começar a ficar ainda mais difícil para artistas. Estava a falar com uma colega, uma DJ (com atuações) *all over the world*, e ela estava-me a dizer que costumava ser classe média aqui, em Lisboa, e, atualmente, está a começar a ficar sem saber como é que vai pagar estas coisas.

Herlander, 25 anos, Seixal

E acho que também por estarmos numa cidade que é bué cara podem não haver muitas condições para as pessoas se sentirem incentivadas a criar festas, a criar projetos novos. Tu ires sair uma noite para ir ver uma banda, queres conhecer um artista independente, mas, de repente, numa noite, já gastaste 30 paus com entrada, uma cerveja e se calhar um jantar fora, e acho que isso castra também um bocadinho a cena dos artistas independentes.

Sónia, 32 anos, Montijo

O apoio camarário é também considerado insuficiente, se não, em alguns casos, inexistente, tanto por parte daqueles que são residentes em Lisboa, como noutras cidades da periferia. Os artistas entrevistados não foram particularmente exigentes, mencionando que apoio a nível logístico ou à divulgação do seu trabalho em espaços como os canais do município já seria suficiente. No seguimento deste tópico, foi impossível não ser abordada a situação do STOP e a forma como alguns dos artistas entrevistados consideram que a Câmara Municipal do Porto se encontra a gerir toda esta situação:

(Representantes da Câmara) Aqui? Aqui nem vê-los! Aqui, não sei porquê... Um dia, eles vão olhar e vão dizer “Fogo, vamos mesmo ter que chamá-la de obriga. Já foi a todo o lado e não veio aqui? Olha, chamem-na lá...”

Joana, 31 anos, Almada

Eu acho que poderia haver um trabalho maior a esse nível (camarário). (...) Nós ganhámos a mostra e eu nunca senti que houvesse visibilidade dentro da Câmara para a banda que ganhou a mostra nesse ano. Nem na revista do município estava lá um quadradinho a dizer. Essas coisas fazem a diferença.

Diogo, 30 anos, Almada

Eu acho que nem sempre o apoio é só tu dares dinheiro. Por exemplo, às vezes, tu criares um espaço onde as pessoas possam ensaiar ou abrires uma sala onde as pessoas possam ir fazer concertos e mostrar o seu trabalho... Não posso deixar de falar da cena que está a acontecer no STOP, no Porto, que é um espaço incrível. (...) E ver a Câmara do Porto a ir contra isto e a tentar fechar, em vez de criar condições e resolver os problemas que existem, já é um ir contra a cultura, para mim já é uma ameaça.

Sónia, 32 anos, Montijo

No entanto, foram também destacados alguns aspetos positivos no que ao panorama independente da AML diz respeito, mas que resultam, sobretudo, do sentimento forte de comunidade provocado, entre outros fatores, pelo processo de adaptação aos poucos recursos existentes:

Acho que há sempre curiosidade em conhecer novos projetos. Acho que é mesmo só uma questão de haver iniciativa e o pessoal vai atrás.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

(Nas cidades da AML) criam-se comunidades muito fortes e são bué recetivas a receber outras pessoas. (...) A nível de divulgação, há casas que fazem bem essa divulgação.

Sónia, 32 anos, Montijo

No sentido de procurar compreender se teriam seguido o mesmo percurso caso tivessem nascido fora da AML, por exemplo, em regiões mais afastadas deste centro urbano, obtive respostas díspares. Por um lado, os músicos que consideram que sim, que devido à naturalidade com que a música surgiu nas suas vidas e a ferramentas como a Internet, o seu contacto com a música surgiria na mesma, assim como o fascínio e a vontade de participar ativamente na área, consequentemente, sendo que alguns dos entrevistados defenderam também que a distância que teriam relativamente a este centro urbano funcionaria até, possivelmente, como catalisador não só para a criação de música, mas também para estes procurarem estimular e dinamizar culturalmente as regiões onde viveriam:

Se tu vires um gajo num palco na tua terra e se tiveres aquele *feeling* que eu sentia, tu vais querer aprender música e tu tens a Internet hoje, que é a maior ferramenta que nós temos desde há 20 anos. (...) O que faz deles quererem aquilo estava dentro deles e foi

eles absorverem o que existia à volta deles naquelas zonas. E, às vezes, isso, que parece pouco, é mais do que o que nós temos aqui, que é muito, mas que dispersa para muita gente.

Diogo, 30 anos, Almada

Foi uma cena natural, foi no tempo da escola, *freestyle*, aconteceu naturalmente. Não houve nada que me puxou, o que me puxou foi mesmo a brincadeira em si da música, porque dávamos *fresstyle*, gozávamos uns com os outros. (...) Então, não foi nada pensado. (...) Até que uma pessoa foi andando, andando, andando, até que, hoje em dia, eu faço rap (risos)!

Joana, 31 anos, Almada

Eu diria que sim, mas se calhar com outras influências ou outras referências. (...) Tu não tens recursos, não está nada a acontecer culturalmente e tu tens uma vontade de fazer coisas, então tu própria acabas por tentar criar espaços, tentar criar uma comunidade que faça coisas (...), acho que se cria um espírito forte no sentido de tentar desenvolver cenas.

Sónia, 32 anos, Montijo

Por outro lado, os músicos que consideraram fundamental terem crescido na cidade de Lisboa ou na periferia para o desenvolvimento da sua paixão pela música e, sobretudo, para que lhes fosse permitido terem uma maior estabilidade a nível financeiro e para que desenvolvessem prematuramente uma alargada rede de contactos. No entanto, independentemente do seu posicionamento, todos os entrevistados consideram que Lisboa é a terra das oportunidades. Independentemente de onde tivessem nascido e crescido, teriam que, nalgum momento das suas vidas e dos seus percursos na música, aproximarem-se geograficamente da cidade de Lisboa, caso se quisessem profissionalizar no meio, para terem acesso a um maior número de oportunidades e de potencial público:

Se eu não tivesse vivido em Almada, eu nunca poderia ter ido a mais de 90% dos eventos a que eu fui, e esses eventos foram eventos-chave para mim, para *networking*, para conhecer pessoas que estavam na música, pessoas que iam mudar-me ou abrir-me caminhos. (...) Depois, o facto de eu poder estar tão perto de Lisboa e poder viver na

casa do meu pai até quando vivi, isso deu-me a oportunidade de não ter um *side-job* (...) e tinha bué tempo para fazer arte.

Herlander, 25 anos, Seixal

O resto da minha família está em Viseu. Eu, quando vou a Viseu, vejo uma grande diferença em termos de acesso, acesso a iniciativa, a espaços que podes ir, é tudo muito mais “Tens este e tens este”. Em Lisboa, há uma diversidade muito maior. (...) Se calhar não ia ter tantas oportunidades. Por exemplo, não ia ter esta ligação com a Cuca Monga tão facilmente, porque era de longe, não ia ser tão orgânico.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

Eles têm que vir (para Lisboa) à procura das oportunidades.

Diogo, 30 anos, Almada

Apesar da escassez de recursos e da falta de apoios camarários, de acordo com as suas perceções, é possível verificar que Lisboa assume um papel relevante no percurso dos músicos entrevistados e que estes consideram funcionar como um polo aglomerador de oportunidades, tendo em conta a sua concentração populacional e de recursos, comparativamente com as restantes regiões do país.

3.3. Estratégias DIY de construção de carreira

Chegados ao DIY, e tendo já sido abordados acima alguns aspetos relativos a essa metodologia, importa, antes de mais, identificar quais os motivos que levam a que os artistas entrevistados concentrem em si a maior parte das etapas do processo criativo. Existem dois fatores que todos partilham: a necessidade de controlo criativo e a falta de recursos financeiros para delegarem algumas das tarefas. De uma forma geral, todos os entrevistados dão clara importância, sobretudo, à execução por si próprios das tarefas basilares da sua música, seja a escrita das letras e/ou a produção de instrumentais, ou não fosse esta, afinal de contas, a sua arte. No entanto, assumem que, mesmo gostando e procurando acompanhar de perto as etapas passíveis de serem delegadas, como a elaboração da componente visual da sua música (e.g., produção de videoclipes, design de capas para projetos), não delegam essas tarefas, pois não possuem, e dificilmente conseguem adquirir, os recursos financeiros necessários para tal:

Sou responsável, no meu projeto, por compor as letras, essencialmente. (...) (Às vezes) Produzo o instrumental, completamente aleatório, sem nenhuma estrutura definida, só a querer dinâmica na música... Às vezes, posso agarrar nisso e escrever sobre o que já existe. (...) Procuro que a letra e que o instrumental, a raiz e a espinha dorsal, passem por mim.

Diogo, 30 anos, Almada

Isso é das coisas que me dá mais gozo fazer quando estou a fazer a música, isso é o que eu penso: “Qual é o ambiente desta música?”, “Qual é o personagem?”. Gosto mesmo muito de ter mão nesses momentos criativos diferentes do processo todo. (...) Esse é um momento (videoclipes) onde, realmente, dá muito jeito teres um orçamento bem organizado, que dê para pagar a toda a gente, o que é muito difícil, e que te permita sentires tranquilo com pedires o tempo das pessoas para estarem ali.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

Eu sou responsável por tudo, da ideia até ao lançamento, até hoje. (...) Eu preciso do controlo, garantidamente, de tudo o que eu faço. (...) Tu não te sentes bem a pedir às pessoas para trabalhar de graça, eu, pelo menos, não me sinto bem. Há pessoas que se sentem e ficam tipo “Pagamos com visibilidade...”.

Herlander, 25 anos, Seixal

O financiamento é, efetivamente, um problema estrutural no setor da Cultura, em Portugal, e que condiciona a atividade dos jovens músicos independentes. Nos discursos dos músicos entrevistados, foi possível observar a ideia de que, de facto, continua a ser “muito pouco para tanta gente”, como foi partilhado por uma das pessoas entrevistadas, e também a perceção de que existe algum nepotismo e conservadorismo na atribuição destes apoios:

Os artistas mais velhos estão a receber todos os financiamentos e isso são coisas fundamentais para *young artists like me and other people like me* começarem as suas carreiras e começarem a mudar o panorama do que está a acontecer em Portugal. É bué importante revisitar o passado, porque tu tens de ver o que os mestres anteriores fizeram para tu poderes aprender. Mas o problema começa quando estes jovens não têm espaço nem os meios para fazerem isso, porque eles continuam a dar o espaço aos mais velhos.

Herlander, 25 anos, Seixal

Apesar de, por exemplo, determinadas entidades premiarem aqueles artistas da velha guarda. (...) E não são apoios tipo (os das) Câmaras, são apoios muito maiores, são coisas que dão para suportar um ano de tour.

Diogo, 30 anos, Almada

Paralelamente, e de acordo com a opinião dos entrevistados, a informação relativa a estes concursos é de difícil acesso e as candidaturas são bastante difíceis de preencher:

É preciso andar à procura e à pesca, não é uma coisa que seja “Ok, está aqui um concurso, concorre a este concurso, que isto é para jovens da tua idade”. Às vezes, até também têm interesse que não seja publicado de uma forma tão abrangente.

Diogo, 30 anos, Almada

Tens que estar sempre assim muito atento. (...) Eu não acho que seja nada intuitivo (o preenchimento de candidaturas). Acho que são coisas difíceis e que tu, muitas vezes, nem sabes muito bem como é que aquilo se preenche. (...) Depois, há pessoas que se calhar até têm projetos interessantes, mas que não avançaram, porque não estruturaram bem o suficiente.

Sónia, 32 anos, Montijo

Tendo isso em conta, os jovens músicos vêm-se forçados a desenvolver algum tipo de trabalho paralelo à música. Todas as pessoas entrevistadas assumiram ou possuir um trabalho a full-time (dois dos entrevistados), ou realizar trabalhos de forma mais pontual (três dos entrevistados) para conseguirem obter algum tipo de financiamento para os seus projetos musicais, mas, acima de tudo, também para se sustentarem, sobretudo em períodos menos profícuos a nível financeiro no mundo da música. À exceção de um dos entrevistados, que possui um trabalho na área da engenharia, os restantes desenvolvem trabalhos que, de alguma forma, se encontram ligados ao mundo artístico, como o design de som, o design gráfico ou a produção de música para outros artistas, fazendo-se valer, em muitos destes casos, da sua formação académica:

É claro que isto é tudo muito bonito e dá-me mesmo muita alegria fazê-lo (...), mas eu tenho noção que é muito difícil só sobreviver com a música. É mesmo muito difícil. É

muito difícil só estar a depender de uma coisa, tem sempre de haver algo adjacente.
Cláudia, 26 anos, Lisboa

É claro que toda esta situação traz muitos mais malefícios do que benefícios aos músicos. Entre eles, são destacados os efeitos na saúde mental e no tempo que deveria ser alocado exclusivamente ao processo criativo:

Isso também te alivia um bocado a parte criativa, a parte que interessa, que é tu fazeres a tua música, concentrares-te nessa parte, que é a tua essência enquanto artista. (...). Mas nem sempre é possível. (...) (E) Isso consome um bocadinho.
Sónia, 32 anos, Montijo

Eu agora quero mudar um pouco isso pela minha saúde mental. (...) (Este) trabalho da música não é só música, tu não vais fazer só música, tu vais fazer tudo, vais ter emails para responder, vais ter de fazer *side-gigs*, vais ter de fazer outras coisas, e é logisticamente impossível para uma pessoa estar a fazer isso e manter-se são.
Herlander, 25 anos, Seixal

No que toca à divulgação da sua música, estes artistas ancoram-se, sobretudo, no digital e nas suas redes sociais. Paralelamente, procuram também entrar em contacto com jornalistas e plataformas do mundo da música, para que estes os apoiem na divulgação do seu trabalho:

Eu é que divulgo (o meu trabalho), como posso. Vou divulgando no Instagram, Facebook, quando saem sons, meto no meu canal de YouTube. Vou divulgando da maneira que dá.
Joana, 31 anos, Almada

Também tem de haver essa postura de ir atrás e falar com as pessoas, não ter receio de falar com as pessoas, de apresentares o teu projeto. Tu queres que o projeto seja divulgado, que as pessoas o ouçam, isso é do teu interesse também.
Cláudia, 26 anos, Lisboa

Acho que é importante tu, enquanto artista independente, teres a iniciativa de mandares as tuas coisas para vários sítios, para várias plataformas que estejas disponível a receber e a escrever sobre ti. Acho que pode ser fixe e comesas também a ser notado.

Sónia, 32 anos, Montijo

Para aliviar um pouco a carga de trabalho existente nestes jovens músicos independentes, é importante abordar o trabalho desenvolvido pelas redes que circundam estes artistas. Nos casos analisados, estas redes resultam somente das ligações estabelecidas por estes no decurso das suas vidas. Individualmente, cada um dos membros desta rede apoia, de uma forma prática, seja a nível musical, visual ou logístico, os respetivos projetos musicais:

Eu faço isso (delegar tarefas) agora mais com amigos meus, porque eles ralham e dizem “Herlander, tu tens de aprender a pedir ajuda e dizer que não o consegues fazer sozinho”.

Herlander, 25 anos, Seixal

Eu escrevo as minhas letras e ou o Primeiro G faz-me os *beats*, ou também tenho o meu tropa Chavez Beats, ou o BrainKilla...

Joana, 31 anos, Almada

Em termos de espetáculo, tanto a nível visual, set design e a imagem que nós queremos passar, tenho a minha namorada, que tem uma visão fixe sobre tudo e conhece o trabalho a fundo. (...) Tenho a própria empresa (de vídeo) do meu irmão (...) que também me apoia nesse sentido. (...) E a nível musical, (...) é um amigo meu que dirige e direciona a banda.

Diogo, 30 anos, Almada

Relativamente às redes presentes no mundo da música, compostas por diversos agentes culturais, entre os quais, por exemplo, as promotoras, os managers ou os jornalistas, os entrevistados mencionaram apenas o facto do panorama independente da AML ser composto por um número reduzido de espaços, o que leva a que a maioria das pessoas se tenha, inevitavelmente, já cruzado e/ou interagido entre si:

(Em Lisboa) Toda a gente está no mesmo espaço, porque não há muitos espaços. (...) Ao fim de um/dois anos de carreira, eu sentia que já tinha navegado todos os espaços. Ou atuado, ou ter estado lá.
Herlander, 25 anos, Seixal

Foi referido também o trabalho desenvolvido por algumas plataformas digitais, considerado pelos jovens músicos bastante importantes para a divulgação e promoção da sua música. Destaque para o canal de YouTube “RAPROMISSO” e a revista digital “Rimas e Batidas”.

Porque falamos de jovens músicos, considero importante perceber se estes sentiram já que a sua idade levou a que fossem, de alguma forma, prejudicados ou até beneficiados em algum aspeto nesta sua profissão, e também de que forma estes artistas encaram o seu futuro na área, tendo em conta todos os desafios existentes, a vários níveis, para estas gerações. Adicionalmente, importa compreender também qual o papel que coletivos organizados de artistas, como editoras independentes, têm na vida e na carreira destes.

Comecemos por este último tópico. Dos músicos entrevistados, dois deles afirmaram estar associados a estruturas deste tipo: Sónia ao coletivo artístico português Cosmic Burger e Cláudia ao coletivo e editora independente Cuca Monga.

Quanto a Sónia, só vê benefícios, sobretudo a nível criativo. Juntou-se à Cosmic Burger há menos de dois anos, após ter vencido a iniciativa “Pulsar”, promovida pelo coletivo e destinada a apoiar mulheres artistas na área da eletrónica. Confessa que saber que pode contar com estes seus pares para darem uma segunda opinião relativamente a algo relacionado com o seu trabalho ou com a sua carreira é, sem dúvida, uma mais-valia:

É a mesma coisa que entrares ali noutra porta, noutra divisão, e dizeres “Olha, o que é que achas disto?”. (...) Acho que teres alguém para fazer essa partilha criativa e de carreira acaba por ser importante e fixe.

Sónia, 32 anos, Montijo

Relativamente a Cláudia, partilha praticamente da mesma opinião. Apesar de confessar sentir sempre algum receio relativamente a este tipo de filiações, confessa que se ter juntado, em julho deste ano, à editora sediada em Alvalade tem sido uma experiência muito positiva:

A ideia de me filiar a alguma coisa sempre me assustou um pouco. Não sei se é pelos filmes ou pelas histórias que contam, mas sempre me assustou um pouco estar dentro

de uma coisa maior. (...) São super flexíveis, muito abertos a novas ideias. Sem dúvida que faz toda a diferença eu estar neste grupo da Cuca Monga, sem dúvida.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

Quanto ao futuro, demonstram-se relativamente otimistas. Sentem-se motivados em debruçarem-se sobre as suas ideias e continuarem a fazer a sua música, planeando a médio-prazo (i.e., no limite de um ano) o que pretendem realizar, mas sempre bastante preocupados com o futuro da Cultura em Portugal e, consequentemente, com a sua situação profissional e financeira:

Em termos musicais, estou bastante otimista, em termos de eu ter vontade de continuar a fazer coisas. Muito mesmo. (...). Não gosto de planear a muito longo-prazo, ou seja, tenho esta nova ideia que estou a desenvolver, mas não sei o que é que vai ser o 6º disco (risos). Há um pequeno planeamento e acho que é natural.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

Este *income* é okay para a minha idade, mas eu não vou querer estar com este *income forever* e nada me garante que Portugal me vai dar um *income* maior. (...) “Se eu for para outro país, *I might have to get a side-job*, eu não conheço ninguém” e ficas desmotivado, no sentido em que “Trabalhei bué estes anos todos e agora tenho que começar de novo?...”.

Herlander, 25 anos, Lisboa

Claro que, ao longo da minha vida, eu vou querer sempre continuar a fazer canções e a partilhar essas canções. (...) Neste momento em específico, eu sei que estou a pôr bastante trabalho e perspetivo uma continuação. (...) (Mas) Se eu pensar nisso (nos apoios), se calhar podia não estar assim tão otimista, porque depois também somos muitos a tentar apoios, somos muitos andar aqui, e os apoios não são suficientes.

Diogo, 30 anos, Almada

Apesar de, como foi já referido, percecionarem serem prejudicados nos acessos a apoios, afirmam que, por outro lado, retiram alguns benefícios devido à sua idade, sobretudo, pelo facto de também serem jovens no tempo a que fazem música e, portanto, serem vistos como uma novidade e com um potencial maior do que um músico com uma idade mais avançada:

As pessoas são curiosas e ficam “O que é que a juventude está a fazer?” e é bom nesse sentido. (...) E eu acho que esse *approach* é bué *exciting* (...), eles estão sempre de olho aberto, apesar de não nos darem o dinheiro que queremos.

Herlander, 25 anos, Seixal

Claro que por ser jovem, por ser nova a fazer música, é sempre uma novidade, é sempre algo mais estimulante. Se eu tivesse mais 20 anos, se calhar não era tão interessante. (...) Por sermos jovens tem outro impacto, porque há sempre a ideia do potencial da pessoa e do que é que ela pode dar.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

Paralelamente, existem ainda outros dois aspetos que alguns dos entrevistados consideram ainda os prejudicar nesta sua profissão e que são imperativos mencionar. Uma deles é a questão étnica. De acordo com uma das pessoas entrevistadas, esta é ainda uma questão que, assombrando o país, afeta de forma severa, consequentemente, os artistas racializados deste meio:

Portugal ainda é um país muito racista e, por isso, há muita separação racial (no meio), muita separação racial. (...) Ainda há muito a cena de não empregar os artistas negros, mas empregar alguém a quem eles estariam remotamente próximos. (...) Não podes jogar da mesma forma que eles jogam, tens que ser melhor e com menos recursos.

Herlander, 25 anos, Seixal

O outro é a questão do sexo. Neste caso, uma das pessoas entrevistadas destacou a questão do aspeto físico e do quanto sente que isso ainda é algo que pode afetar as mulheres artistas:

Acho que para as mulheres, especialmente, ainda é mais difícil, porque há sempre uma imagem mais física associada à figura da mulher enquanto criadora, ou seja, a parte física pode ter uma grande influência. Acho que sabemos todos que o envelhecimento de um homem é bué mais fácil de aceitar socialmente do que o de uma mulher.

Sónia, 32 anos, Montijo

Estes músicos independentes existem e procuram fazer-se ouvir, musicalmente e exercendo também uma cidadania ativa. Mas não se ficam pelas queixas e trazem consigo também sugestões para tornar o panorama independente da AML e o setor Cultural português mais respiráveis para todas as gerações:

Poder-se-ia ter na revista da Câmara desse ano, por exemplo, um quadradinho ou uma página para falar sobre uma série de artistas que apareceram aqui.

Diogo, 30 anos, Almada

Acho que podiam ser aproveitados mais espaços que não que não estejam a ser utilizados, por exemplo, ou que não sejam sequer pensados para concertos, mas que podem ser adaptados para concertos. Para ser uma coisa mais sustentável. (...) Este planeta não está a andar para um bom caminho e temos que ser cada vez mais conscientes nas decisões que fazemos.

Cláudia, 26 anos, Lisboa

Independentemente das estratégias adotadas, é possível observar, entre outros aspetos, uma importância geral das redes fruto das relações presentes nas suas vidas e que se transportam para os seus projetos musicais. No entanto, continuam a ser vários os desafios que estes artistas enfrentam, alguns deles também presentes tanto no seu quotidiano, como no campo artístico (e.g., discriminação com base no género). Tendo isto em conta, os jovens músicos não adotam uma postura passiva face a todas estas adversidades e, tal como podemos verificar acima, procuram desenvolver soluções para alguns dos problemas com os quais vão sendo confrontados.

CAPÍTULO 4

Discussão

A presente dissertação procurava identificar as estratégias DIY de construção de carreira utilizadas por alguns dos jovens músicos independentes da AML e compreender as razões pelas quais adotam determinados métodos em concreto. Paralelamente, procurava também identificar as valências e os aspetos a melhorar do panorama musical independente da AML e efetuar um breve mapeamento dos espaços aqui presentes e utilizados por estes músicos, bem como dos recursos existentes neste centro urbano. A somar a isso, seria inevitável, para uma melhor contextualização do desenvolvimento profissional destes artistas, efetuar também um breve registo da evolução da paixão pela música ao longo das suas vidas e das razões pelas quais envergaram por um percurso independente.

Comecemos por este último objetivo. Tal como foi possível observar na análise dos discursos dos entrevistados, todos eles afirmaram que a música surgiu de forma natural nas suas vidas, naturalidade essa que poderá explicar também, para além dos aspetos mencionados no capítulo anterior, a entrada no mundo da música, profissionalmente, de forma independente. Importa também destacar que, independentemente da idade, as perceções destes músicos relativamente ao que é um artista independente tendem a não diferir radicalmente entre si e as registadas nesta investigação vão ao encontro das identificadas em alguma da literatura relativa a este tema (Abreu et al., 2017; Guerra, 2016; Oliveira, 2021).

Relativamente à AML, onde estes jovens músicos residem, é efetivamente pobre em espaços físicos, tanto de atuação, como de pré-produção ou ensaio, para artistas de dimensão mediática reduzida. Prova dessa escassez são não só as suas palavras, mas também a dificuldade em nomear alguns destes espaços e a menção praticamente aos mesmos locais por parte dos entrevistados.

Apesar disso e das queixas feitas ao apoio camarário destas cidades a estes artistas, a AML, em particular, a cidade de Lisboa é vista, consensualmente, como a terra das oportunidades. Independentemente de terem ou não considerado essencial terem nascido e crescido aqui para o seu percurso profissional, todos consideraram inevitável a aproximação a este centro urbano para um melhor desenvolvimento profissional na área, o que, por outro lado, evidencia a assimetria populacional e de recursos do setor cultural existente em Portugal.

Relativamente às estratégias DIY de construção de carreira adotadas por estes jovens músicos, é possível enquadrar, então, os comportamentos em três principais estratégias, utilizadas de forma combinada por todos.

Através dos discursos dos entrevistados, é possível observar que, à exceção de um deles (que possui um percurso profissional paralelo na área da engenharia), todos os outros seguem aquilo a que Ana Oliveira (2021) intitulou de “lógica de multiplicação ou desdobramento”, onde, tal como é referido no capítulo teórico, os músicos independentes, por forma a adquirirem alguma estabilidade financeira na sua vida e também algum tipo de financiamento para os seus projetos musicais, assumem diversos papéis na área da música, que podem ou não coincidir com aqueles que adotam nos seus projetos. Assim como é possível observar na literatura (Guerra, 2010; Guerra, 2016; Oliveira, 2021), estes jovens músicos, em alguns dos casos, contam com a sua formação académica, esteja esta ou não relacionada com o mundo da música, para aumentar o leque de opções de financiamento pessoal, sobretudo em períodos menos profícuos financeiramente dos seus projetos.

Uma outra estratégia, referida por praticamente todos os convidados (à exceção de uma das pessoas entrevistadas), e mencionada também na literatura como um conjunto de comportamentos bastante adotados (Guerra, 2010; Nunes, 2018; Oliveira, 2021), é o planeamento e a definição de pequenos objetivos. Ao contrário do que se verifica, de uma forma geral, na literatura, este planeamento não é tão prolongado no tempo, o que se pode dever à idade média desta amostra e à ainda maior imprevisibilidade com que encaram o futuro, comparando com pessoas com idades mais avançadas.

Para além do trabalho claramente identificável e de fácil definição, importa também referir a importância dada, para a construção destas carreiras, ao *networking* e a esse contacto com os pares, que decorre da frequência dos espaços mencionados anteriormente e do próprio desenvolvimento dos respetivos projetos musicais. É possível observar esta importância no discurso dos entrevistados, que associam este contacto, sobretudo, ao aumento de oportunidades na área.

Quanto ao recurso a apoios financeiros, e tendo em conta as perceções dos entrevistados relativamente a este aspeto, esta poderá vir a ser uma estratégia cada vez menos utilizada, passando estes jovens músicos a privilegiar cada vez mais outro tipo de métodos de estruturação de carreira no mundo da música. Para que tal não aconteça e para que possa haver uma melhoria na relação entre estes jovens artistas e estas entidades culturais, algo que seria benéfico para ambas as partes, seria interessante, por exemplo, os segundos disponibilizarem conteúdos ou até pequenas formações, através dos respetivos canais de comunicação, que elucidassem e capacitassem os jovens músicos para o preenchimento deste tipo de candidaturas.

A somar a este aspeto, a frustração e desilusão transparecidas pelos entrevistados, e visíveis nos seus discursos, ao mencionarem a falta de apoio e promoção, do ponto de vista camarário,

àqueles que são os projetos musicais independentes desenvolvidos nas cidades conduzirá a uma maior deterioração da relação entre estes artistas e os representantes políticos dos municípios. O mais evidente exemplo deste processo é, tal como referiram alguns dos entrevistados, o que se têm vindo a verificar entre a Câmara Municipal do Porto e os utilizadores do Centro Comercial STOP. Antes de responder de forma imprecisa e inconsequente, importa, antes de mais, que os decisores e os agentes políticos ouçam os artistas, por forma a desenvolver soluções eficazes e que respondam efetivamente aos desafios e às necessidades sentidas.

Apesar de este não ser um tema novo na investigação no setor da Cultura em Portugal, as amostras dos estudos realizados tendem a ser muito diversificadas do ponto de vista etário, nunca tendo sido realizado até à data um estudo que se focasse exclusivamente nos jovens músicos independentes de um centro urbano e nas estratégias de construção de carreira que estes adotam. Considero essa, portanto, uma das limitações deste trabalho, mas que, consequentemente, abre portas para que seja realizada investigação nesta área junto desta população, neste espaço geográfico, procurando-se compreender os seus universos e os desafios desta geração de artistas.

A flexibilidade proporcionada pela entrevista pode não ter sido assim tão benéfica, em alguns momentos, como seria de esperar, podendo ter sido útil complementá-la com outras ferramentas (e.g., inquéritos por questionário), para que fosse possível obter resultados ainda mais completos e objetivos.

O tempo reduzido existente para a realização deste estudo levou a que não fosse possível aprofundar determinados temas mencionados pelos entrevistados, como as questões étnica e de sexo, algo que, tendo em conta a sua atualidade, seria interessante abordar em investigações futuras na área. Seria também interessante realizar estudos em maior escala, com amostras mais robustas e diversificadas desta população, com um maior leque de idades e provenientes de outros espaços da AML, por forma a obter-se um maior leque de respostas e de perceções, e, assim, ficar-se a conhecer este grupo de forma mais completa.

Referências Bibliográficas

- Abreu, P. (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal* [Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra]. Repositório científico da UC. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/13832?mode=full>
- Abreu, P., Silva, A. S., Guerra, P., Oliveira, A., & Moreira, T. (2017). The social place of the Portuguese punk scene: An itinerary of the social profiles of its protagonists. *Volume! La revue des musiques populaires*, 14(1), 103-126. <https://doi.org/10.4000/volume.5386>
- Bardin, L. (2014). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bennett, A. (2018). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: A critical overview. *Cultural Sociology*, 12(2), 140-155. <https://doi.org/10.1177/1749975517750760>
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music scenes: local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, A., Guerra, P., & Oliveira, A. S. (2021). Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global. *Todas as Artes*, 4(2).
- Bielby, W. T. (2004). Rock in a hard place: Grassroots cultural production in the post-Elvis era. *American Sociological Review*, 69(1), 1-13. <https://doi.org/10.1177/000312240406900102>
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *Réponses*. Paris: Editions du Seuil.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., & Passeron, J. C. (1983). *Le métier de sociologue: préalables épistémologiques* (2nd ed). Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Bragg, B. (2017). *Roots, radicals and rockers: how skiffle changed the world*. Faber & Faber.
- Bryman, A. (2012). *Social research methods* (4th ed.). Oxford university press.
- Cambridge Dictionary. (2023). *DIY*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/diy>
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: popular music in the making*. Nova Iorque: Oxford University Press.

- Collins Dictionary. (2023). *DIY*. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/diy>
- Couto, S. (2022). Emprego, mercado de trabalho e precariedade: o difícil percurso dos jovens em Portugal.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Sage publications.
- Dale, P. (2008). It was easy, it was cheap, so what?. *Popular Music History*, 3(2), 171-93. <https://doi.org/10.1558/pomh.v3i2.171>
- Discogs. (2023). *Hey, Pachuco!*. <https://www.discogs.com/es/label/232229-Hey-Pachuco!>
- Downes, J. (2007). Riot grrrl: The legacy and contemporary landscape of diy feminist cultural activism. *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!*, 12-49.
- Dunn, K. C. (2008). Never mind the bollocks: the punk rock politics of global communication. *Review of International studies*, 34(S1), 193-210. <https://doi.org/10.1017/S0260210508007869>
- Geada, H. (2023, fevereiro 27). *Músicos em dificuldades: como pagar uma sala de ensaio se nem consigo pagar a renda?*. Comunidade Cultura e Arte. <https://comunidadeculturaearte.com/reportagem-musicos-em-dificuldades-como-pagar-uma-sala-de-ensaio-se-nem-consigo-pagar-a-renda/>
- Groce, S. B., & Cooper, M. (1990). Just me and the boys? Women in local-level rock and roll. *Gender & Society*, 4(2), 220-229. <https://doi.org/10.1177/089124390004002006>
- Guerra, P. (2010). A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010) [Tese de doutoramento, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>
- Guerra, P. (2014). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012. *Critical Arts*, 28(1), 111-122. <https://doi.org/10.1080/02560046.2014.883697>
- Guerra, P. (2016). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology*, 52(4), 615-630. <https://doi.org/10.1177/1440783315569557>
- Guerra, P. (2018). Raw power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241-259. <https://doi.org/10.1177/1749975518770353>
- Guerra, P., & Bennett, A. (2015). Never mind the Pistols? The legacy and authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38(4), 500-521. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1041748>

- Guerra, P., & Silva, A. S. (2015). Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18(2), 207-223. <https://doi.org/10.1177/1367549414563294>
- Hesmondhalgh, D. (1997). Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade. *Popular Music*, 16(3), 255-274. <https://doi.org/10.1017/S0261143000008400>
- Holtzman, B., Hughes, C., & Van Meter, K. (2007). Do It Yourself... and the movement beyond capitalism. In S. Shukaitis & D. Graeber (Eds.), *Constituent imagination: Militant investigations // collective theorization* (pp. 44-61). Oakland: AK.
- Hracs, B. J. (2012). A creative industry in transition: The rise of digitally driven independent music production. *Growth and Change*, 43(3), 442-461. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2257.2012.00593.x>
- Humphries, P. (2012). *Lonnie Donegan and the Birth of British Rock & Roll*. Biteback Publishing.
- Lusa. (2023, julho 31). *DGArtes propõe atribuir financiamento apenas a um quarto dos projetos artísticos na área da criação*. Comunidade Cultura e Arte. <https://comunidadeculturaearte.com/dgartes-propoe-atribuir-financiamento-apenas-a-um-quarto-dos-projetos-artisticos-na-area-da-criacao/>
- Marcus, A. P. (2020). Skiffle in the UK: the indigenization of a musical genre. *Journal of Cultural Geography*, 37(2), 216-235. <https://doi.org/10.1080/08873631.2020.1748324>
- Moura, L. A. (2021). À margem da capital: A gravadora indie Hey, Pachuco! como revitalizadora cultural e social do Barreiro. *ILUMINURAS*, 22(58). <https://doi.org/10.22456/1984-1191.120979>
- Moura, L. A., & Guerra, P. (2016). Contributos para a emergência de uma juventude sónica: a constituição da cena noise das Caldas da Rainha. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 32, 158-179. <https://doi.org/10.15847/citiescommunitiesterritories.jun2016.032.art10>
- Moura, L. A., Rabot, J. M. & Martins, M. L. (2020). Uma genealogia das gravadoras indie em Portugal (1982–2017). In Z. Pinto-Coelho; T. Ruão & S. Marinho (Eds.), *Dinâmicas comunicativas e transformações sociais. Atas das VII Jornadas Doutorais em Comunicação & Estudos Culturais* (pp. 118-143). Braga: CECS.
- Nunes, P. B. (2018). Coletivismo, sinergias e valor artístico: o espaço das micro-editoras independentes em Portugal no século XXI. *El oído pensante*, 6(2).

- Oliveira, A. (2021). Do it together again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras na cena independente portuguesa. [Tese de doutoramento, Iscte-IUL]. Repositório do Iscte-IUL. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/23084>
- Prior, N. (2011). Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond. *Cultural sociology*, 5(1), 121-138. <https://doi.org/10.1177/1749975510389723>
- Raposo, O., Varela, P., Simões, J. A., & Campos, R. (2021). “Nos e fidju la di gueto, nos e fidju di imigranti, fidju di Kabu Verdi”: estética, antirracismo e engajamentos no rap crioulo em Portugal. *Sociedade e Estado*, 36(1), 269-291. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202136010013>
- Rosen, L. (1999). *The south side: The racial transformation of an American neighborhood*. Ivan R. Dee.
- Sabin, R. (2002). *Punk rock: so what?: the cultural legacy of punk*. Routledge.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, 5(3), 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Tavares, I., & Carmo, R. M. (2022). O desemprego em Portugal e na Europa: Quão penalizados estão a ser os jovens?. *Observatório das Desigualdades, CIES-Iscte*. <https://doi.org/10.15847/CIESODDesempregoPortugalEuropa>
- Vieira, J. (2023). A pressão social nos jovens durante o início de carreira. *The Trends Hub*, (3). <https://doi.org/10.34630/tth.vi3.5040>

Anexos

Anexo A – Guião da entrevista exploratória ao presidente da AMAEI

- De momento, a AMAEI conta com quantos associados?
- Em que categorias é possível dividir os seus associados (artistas a solo, bandas)?
- Qual a divisão entre géneros?
- Em que faixas etárias se encontram divididos?
- Quais os seus níveis de escolaridade?
- Em que regiões do país se concentram os associados?
- Por que razão considera que os associados se concentram mais nestas regiões e não noutras que não mencionou?
- Por que géneros musicais estão divididos os associados da AMAEI?
- Considera que existe alguma razão para que estes sejam os géneros onde os músicos independentes, sobretudo os associados da AMAEI, mais se concentram?
- Quais são as principais razões que os artistas apresentam e que os levam a procurar o apoio da associação?
- Que outras associações consideram importantes neste ramo dos músicos independentes?

Anexo B – Guião da entrevista exploratória à professora Paula Guerra e Ana Oliveira

- Queria começar por lhe perguntar se considera que existem ainda outros géneros musicais onde a presença destes músicos independentes também é bastante forte ou se considera que é apenas em estilos como o punk ou o rock?
- Quais considera serem as principais razões que eles se concentrem nestes géneros musicais?
- Há umas semanas, também tive a oportunidade de falar com o presidente da AMAEI (Associação Profissional de Músicos Artistas e Editoras Independentes em Portugal) e perguntei-lhe se considerava que existiam razões específicas para que estes músicos se concentrassem sobretudo nas duas áreas metropolitanas, ao que ele me respondeu que achava que se devia sobretudo a uma questão populacional, ou seja, ao facto de serem estes os locais onde se concentram mais pessoas e, por consequência, onde estes projetos acabam por surgir em maior número. Também partilha da mesma opinião ou considera que isto se deve a outros fatores?
- E no que toca a géneros (mulher, homem, outro), faixas etárias e nível de escolaridade, como considera que se pode definir esta área dos músicos independentes, em termos gerais?
- Para terminar, e tendo em conta todo o conhecimento que tem nesta área, queria-lhe perguntar se considera que existe algum projeto (artista a solo ou banda) ou alguma editora independente que considera indispensáveis entrevistar para esta minha dissertação de mestrado.

Anexo C – Guião da entrevista exploratória ao professor Rui Telmo Gomes

- Na sua tese de doutoramento, o professor afirma que existe, se não estou em erro, uma associação entre o underground e circuitos e práticas de autoprodução, e refere também que “os géneros musicais excluídos do novo gosto eclético são o heavy-metal e o rap” e que são estes os “géneros mais presentes no underground”. Queria-lhe perguntar, então, se é possível afirmar que o underground está exclusivamente ligado à música independente e ao DIY e se considera que, nos dias de hoje, estes estilos musicais se mantêm os mais presentes no underground.
- No que toca à sua localização espacial e geográfica, digamos assim, o professor refere, por exemplo, que estes circuitos de autoprodução “se estendem reticularmente pela malha urbana”, o que me leva a querer perguntar-lhe se é possível circunscrever o underground a uma área em concreto da cidade ou se está presente, de igual forma, nas zonas suburbanas e no centro da cidade?
- Então podemos dizer que um músico independente, associado ao rock, sediado no centro da cidade de Lisboa, e um músico independente, associado ao rap, que resida num bairro da margem Sul do Tejo, são ambos músicos underground?
- Gostaria de lhe perguntar se nas investigações que realizou, relacionadas, cá está, com as cenas musicais underground e com estas estratégias de autoprodução, se encontrou algum padrão nas suas amostras no que toca ao género, às faixas etárias e aos níveis de escolaridade dos participantes?
- Para terminar, e tendo em conta todo o conhecimento que possui nestas áreas, queria-lhe perguntar se considera que existe algum projeto (artista a solo ou banda) ou alguma editora independente que considera indispensáveis entrevistar para esta minha dissertação de mestrado?

Anexo D – Guião da entrevista aos músicos participantes na amostra

Parte1 - O/A Artista

- Como te definirias enquanto artista?
- O que é para ti ser, na música, uma artista independente?
- O que é que te levou a escolher seguires uma carreira na música?
- E porquê enveredar, então, pelo independente? (Abordar a criação ou a associação a editoras também elas independentes e as coisas positivas e/ou negativas que isso traz)

Parte 2 - A Área Metropolitana de Lisboa

- Dentro do(s) género(s) que mencionaste há pouco, consegues identificar alguma(s) região/regiões da AML que se destaque(m) nele(s)?
- Que espaços (e.g., salas de espetáculo, salas de ensaio), dentro desse(s) género(s) (e não só, se fizer sentido), destacarias na AML, de acordo com a tua experiência e a dos teus pares?
- Pontos fortes e fracos da cena indie da AML (dentro do(s) género(s) em questão e não só)
- Se tivesses nascido fora de Lisboa, sentes que terias envergado pela mesma carreira? O que é que esta área tem que as restantes cidades, até mesmo as que fazem parte de grandes centros urbanos, não têm?

Parte 3 - O DIY

- Em relação ao DIY, de que forma é que isso está presente no teu processo criativo?
- E para além dessa parte, estás presente em mais algum momento para além desses até a tua música chegar aos públicos?
- E tudo isso deve-se a que fatores?
- Tens outros trabalhos paralelos ao teu projeto artístico? Se sim, porquê?
- Em relação ao futuro do teu percurso na música, e pegando aqui também no fator “juventude”, de que forma encaras o futuro? Estás otimista, planeias a médio-prazo...?
- Existem questões nesta tua profissão que consideres que sejam facilitadas pela idade que tens? E que sejam dificultadas?