

## Estudos de música popular: Objecto, abordagens, temas e problemas

**Pedro Nunes**

INET-md  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
[pbnunes1970@yahoo.com](mailto:pbnunes1970@yahoo.com)

### Resumo

Os estudos de música popular (EMP) são um domínio interdisciplinar que se tem desenvolvido no âmbito do estudo da música e cultura popular a nível internacional, em particular na academia anglo-americana. Este artigo pretende ser uma introdução ao domínio dos EMP para os estudantes de ciências sociais e humanas em Portugal. Apresento neste texto o objecto, os temas, as abordagens e os problemas, partindo do actual estado da arte e tendo em consideração abordagens multi e interdisciplinares, que têm marcado este domínio. Início com uma abordagem introdutória à disciplina dos EMP, realçando depois os temas e problemas principais (científicos e institucionais) presentes no desenvolvimento dos EMP desde a sua emergência na década de 1970. Para terminar, apresento de forma breve o estado da arte relativamente aos EMP na academia portuguesa.

### Palavras-chave

Música popular; Identidade; Indústrias musicais; Categorizações; Tecnologias.

### Abstract

Popular music studies is an interdisciplinary area which has been present in the study of music and popular culture internationally, most prominently in Anglo-American academia. This article aims to introduce the field of popular music studies to students of the social sciences and humanities in Portugal. I will present in this text its objective, themes, approaches and problems, beginning with the current state of the art and taking into consideration the multidisciplinary and interdisciplinary approaches which have characterized this field. I begin with an introductory approach to the subject of PMS and then highlight the main themes and problems (scientific and institutional) which have been present in the growth of PMS since its emergence in the 1970s. Finally, I present briefly the current situation of PMS in Portuguese academia.

### Keywords

Popular music; Identity; Musical industries; Categorizations; Technologies.

ESTE TEXTO PRETENDE DAR A CONHECER DE UMA FORMA abrangente os objectos, temas e abordagens de um domínio de estudos em música já bastante leccionado e reconhecido internacionalmente, mas ainda relativamente recente em Portugal: o dos estudos de música popular (EMP). Procuro descrever e problematizar o estudo da música popular enquanto domínio de estudos cientificamente legitimado, mas sujeito a discussão em função da sua vocação interdisciplinar onde concorrem várias perspectivas e abordagens nem sempre concordantes. Para tal, farei uma abordagem introdutória sobre o objecto e abordagens dos EMP desde o seu surgimento em contexto académico na década de 1970, para depois apresentar os principais temas e problemas que têm caracterizado este domínio ao longo das suas décadas de existência, colocando o meu enfoque em quatro temáticas: indústria musical, identidade, tecnologias e categorizações musicais.<sup>1</sup>

Uma abordagem aos EMP terá necessariamente de começar por uma definição do seu objecto de estudo e, mais ainda, por uma compreensão dos aspectos que os distinguem de outras disciplinas e especialidades como a musicologia, a etnomusicologia ou a sociologia da música. Na realidade, os EMP não são de forma alguma estanques, nem sequer autónomos de um ponto de vista científico, antes recolhem o contributo de todas elas e, ainda, de outras disciplinas e áreas de saber, como a antropologia, os estudos culturais e os estudos dos media. O que os distingue são tendências na definição de temas e objectos de investigação, que muitas vezes escapam ou são menosprezados por aquelas disciplinas. Deste modo, podemos definir os EMP, simultaneamente, como um domínio de estudos (embora não sendo um domínio científico na acepção generalizada do termo) e uma subdisciplina dedicada ao conhecimento da música dita popular sob vários ângulos ou perspectivas, mas com um maior ênfase na música popular de massas que, determinada pela acção de forças históricas, sociais e tecnológicas, se distingue das demais músicas pelos seus processos de industrialização e de mediatização e pelo seu reconhecido impacto cultural e social a uma escala global. A sua definição nestes termos decorre do facto de recolher os contributos de outras disciplinas cientificamente consolidadas, ao mesmo tempo que reclama um espaço próprio ao distinguir-se da sociologia da música e da musicologia, mais centradas no estudo da música erudita, e da etnomusicologia, que embora integre desde há várias décadas o estudo das músicas populares, incluindo os seus processos de mediatização, tende a ocupar-se mais do estudo das práticas musicais nos seus contextos sócio-culturais de origem, em várias partes do mundo, com recurso a uma abordagem essencialmente etnográfica.

---

<sup>1</sup> Utilizarei doravante a sigla EMP para me referir ao domínio de estudos de música popular.

O estudo da música popular será pois inseparável de fenómenos sociais que assumiram particular impacto no pós-segunda guerra mundial e que dizem respeito ao facto de a música popular nos seus variados formatos se ter expandido, enquanto objecto da moderna cultura de massas, a uma escala global. A circulação de pessoas e de textos musicais, o progresso tecnológico no domínio dos meios de comunicação e dos suportes de recepção de música, criaram condições para que certos géneros e práticas musicais, que outrora estavam mais circunscritos ao seu contexto local, tivessem ficado disponíveis e sido integrados no imaginário e na oferta cultural de países distantes geográfica, social e culturalmente dos seus países de origem. Por outro lado, as indústrias da música dominantes, ainda que tenham a sua origem nos países industrializados e mais desenvolvidos (Estados Unidos, Grã-Bretanha, Alemanha, Japão), têm hoje um alcance supranacional. Se, por um lado, tornam globais os artistas anglo-saxónicos, por outro exploram os artistas e repertórios locais, concorrendo, deste modo, para a sua visibilidade dentro e além-fronteiras. Paralelamente ao fenómeno da globalização, a afirmação da juventude enquanto grupo sócio-etário de configurações autónomas no pós-guerra alimenta esta indústria da música popular e concorre para um reconhecimento, por parte do meio académico, da música popular de massas como um objecto de estudo tão relevante quanto as demais categorias musicais reconhecidas, nomeadamente as da música erudita e da música folk/tradicional/de raiz popular. A sua afirmação acompanha um crescente reconhecimento do estudo da recepção de música, não apenas pelo facto de se tratar de uma música ouvida por muitas pessoas mas, sobretudo, por a recepção ser entendida como um processo activo e criativo de apropriação e elaboração de novos significados que tornam a música, tal como outros objectos da cultura popular, num recurso e num veículo de transformação cultural e social.

Por fim, e indissociável deste processo de identificação e reconhecimento da importância da música popular, realçamos também o esbatimento das tradicionais hierarquias e até mesmo das fronteiras conceptuais entre cultura popular e erudita como um aspecto assinalável na afirmação dos EMP (SANTOS 1988). Onde tradicionalmente se distinguia uma cultura erudita caracterizada pelo conhecimento, pela formação intelectual e pela singularidade dos seus autores, bem como pela complexidade e motivação estética dos seus objectos, de uma cultura popular enquanto expressão espontânea, vocacionada para o entretenimento das massas e motivada pelos impulsos e necessidades de uma indústria, hoje considera-se que essa distinção já não fará grande sentido. Esta gradual legitimação da cultura popular contribuiu para a própria legitimação do estudo da música popular, que deixou de ser vista como inferior e menosprezada enquanto objecto académico, encarada seja enquanto processo social, prática performativa ou objecto estético. Se a emergência e afirmação de um interesse pelo estudo cultural, sociológico e musicológico da música popular de massas surge como o resultado inevitável deste processo de identificação e reconhecimento, a

autonomização dos EMP enquanto disciplina relativamente autónoma no quadro do estudo académico sobre música, é o resultado do reconhecimento de uma ausência mais do que de uma essência: depois de várias décadas, nem a sociologia da música nem a musicologia integraram o estudo da música popular de massas nos seus programas e currículos académicos. Esta relativa marginalização justifica a emergência dos EMP a partir de um conjunto de temas, áreas e trabalhos, realizados em contexto anglo-saxónico, que adquirem visibilidade no decurso da década de setenta, levando à instituição da disciplina, já na década seguinte, com a criação em 1981 da IASPM (International Association for the Study of Popular Music), a maior rede de investigadores neste domínio, que passa a organizar conferências internacionais bienais e com a publicação regular de duas revistas: a *Popular Music* (lançada em 1981 e editada pela Cambridge University Press) e o *Journal of Popular Music Studies* (lançado em 1988 pelo ramo americano da IASPM, editado pela Wiley).

A instituição dos EMP fez-se através de múltiplas abordagens e perspectivas que conferiram a este domínio um carácter multidisciplinar (e muitas vezes interdisciplinar). Podemos, contudo, distinguir duas tendências que coexistem, se entrecruzam e reconhecem mutuamente ao mesmo tempo que se demarcam. Por um lado, uma abordagem de pendor mais sociológico, mais centrada na música popular enquanto fenómeno e experiência social nas sociedades contemporâneas, na qual o contexto social e cultural é mais importante do que o texto musical nas suas múltiplas configurações, sem que este seja necessariamente menosprezado. Por outro, uma abordagem mais musicológica, centrada no estudo da música popular na sua forma, ainda que não menosprezando as ligações desta ao contexto cultural e social (a música popular *as culture*, como advoga a etnomusicologia) das suas práticas. Ambas as abordagens têm estado presentes no historial da disciplina desde a sua emergência, sendo que o que tem variado mais são os temas e assuntos a tratar pela mesma. Contudo também é de notar que, sobretudo a partir da década de noventa, as duas abordagens tendem a convergir com maior frequência, sobretudo quando a etnomusicologia, até aí mais dedicada a outras áreas de expressão musical, começou a incluir nos seus currículos e programas o estudo das *popular musics*, incluindo as formas mais massificadas de expressão musical urbana.

### **O que é música popular?**

Obviamente que qualquer escrutínio científico sobre o domínio dos estudos de música popular terá de assumir como ponto de partida uma tentativa de resposta a uma questão muito simples, mas nunca respondida em definitivo: o que é a música popular? Os critérios para uma definição não são totalmente claros e convergentes, colocando em causa uma total cientificidade deste domínio de

estudos. Como podemos reunir, numa só categoria, práticas e estilos tão diferentes, ainda que unidos sob o denominador comum da popularidade? E o que estamos a excluir quando falamos de música popular? Richard Middleton, musicólogo britânico pioneiro no âmbito dos EMP, sistematiza esta problemática e as dificuldades em responder de forma cabal a esta questão. Para o autor, existem múltiplas fontes para aferir o que é o popular na música, sendo que a única ideia que parece consensual é a de que a música popular está de alguma forma relacionada com indivíduos socialmente indiferenciados, seja enquanto criadores, seja enquanto receptores da mesma (MIDDLETON 1990). Em oposição a esta, a música erudita é vista como exclusiva, tanto na sua criação como no seu consumo, a uma elite com formação musical (do ponto de vista da criação) ou com um *status* social e educacional superior (do ponto de vista da sua fruição). Analisando criticamente outras formas de aferir o que é a música popular, Middleton considera insatisfatórias as quatro definições sintetizadas por BIRRER (1985): uma definição normativa (música popular é de qualidade inferior); uma definição negativa (é tudo o que não é música erudita ou folk); uma definição sociológica (é produzida por e para um determinado grupo social, regra geral as classes mais baixas); e uma definição tecnológico-económica (é disseminada pelos *mass-media* e/ou por um mercado de massas) (MIDDLETON 1990, 4; BIRRER 1985). Na realidade, nenhuma destas definições pode ser validada cientificamente: tendo em conta a sua arbitrariedade (no caso da primeira e da segunda); pela impossibilidade de circunscrever determinadas práticas musicais a certos grupos sociais (a terceira); e pelo facto de o desenvolvimento dos meios de comunicação e do mercado de massas ter afectado todos os géneros musicais, da mesma forma que a música popular pode ser disseminada em variados contextos informais, face a face, não existindo somente na esfera dos meios de comunicação (a quarta) (MIDDLETON 1990, 4). De facto, e se levarmos em linha de conta estes critérios, fica por explicar a popularidade de certas composições e compositores que se enquadram na categoria de música erudita (Beethoven, Mozart, entre outros) e a impopularidade de muitas músicas que se inscrevem em géneros da música popular, nomeadamente no pop e no rock (The Velvet Underground, Napalm Death, entre outros). Não alheio a este facto, muita da música que definimos como erudita tem atributos de simplicidade (por exemplo, os concertos de Vivaldi ou as serenatas de Mozart), da mesma forma que certos compositores e agrupamentos dentro da música popular (Frank Zappa, Genesis, entre outros) são caracterizados por um elevado grau de sofisticação harmónica e de complexidade dos elementos estruturantes da sua música. Este tipo de distinção também não funciona quando levamos em linha de conta a folk/música tradicional, dado que muita da música popular terá a sua génese em tradições orais que remontam às sociedades pré-industriais. Será problemático, por exemplo, assumir que um género como o blues se torna música popular a partir do momento em que é amplificado e disseminado pelas indústrias da música e através dos

meios de comunicação, quando algumas suas configurações estilísticas remontam a um período anterior à expansão dos meios de comunicação modernos.

O questionamento em torno da especificidade do objecto de estudo dos EMP, mesmo após a sua institucionalização no meio académico, permanece actual, sobretudo quando assistimos em décadas recentes à crescente inclusão no seu objecto de vários géneros musicais, regra geral acomodados na categoria de *world-music* (bossa-nova, kuduro, morna, salsa, entre outros). Estes géneros, não sendo hegemónicos, adquirem incontestável visibilidade global, atravessando fronteiras geográficas ao mesmo tempo que se fundem com outros géneros e estilos anglo-saxónicos de carácter mais hegemónico. Tal visibilidade concorre para que ganhem outra notoriedade, por exemplo, em eventos científicos da IASPM e tornem difícil, na viragem para o novo milénio, o traçar de uma linha divisória clara entre os EMP e outras áreas de conhecimento sobre música, nomeadamente a da etnomusicologia. Deste modo, a definição do que constitui o objecto central dos estudos em música popular permanece algo de incompleto e sujeito a escrutínio.

### **O estudo da música popular no século XX**

Apesar de só ter emergido enquanto domínio de investigação no decurso da década de setenta e se ter institucionalizado enquanto disciplina na década seguinte, os EMP têm um historial mais antigo, se levarmos em linha de conta que a música popular já havia sido objecto de reflexão séria por parte de certos autores e escolas de pensamento dentro das ciências humanas e sociais. Um dos primeiros e mais decisivos contributos para o estudo da música popular é o que partiu da Escola de Frankfurt, particularmente de Theodor Adorno. No contexto de expansão da moderna cultura de massas, com enfoque naquela que era oriunda dos Estados Unidos no decurso das décadas de 30 e 40 do século XX, Adorno desenvolveu juntamente com Max Horkheimer um conjunto de pressupostos em torno dos vários formatos produzidos pelas indústrias da cultura, articulando a sua dimensão estética com as suas formas de produção (ADORNO - HORKHEIMER 1979). Segundo os pressupostos da denominada teoria crítica, desenvolvida pelos autores, a indústria cultural, que incluía entre os seus objectos a música popular, a televisão, a rádio, o cinema e a imprensa, constituía um sistema no interior do qual as partes se articulavam entre si de forma harmoniosa, impondo estereótipos de baixa qualidade adequados aos gostos do público. Neste processo, a autonomia na recepção dos objectos da indústria cultural seria nula, sendo essa recepção largamente antecipada pelo processo de produção, que obedece a imperativos comerciais mais do que estéticos ou artísticos.

Detendo-se em concreto no caso da música popular, Adorno sustentava que esta se diferenciava da música «séria» por estar submetida aos processos de standardização e organização típicos das indústrias culturais. Para Adorno, a standardização, entendida como um conjunto de processos

repetidos de forma automática na criação musical, é algo que afecta toda a estrutura da música popular desde os aspectos mais gerais aos mais específicos, desde a componente harmónica e rítmica à estrutura de uma canção (versos, refrão e ponte), passando pelos *breaks*, acordes e notas (ADORNO 1941, 302). Como consequência deste processo o ouvinte apenas reconhece certas partes e não o todo:

Detalhes que ocupam posições estratégicas no enquadramento musical – o início do refrão ou a sua repetição após a ponte – têm uma maior probabilidade de serem reconhecidos e apreciados do que os detalhes menos situados, como por exemplo, os compassos de uma ponte (ADORNO 1941, 302).

A abordagem de Adorno é particularmente negativa e cáustica em relação ao valor da música popular, em oposição à música séria/erudita cujo processo de elaboração e produção não obedece à mesma lógica comercial e na qual a relação entre as partes de uma composição não é fortuita. As consequências últimas deste formato da cultura de massas no ouvinte eram a alienação, a passividade e a falta de sentido crítico sobre a sociedade, no caso particular dos sistemas políticos autoritários que caracterizavam uma parte do mundo ocidental naquele período.

As teses de Adorno sobre música popular permanecem uma referência incontornável em estudos posteriores sobre o assunto, por constituírem a primeira reflexão crítica elaborada a partir de um estudo sistematizado e rigoroso sobre as categorias musicais (Adorno integra o conhecimento filosófico, sociológico e musicológico na sua abordagem) e a sua relação com a sociedade. No entanto, a sua reflexão tem sido escrutinada e sujeita a várias críticas, a que não são alheios os contextos posteriores em que a música popular foi produzida e disseminada. Novos contextos que emergem no pós-guerra, em que a música popular foi articulada e usada como um poderoso recurso identitário e contra-hegemónico (por exemplo, contracultura na década de 1960; punk na década de 1970; rap e hip-hop na década de 1980), levaram ao surgimento de novas abordagens que contestaram a ideia, preconizada por Adorno, de que a música popular cria uma audiência passiva e ritmicamente obediente. Argumentam que a mesma, nos seus mais variados formatos, é polissémica, dando ao ouvinte a possibilidade de criar novos significados e de elaborar novos textos musicais a partir do texto original.

### **A corrente subcultural britânica**

Com intersecções várias com o estudo da música popular, a corrente subcultural britânica, que emerge em finais da década de sessenta e se afirma nos anos setenta, toma como objecto central a emergência e afirmação de determinados subgrupos dentro de um determinado grupo socio-etário: a

juventude. Os autores mais emblemáticos (Cohen, Clarke, Hall, Hebdige e Willis) estão ligados ao *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham e focam a sua pesquisa no estudo das subculturas juvenis britânicas do pós-guerra (*punks*, *mods*, *rockers*, *rastas* e *skins*, entre outros). Apesar de o interesse nestas subculturas ir muito além das suas expressões musicais, abrangendo também o estilo visual, a linguagem e a pose, torna-se impossível compreender a evolução dos estudos de música popular sem uma referência ao legado destes estudos, onde destacamos o trabalho de Hebdige sobre o significado do estilo nas subculturas contemporâneas, com destaque para o *punk* (HEBDIGE 1979), e a seminal colectânea de textos organizada por Hall e Jefferson em torno das subculturas enquanto formas de resistência a uma cultura dominante (HALL - JEFFERSON 1976).

Dentro desta corrente é de referir a influência de estudos anteriores, nomeadamente o de Howard Becker sobre dançarinos e músicos de jazz nos Estados Unidos (1963), em que o autor constata a adopção activa de novos sistemas de valores, alternativos aos dominantes na sociedade americana de então, por parte dos músicos praticantes daquele género musical (BECKER 1963). Contudo, o maior legado para a compreensão da música enquanto formato da cultura popular dentro desta corrente de estudos é o de Raymond Williams, para quem a cultura, longe de corresponder a certos padrões estéticos expressos através da formação educacional e consequente fruição de determinadas obras com um valor intrínseco, constitui algo de social e de «ordinário», referindo-se a «um modo de vida particular que expressa certos sentidos e valores não apenas através da arte e da educação mas também nas instituições e no vulgar comportamento» (WILLIAMS 1965, 56). Esta abordagem influencia significativamente o estudo de Hebdige na abordagem das subculturas juvenis. Para Hebdige essas subculturas expressam historicamente formas de resistência simbólica da classe trabalhadora, sendo que essa dissidência em relação à cultura dominante é visível no quotidiano através de um conjunto de artefactos, de práticas, comportamentos, formas de expressão e valores que estão inscritos no que se designa genericamente como *estilo subcultural*. No caso concreto da música, enquanto elemento constitutivo da subcultura punk e em complemento a outros aspectos desta subcultura como a dança e a forma de vestir, esta caracterizava-se pela subversão das convenções instituídas por um *mainstream* musical (representado, entre outros, pela pop e pelo rock progressivo). O que o estilo punk na sua totalidade reflecte, segundo Hebdige, é a possibilidade de as culturas juvenis criarem novos significados a partir de um repertório de artefactos culturais já existentes, desafiando as convenções estilísticas e causando assim uma disrupção, de ordem simbólica, dos significados instituídos por uma cultura dominante (HEBDIGE 1979).

Outros trabalhos dentro da corrente subcultural britânica, sem se referirem em concreto ao caso da música popular, influenciam esta abordagem da recepção enquanto processo criativo. Stuart Hall, influenciado pelas ideias do intelectual italiano Antonio Gramsci, introduz o conceito de



*articulação* para caracterizar a cultura popular enquanto campo de batalha ideológica entre grupos dominantes e dominados. Deste modo, a cultura popular não é algo de imposto pela cultura de massas (cujos conteúdos são controlados pela classe dominante), como havia sido preconizado pela teoria crítica, nem algo que surge espontaneamente do povo, mas sim um terreno onde se travam confrontos marcados por momentos de resistência, cooptação e negociação entre ambas as partes (BENNETT 1994; HALL 1994). De acordo com Middleton, «as classes lutam pela articulação conjunta dos elementos constitutivos do repertório cultural de forma a que estes sejam organizados sob princípios ou conjuntos de valores determinados pelos interesses da classe e do modo de produção prevalecente» (MIDDLETON 1990, 8). No caso da música, um texto musical pode ser desarticulado e articulado pela cultura dominante tornando-se um instrumento de dominação ideológica sobre as classes dominadas.<sup>2</sup> A incerteza quanto ao resultado deste confronto está reflectida nos estudos contemporâneos sobre o impacto da indústria discográfica nas audiências. No primeiro estudo sério levado a cabo sobre o rock enquanto indústria, Simon Frith, sociólogo britânico também ele pioneiro no domínio dos EMP, defende que a indústria musical pode ou não manter o controlo sob a forma como as pessoas usam aquele estilo musical, mas não poderá determinar os significados que estas lhe atribuem, não sendo inevitável a sua integração num discurso hegemónico (FRITH 1983). O mesmo é invocado por Chambers para quem a indústria, tendo um impacto directo sobre a forma como a música é produzida e distribuída, não pode, no entanto, controlar a forma como estas são usadas pelas audiências, reforçando a ideia de que o texto musical é polissémico e a audiência activa na sua recepção (CHAMBERS 1985).

Estudos posteriores mantêm esta ideia de que as culturas que se formam em torno da criação e partilha de determinados estilos musicais são caracterizadas por uma agência activa dos seus participantes, seja enquanto músicos ou enquanto consumidores (FINNEGAN 1989; COHEN 1991). Através de um estudo etnográfico sobre as práticas de músicos em Milton Keynes, Finnegan considera que o consumo activo de música, que implica a aquisição de instrumentos e a audição de discos de outros músicos, entre outras práticas, é central para a sua produção e sobretudo para o surgimento de uma identidade própria. Cohen reforça esta ideia no seu estudo sobre músicos de rock na cidade de Liverpool, concluindo que a produção de música naquele contexto urbano é parte integrante de uma cultura construída com base em conhecimentos e sensibilidades locais que formam um território independente e desenraizado dos referentes tradicionais (pais, educadores, pares que não se dedicam à música, entre outros) (COHEN 1991; BENNETT 2000).

---

<sup>2</sup> A história de certas categorizações e domínios musicais, como sejam, por exemplo, o jazz ou o rock dito «alternativo», reflecte bem essa ideia de que a cultura popular é um espaço de confrontos onde um mesmo estilo ou género musical pode assumir um significado valorativo num período de tempo até ser cooptado ou integrado num discurso dominante, assumindo então um significado diferente.

O legado da corrente subcultural britânica seria, no entanto, sujeito a variadas críticas ao longo das décadas seguintes. A mais contundente é a de que as suas teses se resumiam a construções teóricas, sem rigor empírico, que reflectiam mais uma agenda ideológica (Neo-Marxista) dos seus autores do que um conhecimento cientificamente ancorado acerca destas subculturas e das motivações dos que nela participavam. Certos autores consideram que as subculturas, a existirem, não se opõem necessariamente a um *mainstream*, antes partilham, em muitos casos, dos seus valores (LAING 1985; CLARKE 1990; THORNTON 1995; FRITH 1996b). Focando-se no caso do *punk rock* enquanto estilo musical, Laing destaca a permanência de valores conservadores de dominação masculina existentes no rock e a pertença ao *mainstream* de certos grupos como prova de que a esta prática musical não corresponde necessariamente uma subcultura resistente ao *mainstream* (LAING 1985). Por seu lado, Straw convoca a noção de *cena musical*, afastando-se de concepções menos fluidas e mais estáticas de subcultura. Para Straw, as cenas definem-se não como comunidades com valores subculturais, mas enquanto espaços culturais caracterizados por «um conjunto de práticas musicais coexistentes, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajectórias amplamente variadas de mudança e de ‘fertilização cruzada’» (STRAW 1991, 273). As cenas não emergem espontaneamente de grupos ou interesses de classe específicos, mas de alianças e parcerias várias entre indivíduos, tomando por referente determinados cânones musicais (discos, canções) e estabelecendo, por intermédio dessas alianças, divisões de classe, género ou grupo etário.

### Contextos recentes de abordagem à música popular

A partir de meados da década de noventa, o estudo da música popular é influenciado pelos novos contextos abrangentes de pós-modernidade e de globalização, deixando para segundo plano as tradicionais abordagens mais classistas e ideológicas acerca da cultura popular. A multiplicação de espaços mediáticos associada à digitalização dos suportes comunicativos contribui de forma decisiva para um aspecto central na consolidação do processo de globalização, o da compressão do espaço e do tempo. Este fenómeno vem concorrer para um aumento dos fluxos de informação relacionados com a música nas suas várias dimensões. Podemos identificar algumas transformações chave no universo da música popular que se interligam e contribuem para que esta seja repensada no âmbito dos estudos de música popular. Uma primeira diz respeito precisamente à fragmentação do mercado discográfico e dos estilos musicais. Os estilos musicais anteriormente definidos como subculturais diversificam-se e, se é verdade que muitas vezes ficam remetidos a nichos sem grande visibilidade no espaço público, também não deixam, por isso, de funcionar sob uma lógica de mercado, longe dos valores ideológicos, anteriormente projectados, de resistência e dissidência em

relação a uma cultura dominante. O próprio rock encarado enquanto género dominante das indústrias da música e que outrora constituiu objecto central no estudo da música popular, torna-se num estilo entre muitos outros a merecerem igual atenção, como são os casos do rap/hip-hop e dos estilos associados ao que de forma contestável se convencionou chamar de *world music*. Nem mesmo a música clássica escapa a esta democratização, tornando-se mais acessível e popular e ganhando cada vez maior exposição em filmes, programas e anúncios de televisão. Esta diversidade de estilos disponíveis no mercado e difundidos através dos meios de comunicação tem um impacto no gosto e na forma como nos relacionamos com a música, contribuindo para que a audição e consumo de música seja menos um elemento de distinção social e de demarcação ideológica e mais um elemento entre os muitos que compõem o estilo de vida nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Outra transformação diz respeito aos impactos da globalização, encarada não como sinónimo de americanização ou de um domínio anglo-saxónico da cultura popular, mas como a disponibilização a uma escala global do repertório de outras culturas, sobretudo não-ocidentais. Mais importante, a globalização da música popular de finais do século XX é caracterizada pela hibridização, onde estilos musicais originariamente anglo-saxónicos são apropriados localmente (por exemplo o hip-hop) e estilos oriundos de países periféricos ou fora do domínio anglo-saxónico (bhangra, kuduro, quizomba, bossa-nova) se fundem com estilos e formas de produção associados ao universo anglo-saxónico, em particular a estilos dentro da música de dança, gerando novos estilos híbridos difíceis de circunscrever a um determinado contexto geográfico. Por fim, devemos considerar a transformação tecnológica e o seu impacto na economia da(s) indústria(s) da música. Nos últimos vinte anos as formas de produção e, sobretudo, de distribuição de música sofreram alterações significativas com as mudanças proporcionadas pelas tecnologias digitais, levando a que os modelos de negócio da música sejam repensados. De uma forma nunca antes ponderada, o poder pende agora bem mais para o lado do consumidor de música, que não apenas beneficia do acesso a espaços virtuais de distribuição gratuita de música, como tem a possibilidade de escolher os mais variados formatos para a sua fruição e de partilhar a música com os seus pares sem ter, em ambos os casos, de recorrer ao papel intermediário das editoras e distribuidoras de fonogramas. Esta revolução digital teve um impacto profundo, seja nas formas de fruição de música, seja na forma como as várias instâncias da indústria foram obrigadas a repensar as suas estratégias de actuação em relação ao consumidor.

De seguida, apresentamos alguns dos principais temas que têm estado na agenda dos EMP desde a sua afirmação enquanto domínio interdisciplinar. Estes temas, longe de serem estanques,

constituem-se como elementos organizadores do conhecimento, funcionando muitas vezes como áreas temáticas recorrentes na actividade científica levada a cabo pela disciplina.<sup>3</sup>

### As indústrias da música

O estudo das indústrias da música tem assumido uma importância fundamental dentro dos EMP. Da abordagem sistemática da música popular enquanto indústria da cultura proposta por Adorno, a que já nos referimos anteriormente, até às abordagens mais estanques sobre os vários sectores que constituem o que podemos definir genericamente como indústria musical, verificamos que a produção e distribuição de música popular, organizada através de processos industriais amplamente consolidados e reproduzidos globalmente, tem sido alvo de inquirição em vários trabalhos realizados dentro da disciplina (CHAPPLE - GAROFALO 1977; FRITH 1983; NEGUS 1992; 1999; BURNETT 1996; HESMONDHALGH 1998). Daí lhe atribuímos um enfoque particular. A constatação de Frith de que ao falarmos da música popular no século XX estamos a referir-nos essencialmente à música gravada, não sendo exactamente universal, constitui a mais eloquente afirmação da centralidade da indústria, sobretudo a fonográfica, para compreendermos a música popular naquele século (FRITH 1988). De facto, desde a década de 1920, a nossa experiência da música popular é determinada pela produção e distribuição de suportes de música gravada (LPs, 45rpm, cassetes, CDs e mais recentemente ficheiros MP3), sendo que os espectáculos ao vivo ao longo desse período representam essencialmente uma consequência da disponibilização daqueles suportes para um vasto público.

O termo indústria musical é muitas vezes confundido com o de indústria fonográfica (ou discográfica), mas refere-se genericamente a um conjunto de actividades e sectores organizados em torno da produção e difusão de música em larga escala. Inclui as editoras e distribuidoras fonográficas, as promotoras de espectáculos, as lojas e fabricantes de instrumentos musicais, o *management* de artistas, as companhias e associações de direitos autorais, a rádio, televisão e imprensa musicais e a edição de partituras. Duas tendências podem ser observadas quando olhamos de forma diacrónica para o estudo das indústrias da música no século XX e princípios do XXI: uma primeira tendência diz respeito a uma evolução do estudo da indústria musical, que muitas vezes se confunde com a indústria discográfica, para o estudo das várias indústrias ou sectores que a compõem, onde o sector discográfico (ou fonográfico) passa a ser um entre vários. Hoje o enfoque está também na indústria dos espectáculos ao vivo e dos direitos de autor, por exemplo. Em

---

<sup>3</sup> Ressalvo que estes temas, para além de não serem estanques, não são exclusivos aos EMP, sendo também abordados, por exemplo, pela etnomusicologia (indústrias da música, música e identidade e categorizações) e pela musicologia (categorizações).

paralelo, entende-se cada vez mais a indústria musical como um sector integrado numa realidade mais vasta comumente definida como indústria do entretenimento. Esta realidade é resultado de uma tendência acelerada na forma de organização do negócio da música em que as instâncias responsáveis pela edição e distribuição de música (as editoras e respectivas subeditoras) são parte integrante e estão, como tal, condicionadas pelas estratégias de grupos mediáticos com diversas áreas de negócio nas áreas da cultura e do entretenimento. Fenómenos de concentração e de sinergias entre os sectores de actividade são cada vez mais frequentes dentro desses grupos (WIKSTROM 2009; NUNES 2014).

Uma segunda tendência diz respeito ao crescente reconhecimento dos diferentes sectores da indústria musical enquanto produtores de sentido ou até mesmo enquanto agentes de criatividade, por contraponto a uma visão tradicional que opunha a criatividade dos músicos à exploração da indústria, concebendo-os como instâncias estanques no processo de produção musical (NEGUS 1999; TOYNBEE 2000). Dos pressupostos de Adorno, para quem a música popular enquanto parte integrante das indústrias da cultura é produzida de acordo com processos racionalizados e estandardizados com vista à obtenção de lucro, até às recentes abordagens das indústrias musicais como indústrias criativas, o estudo das indústrias orienta-se no sentido de um maior relativismo das noções de criatividade e cooptação e de autêntico/manufaturado que durante largos anos estiveram presentes em abordagens sobre a relação da indústria com os músicos e as audiências.

Damos conta destas tendências quando atendemos aos principais contributos sobre a indústria musical pós-Escola de Frankfurt. É o caso do estudo de Chapple - Garofalo sobre a indústria musical norte-americana após a eclosão do *rock'n roll*. Para eles, pese embora o potencial criativo e contestatário da música popular (não reconhecido por Adorno), as editoras discográficas, enquanto empresas capitalistas, cooptavam essa criatividade e transformavam-na em produto inócuo e de fácil apelo para as massas (CHAPPLE - GAROFALO 1977). O fenómeno de concentração de propriedade num leque reduzido de editoras multinacionais permite que estas controlem a edição de música de acordo com valores capitalistas antagónicos à autenticidade do artista. Os autores ilustram com os exemplos de certos estilos praticados na década de sessenta por afro-americanos (*soul*, *funk*, *rhythm'n blues*) e que eram um veículo de afirmação dos direitos dos negros no período do Movimento pelos Direitos Cívicos. Estes estilos potencialmente contestatários foram contidos pela indústria e esvaziados de qualquer intento político no decurso da década seguinte. Este e outros estudos estabelecem também uma distinção dentro da indústria discográfica entre editoras *independentes* e *majors*, atribuindo às primeiras uma dimensão criativa de descoberta de novos talentos que está ausente nas segundas (PETERSON - BERGER 1975; HESMODHALGH 1998; STRACHAN 2007). Boa parte destes estudos estabelece uma análise diacrónica em que as editoras independentes actuam nas margens de uma indústria dominante e adquirem visibilidade até serem

cooptadas pelas multinacionais, quando ameaçam a hegemonia destas. A integração das editoras independentes dá-se de várias formas mas sempre à custa da sua autonomia, uma vez que são integradas nas redes financeiras e de distribuição das multinacionais (LAING 1986; WALLIS - MALM 1984).

Abordagens posteriores são mais cautelosas em relação ao papel das editoras independentes, criticando a tendência daqueles estudos para romantizar em excesso esse papel (NEGUS 1992; FRITH 1996b; BURNETT 1996). A tendência nestas abordagens vai no sentido de considerar as *independentes* e as *majors* como parte integrante de um mesmo sistema e partilhando objectivos idênticos ainda que possa haver valores, sobretudo estéticos, e práticas distintas entre as duas. Para Frith, o termo *independente* é falacioso pois estas pequenas editoras funcionam como *talent spotters* para as multinacionais, enquanto Burnett sugere que a relação entre ambas é de simbiose mais do que de oposição. Para Negus, a oposição entre ambas não faz sentido à luz do que é a relação entre comércio e criatividade na indústria discográfica. Na verdade, o que é criativo e autêntico é gerido no seio da própria indústria através dos seus departamentos de *marketing* e de comunicação, constituindo-se como categorias discursivas endógenas ao funcionamento das editoras enquanto modernas empresas capitalistas (NEGUS 1992). Contudo, certos estudos argumentam que, pese embora os fenómenos de integração, as editoras independentes não estão subjugadas aos interesses das *majors* e que, em alguns casos, elas são cruciais para a indústria discográfica no seu todo (HESMONDHALGH 1998; BURNETT - WIKSTRÖM 2006; STRACHAN 2007; WILLIAMSON - CLOONAN 2007). Mais recentemente, o interesse dos EMP pelo estudo das editoras independentes tem sido reavivado e repensado devido às novas formas e plataformas de distribuição digital e ao seu impacto no surgimento de pequenas estruturas de edição e distribuição de música (STRACHAN 2007; KRUSE 2010). Assumindo uma lógica colectivista, com relações informais e próximas entre músicos e editores e operando numa lógica de rede que, muitas vezes, vai muito para além do espaço geográfico nacional, estas micro-editoras do século XXI distinguem-se das independentes tradicionais por estarem mais libertas do jugo das multinacionais e de uma indústria «mainstream», sobretudo no que toca ao papel de intermediação que estas antes assumiam na distribuição de música (STRACHAN 2007; KRUSE 2010).

A integração no debate das transformações decorrentes das tecnologias digitais e seus impactos na distribuição de música também coloca em causa a pertinência das noções, outrora aceites, de indústria musical e de indústria discográfica. A quebra de receitas da indústria discográfica devido ao impacto dos espaços de partilha *peer to peer* vem questionar a relevância deste sector face a outros, sobretudo os da música ao vivo e dos direitos de autor, e transformar significativamente a forma como pensamos a indústria musical. Certos autores contestam a pertinência da noção de indústria musical propondo antes o seu plural: *indústrias musicais*

(WILLIAMSON - CLOONAN 2007). A noção de indústria musical, amplamente difundida no discurso mediático e político, é falaciosa pois sugere que uma panóplia de actividades relacionadas com a produção e distribuição de música podem ser resumidas num único conceito. Assim «estas definições que sugerem que a indústria é uma unidade homogénea com objectivos e interesses partilhados estão, no mínimo, datadas e [...] pintam um retrato desfasado da estrutura organizacional da economia global da música» (WILLIAMSON - CLOONAN 2007, 305). Fará mais sentido, se tivermos em conta as transformações globais na economia da música e do entretenimento em geral, falar-se em sectores de negócio em torno da música, todos de igual importância e compreendendo, para além da edição e distribuição de música, a música ao vivo, os direitos de autor e o *management* de artistas, entre outros (WIKSTRÖM 2009; NUNES 2014).

### **Música popular e identidade**

A discussão sobre questões de identidade tomando como referente a música popular tem estado presente ao longo das três últimas décadas em diversos estudos neste domínio. Havendo perspectivas diferentes sobre o assunto, todas partem contudo, implicitamente, de um mesmo problema: de que forma é que determinados sons, práticas ou categorias musicais reflectem e representam pessoas, seja individualmente ou em grupos sociais, étnicos, etários e de género? Por exemplo, a que nos referimos quando falamos de certas categorizações como sejam as de *britpop*, *gay-disco* ou *música de expressão negra*? Num mundo complexo em que as identidades são cada vez mais fragmentadas e fluídas e em que as práticas musicais são, elas mesmo, moldáveis e transversais a diversos grupos sociais, que características essencialistas permitem subescrever ou ligar esses géneros e práticas musicais a determinadas identidades (de género, sexualidade, classe, nacionalidade ou etnia)? Na medida em que a estabilidade e coerência das identidades sociais é questionável, tal relação está obviamente sujeita a escrutínio e contestação por quem estuda a música popular enquanto cultura (NEGUS 1996). De acordo com Negus «as identidades culturais não são fixadas de uma forma essencialista, sendo antes criadas activamente através de determinados processos comunicativos, de práticas sociais e de ‘articulações’ em circunstâncias específicas» (NEGUS 1996, 100). Deste modo, a identidade é algo de móvel e negociável, um processo através do qual nos *tornamos em algo* e não em que *somos algo* à partida. Esta identidade móvel e moldável deve ser vista à luz da multiplicidade de formas que as expressões da cultura popular adquirem dentro de um contexto global de mobilidade de bens, imagens, informações e significados (CIDRA 2002). A circulação à escala global desses elementos disponibiliza para o indivíduo toda uma panóplia de informação que este utiliza para moldar a sua identidade, concorrendo assim para a formação de novas constelações identitárias bem mais complexas do que

as tradicionais categorias de género, identidade, classe social, etnicidade ou raça (HALL 1992; CIDRA 2002). Tal argumento contrasta com a emergência das «políticas de identidade» e da consequente asserção de essencialismos culturais que só fazem sentido a um nível abstracto (FRITH 1996a).

É possível transpor esta linha de argumento para uma das dimensões essenciais do discurso comum sobre a música popular: o da sua suposta relação com o espaço, seja ele um lugar, bairro, comunidade, cidade, nação, ou algo menos preciso e mais difuso como uma diáspora. Essa relação torna-se bem mais problemática quando tomamos em consideração a massificação e globalização da música popular. Até que ponto é que podemos circunscrever práticas e géneros musicais, que circulam à escala global através dos meios de comunicação, a determinadas culturas em determinados espaços geográficos? Mais ainda, até que ponto é que podemos conceptualizar o espaço geográfico enquanto referente primordial de uma determinada cultura musical, sem que tal seja fruto de uma construção ideológica e simbólica? A associação da música a um determinado espaço é, antes de mais, o resultado de uma construção discursiva, sobretudo quando ela nos chega através do discurso de senso comum dos meios de comunicação e dos poderes políticos. Podemos ver isso no tradicional discurso sobre a globalização cultural, onde encontramos na maior parte das vezes uma tentativa de imposição de um particular dominante sob a capa de um «global universal» (HALL 1991, 67).<sup>4</sup>

Um debate que tem estado presente desde a década de noventa diz respeito à oposição, nem sempre elucidativa, entre o local e o global na produção e recepção de música (BENNETT 2000; BENNETT - PETERSON 2004; KAHN-HARRIS 2000; SIMÕES *et al.* 2005). A questão central deste debate é compreender como é que uma prática musical e performativa oriunda originalmente de um determinado contexto geográfico e sócio-cultural e que é um reflexo da vivência, do quotidiano e de valores enraizados localmente é apropriada à escala global e se torna num referente para indivíduos em vários contextos particulares, com algumas similitudes, mas também com amplas diferenças em relação ao contexto original de emergência. Certos autores sustentam que estas práticas e textos musicais são apropriados e readquirem novos significados através de uma recepção activa por parte das comunidades e culturas locais. A *reterritorialização* é assim um processo activo de filtragem e síntese culturais e não um acto passivo de assimilação cultural (LULL 1995). Vários são os estudos que sustentam esta abordagem da produção de música enquanto recurso local construído a partir de

---

<sup>4</sup> No caso da música, vemos por exemplo as categorias falaciosas de «repertório internacional» e de «world music». A primeira, amplamente utilizada no léxico da indústria fonográfica, refere-se, na prática e de forma eufemística, à música gravada e editada por músicos anglo-saxónicos e, por conseguinte, cantada em língua inglesa. A segunda, «inventada» na década de 1980 por um grupo de executivos das principais editoras multinacionais, acomoda genérica e indiferenciadamente todos os estilos e géneros de música fora do universo anglo-saxónico (NEGUS 1999; FRITH 1996b).



repertórios e estilos globais (FINNEGAN 1989; COHEN 1991; REGEV 1996; BENNETT 2000, entre outros).

A ideia de que a correspondência entre o lugar onde as práticas musicais ocorrem e as identidades se constroem seja algo de adquirido é contestada por Bennett, para quem o local só pode ser compreendido como um espaço (abstracto) de confronto de significados e de discursos onde se projectam relações identitárias não necessariamente convergentes: «ao conceptualizarmos o ‘local’ não como sendo algo de definitivo mas como uma série de discursos que envolvem formas de esboçar o local e a relação que alguém tem com este, tornamos possível ver o local como um *espaço de contestação*, como um espaço que é simultaneamente real e *ficcionado*» (BENNETT 2000, 63; STRAW 1991). Um exemplo sempre sujeito a escrutínio dentro desta temática diz respeito à suposta associação entre um grupo étnico em particular (indivíduos de raça negra independentemente da sua origem socio-geográfica, por exemplo) e determinadas práticas e estilos musicais. Assim, o termo «música negra», que utilizo aqui entre aspas por o assumir enquanto construção discursiva, refere-se a um conjunto de estilos que embora se tenham tornado multiétnicos e transnacionais têm marcadamente a sua origem naquela etnia em contextos diversos. É o caso de estilos populares amplamente disseminados como o *blues*, o *jazz*, o *funk*, o *rap*, a *soul*, o *R&B*, entre outros. Frith define «música negra» a partir de alguns atributos essencialistas (que contradizem as suas formulações posteriores sobre o assunto), como sejam o de ser uma música performativa mais do que de composição; com maior ênfase no ritmo e melodia por contraste com o tema e a harmonia; e por ser imediata, improvisada, espontânea e emocional, música que, por um lado, expressa sentimentos de uma forma mais directa e que, por outro, apela aos movimentos do corpo (FRITH 1983). Esta suposta essência sempre cativou uma audiência branca, bem como influenciou gerações de músicos brancos que subsequentemente criaram novos estilos e repertórios a partir dessa influência. Tal abordagem está hoje datada. Vários autores, incluindo o próprio Frith, revêem de forma crítica as formulações essencialistas sobre o conceito (TAGG 1989; NEGUS 1996; FRITH 1996a). Ele é insustentável não apenas do ponto de vista musicológico, como o demonstra Tagg na sua crítica dos fundamentos musicológicos da categoria em causa (ritmos sincopados, improvisação e as chamadas *blue notes* não são exclusivos da música negra), como de um ponto de vista sociológico, dado que, como vimos anteriormente, torna-se difícil fazer corresponder certas práticas musicais com traços identitários que estão em permanente reconstrução e que são, eles próprios, fruto de uma construção discursiva sobre determinadas práticas culturais (TAGG 1989). Esta dimensão plástica da identidade negra torna-se tanto mais premente quanto os estilos e práticas musicais que assumimos como marcadores dessa identidade se disseminaram e se encontram hoje integrados numa cultura popular globalmente partilhada. As tradições expressivas que esses estilos e práticas musicais transportam transformam-se quando se tornam visíveis fora do seu contexto

original de criação e possibilitam o surgimento de diferentes enunciados de expressão das identidades, reflectidos tanto na organização dos sons, como na escolha de repertório, género ou estilo e da língua e conteúdos semânticos nos textos das canções (CIDRA 2002). Na realidade, o papel que esses estilos e práticas desempenham na articulação de identidades tem que ser equacionado com fenómenos de coexistência das comunidades negras com outras etnias e diásporas que se sobrepõem, formando novos híbridos culturais (ver MERCER 1994).

Igualmente relevante é o estudo da música popular como referente e forma de expressão de uma identidade de género. Acompanhando argumentos que contestam noções essencialistas de género e de sexo, os EMP têm integrado as identidades sexuais e de género como algo de fluído e permanentemente construído e negociado, sendo que práticas culturais e performativas como a música popular desempenham um papel importante nessa construção. Num primeiro e seminal artigo sobre rock e sexualidade, FRITH - MCROBBIE (1978; 1990) sustentam que o rock é um estilo predominantemente masculino, não apenas por ser praticado sobretudo por homens, mas porque se trata de uma forma de expressão e de controlo que, de certa forma, reproduz o poder sexual do homem sobre a mulher. A este respeito distinguem o rock na sua expressão mais viril (protagonizado por cantores rock como Mick Jagger e Robert Plant) do *teenybop*, consumido quase em exclusivo por raparigas e evocando imagens de vulnerabilidade e comiseração. Este estudo seria criticado em trabalhos posteriores, inclusivamente do próprio Frith, por apresentar uma noção essencialista da sexualidade (FRITH 1985; 1990). Certos autores examinam o rock enquanto expressão de masculinidade sugerindo que se trata de uma identidade construída de uma forma mais ambivalente do que o sugerido, inclusivamente na forma como certos músicos, em estilos como o *hard-rock*, se apresentam com recurso a maquilhagem, mas mantendo sempre uma imagem de dureza e agressividade. Ou seja, uma grande variedade de construções sobre o género e a sexualidade são possíveis dentro do rock (WALSER 1993). A própria evolução do rock nos seus vários subestilos encarregou-se de demonstrar as possibilidades de um estilo ser apropriado de diversas formas e de moldar diferentes identidades sexuais. O caso do rock alternativo e do movimento *riot-grrrl* no início da década de 1990 demonstra a possibilidade de este género ser também utilizado na afirmação de novas identidades (subculturais) femininas, desafiando as suas convenções. Outros estilos musicais mais distantes do rock, como seja o caso do *disco-sound* de finais da década de setenta, contribuem para a afirmação de uma subcultura homossexual nos Estados Unidos, ainda que a ligação entre as suas configurações estilísticas e uma determinada identidade sexual seja algo que permaneça aberto a discussão.

## Música popular e tecnologias

Um dos aspectos mais problemáticos para o estudo da música popular, sobretudo para quem parte de um ângulo sociológico ou culturalista, diz respeito ao impacto das tecnologias na produção e recepção da mesma. Na realidade, a evolução tecnológica nos suportes de produção, gravação e recepção de música constitui um aspecto central na transformação das indústrias musicais, sobretudo a fonográfica, e na própria evolução dos estilos e géneros musicais através do papel que desempenha no processo criativo de *performers* e compositores. Contudo, será justo afirmar que as tecnologias, simultaneamente, respondem a necessidades criativas e condicionam as mesmas, não havendo um determinismo rígido de uma em relação à outra. Músicos e consumidores de música usam muitas vezes a tecnologia de formas inesperadas em relação aos intentos dos seus fabricantes, redefinindo as tecnologias através de usos não antecipados e alternativos das mesmas (THÉBERGE 2001). Neste sentido importa compreender as tecnologias de produção, registo e recepção sonoras em articulação com o contexto cultural dentro do qual emergem, bem como a forma como são apropriados por músicos e consumidores, não permanecendo a dimensão tecnológica como uma realidade estanque em relação a esses contextos. Os usos diferentes da tecnologia são o reflexo de diferentes valores e opções estéticas e de diferentes prioridades culturais (ROSE 1994; THÉBERGE 2001).

Daí que o estudo das tecnologias de produção e recepção sonora tenha também uma importância sociológica. Isto porque a tecnologia, entendida sobretudo como um processo evolutivo, transformador das práticas de produção e recepção de música, pode ser vista em oposição a certos valores que são (ou foram) centrais para a música popular (FRITH 1986). Desde logo opõe-se à autenticidade do músico, algo que Frith exemplifica com o caso do *crooning*, um estilo de expressão vocal que se tornou possível graças ao advento do microfone electrificado e que, durante algum tempo, foi encarado por certas instâncias de mediação como artificial e inautêntico (ao contrário dos cantores de ópera que dispensavam o uso de microfone). Por outro lado, opõe-se à música popular enquanto expressão de um espírito de comunidade. Neste caso a amplificação sonora aliena os músicos das audiências, rompendo com a proximidade que era característica das actuações dos cantores nos circuitos folk nos Estados Unidos. Ao optarem pelo formato eléctrico no decurso da década de 1960, músicos como Bob Dylan abraçaram as qualidades da cultura de massas que o movimento folk rejeitava – estrelato, comércio e manipulação. Por fim, Frith considera a tecnologia em oposição à música popular enquanto forma de expressão artística. Instrumentos que resultam de inovações tecnológicas, como o sintetizador e a caixa de ritmos, foram durante largos anos menosprezados por desumanizarem a música, aniquilando o domínio do instrumento enquanto forma de expressão de uma individualidade.

Sendo impossível deter-nos sobre cada aspecto que constitui o que entendemos por tecnologia na música popular, expomos aqui os principais referentes na análise dessa relação, que Théberge considera serem quatro: as tecnologias fundamentais; as tecnologias de gravação de som; os instrumentos musicais; as tecnologias de recepção áudio (THÉBERGE 2001). Dentro das tecnologias fundamentais, Théberge inclui o microfone, a amplificação e as colunas de som como sendo decisivos para o curso da música popular no século XX, sendo que essa importância tende a ser subvalorizada por uma certa banalização dos seus efeitos. Dentro da gravação sonora, considera-se o surgimento da gravação em fita magnética e o seu aperfeiçoamento no início da segunda metade do século, bem como o desenvolvimento da gravação multipistas, como os elementos-chave nas transformações ocorridas na música popular no mesmo período. O segundo, em particular, torna-se um aspecto central não apenas na produção de música como também na sua composição, em suma, no processo criativo da música popular. Se, até princípios da década de sessenta, era norma os músicos entrarem em estúdio com as canções já feitas e prontas a serem gravadas em fita magnética, a partir dessa década, com o advento do moderno estúdio multipistas, muitas vezes os músicos passam a usar o estúdio como um instrumento de composição, tirando partido das possibilidades criativas oferecidas pela gravação multipistas. Ao encontro deste facto, o produtor e o engenheiro de som tornam-se eles próprios participantes activos no processo criativo. Dentro dos instrumentos musicais, Théberge refere a guitarra eléctrica, a bateria, a caixa de ritmos, o *sampler* e o sintetizador como centrais para as transformações ocorridas na música popular no pós-guerra. Em relação às tecnologias de recepção áudio, considera-se que, de um modo geral, a sua história é indissociável das estruturas de *marketing* e distribuição de música, embora o século XXI traga consigo, e talvez pela primeira vez, um conflito manifesto entre a indústria, sobretudo a fonográfica, e as novas tecnologias de recepção. O advento dos novos formatos digitais de audição de música (sobretudo o formato MP3) e o seu fácil acesso (tanto no carregamento, como no descarregamento) através dos suportes áudio (computadores e dispositivos de funcionamento em rede, como o *smartphone*) gerou uma hostilidade da indústria em relação a estas novas tecnologias de recepção por tornarem possível, através da pirataria digital, a violação de direitos de autor.

### **O estudo das categorizações na música popular**

Uma das temáticas dentro dos EMP mais aberta à discussão é a que diz respeito ao estudo da constituição de categorias e géneros dentro da música popular. Esta é uma temática que, à partida, colocaria em jogo as diferenças entre uma abordagem musicológica, mais centrada na forma, e uma abordagem sociológica, mais centrada no contexto social de produção e recepção dos géneros. Na verdade, constatamos uma relação de complementaridade e até de concordância entre as duas

abordagens. Em resposta à dúvida sobre até que ponto podemos encontrar na constituição dos géneros musicais critérios objectivos que nos permitam identificar e classificar de forma consistente um conjunto de práticas musicais numa determinada categoria, parece haver consenso, entre as várias perspectivas, de que essas categorias, longe de serem rígidas e objectivas, são fluídas e mutáveis. O contexto (social) será aqui tão importante como o texto (musical), no sentido em que a partilha de códigos, práticas e valores, entre os que participam na produção, distribuição e consumo de música, constitui um aspecto central que está para além dos aspectos mais formais da organização de sons e características técnicas que, porventura, também podemos identificar num determinado género musical (FRITH 1996b; NEGUS 1999; FABBRI 2004; HOLT 2007). Assim, estas categorizações correspondem a formas simbólicas, muitas vezes ideologicamente motivadas, de estruturar o discurso sobre música com objectivos vários, desde o de tornar possível a partilha de conhecimentos e o diálogo sobre a mesma, até ao exercício de dominação e controlo social sobre grupos sociais por parte de elites e poderes políticos (CASTELO-BRANCO 2013).

Central na discussão sobre categorizações é a noção de género musical. De acordo com Fabbri, um género musical corresponde a «um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo desenvolvimento é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceites» (FABBRI 2004, 7). Ainda que os aspectos relacionados com o domínio formal e técnico da música sejam levados em conta, Fabbri considera-os insuficientes na constituição dos géneros e identifica também aspectos ideológicos, sociais e comportamentais como sendo decisivos neste processo. Para Holt, o género constitui-se como «um tipo de categoria que se refere a um tipo particular de música dentro de uma rede de produção, circulação e significação da mesma» (HOLT 2007, 2). Um aspecto crucial é que estas definições de género, como qualquer categorização em torno de práticas musicais, são elaboradas e partilhadas tomando por referentes não apenas os aspectos supostamente comuns a várias práticas musicais, mas também os que os diferenciam de outro género ou categoria, revelando a tendência do ouvinte para modos estruturados de pensar a diferença dentro da música. Acresce que, no caso concreto da música popular, as fronteiras entre géneros tendem a ser mais fluídas, uma vez que os músicos criam permanentemente novas fusões, híbridos e extensões dos géneros estabelecidos (HOLT 2007).

Por fim, certos estudos dentro de uma vertente sociológica abordam os géneros a partir da sua relação com a indústria fonográfica, onde aqueles são simultaneamente determinantes e determinados por esta. Segundo esta perspectiva, a categorização da música em géneros e estilos organiza todo o processo de produção e comercialização da música, desde as formas de apresentação e *performance* dos músicos até à distribuição e venda no retalho, estruturando desta forma grande parte da actividade no seio da indústria fonográfica (FRITH 1996b; NEGUS 1999). A propósito do impacto nas práticas dos músicos, Frith afirma que «espera-se que os músicos, uma

vez rotulados, toquem, actuem e se apresentem de determinada maneira: as decisões sobre sessões de gravação, fotos promocionais, capas de discos, entrevistas à imprensa e telediscos são tomadas tendo em mente as regras do género» (FRITH 1996b, 76). Mais do que fruto de uma construção científica e objectiva, a construção de géneros na música popular será pois o resultado de processos de ordem cultural e comercial.

### Notas finais

Não obstante haver um reconhecimento do estudo da música popular presente nos currículos de ciências musicais em Portugal, não podemos dizer que exista uma plena afirmação deste domínio de estudos, quer ao nível da produção científica, quer da oferta pedagógica. Ao invés, encontramos uma produção esparsa que vai ao encontro de um certo conservadorismo, ainda prevalecente no meio académico, em relação ao estudo das formas da cultura dita popular. Por outro lado, no contexto português, onde o estudo da música popular se desenvolveu em décadas recentes no âmbito da etnomusicologia, o termo *música popular* presta-se a alguma ambivalência, dado ser traçada uma distinção entre a música popular representada por um conjunto de estilos musicais nacionais urbanos inspirados em tradições rurais (a chamada *música popular portuguesa*) e a *popular music*, terminologia anglófona encontrada para designar o que em linguagem corrente se entende por música pop, de feição anglo-saxónica (CASTELO-BRANCO 2013). A primeira está bastante consolidada sobretudo no dito domínio da etnomusicologia, mas a segunda carece de maior visibilidade e reconhecimento académico. Deste modo, a implementação dos EMP no contexto académico português suscita algumas questões na delimitação dos seus objectos e problemas: deverá centrar-se apenas no estudo da *popular music* deixando o estudo de géneros nacionais de música popular urbana, como o fado e a música popular portuguesa (onde se inclui a canção de protesto, por exemplo), e rural (o que se convencionou denominar de *música pimba*) para outros domínios como o da etnomusicologia? Ou deve incluir também esses géneros, eles próprios tão massificados quanto historicamente fundamentais na afirmação da indústria fonográfica em Portugal? Poderá o interesse académico recente em torno da noção de lusofonia e dos seus impactos na organização a vários níveis de práticas musicais, ou relacionadas com música, em contexto português ser pensado à luz dos contributos que constituem o património dos EMP que aqui traçámos? Não havendo aqui espaço para debater de forma conclusiva estas questões, fica o intento de que as mesmas conduzam a uma maior intervenção crítica acerca da pertinência dos EMP para uma abordagem destes assuntos.

De entre os principais e assinaláveis contributos para um reconhecimento da *popular music* enquanto objecto de estudo, referimos o trabalho levado a cabo pelo Instituto de Etnomusicologia

da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde existe, desde 2006, uma linha de investigação com a designação de Etnomusicologia e Estudos de Música Popular. O trabalho em torno dos EMP está reflectido sobretudo na edição da *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (CASTELO-BRANCO 2010), que contempla várias entradas sobre músicos e outros assuntos do âmbito dos estudos de música popular na acepção mais anglo-saxónica do termo. Dentro da produção oriunda do mesmo instituto podemos referir ainda os textos de Rui Cidra sobre o *rap* na área metropolitana de Lisboa (CIDRA 2002), os artigos que publiquei sobre jornalismo e crítica pop/rock (NUNES 2010; 2011) e sobre a indústria fonográfica recente (NUNES 2014), bem como o artigo recente de Ricardo Andrade nesta mesma revista sobre a instituição do rock sinfónico/progressivo em Portugal na década de 1970 (ANDRADE 2015), juntamente com algumas dissertações e teses realizadas por alunos e investigadores ligados ao mesmo instituto. Dentro da oferta pedagógica refira-se a criação, em 2006, da primeira pós-graduação em Estudos de Música Popular, sob coordenação da Professora Salwa Castelo-Branco.

Numa abordagem mais sociológica ou culturalista, refira-se o trabalho de Paula Guerra em torno do subcampo da música alternativa (GUERRA 2013a) e sobre o punk em Portugal (GUERRA 2013b) inspirados, respectivamente, na teoria dos campos de Pierre Bourdieu e nas teorias subculturais e pós-subculturais britânicas. Para além do supra referido artigo de Cidra, outros investigadores têm dado atenção a questões de identidade, raça e multiculturalidade, tomando como referência o caso do rap e do hip-hop em Portugal. É o caso dos trabalhos, entre outros, de Teresa FRADIQUE (2003) sobre a construção social e discursiva do *rap* enquanto cultura e de Simões *et al.* em torno dos valores e ideologias que caracterizam o movimento hip-hop em Portugal (SIMÕES *et al.* 2005).

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1941) (1990), «On Popular Music», in *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, editado por Simon Frith e Andrew Goodwin (London, Routledge), pp. 301-14
- ADORNO, Theodor e Max HORKHEIMER (1979), *Dialectic of Enlightenment* (London, Verso)
- ANDRADE, Ricardo (2015), «Mistérios e maravilhas: O rock sinfónico/progressivo em Portugal na década de 1970», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2/2, pp. 239-70
- BECKER, Howard (1963), *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance* (London, MacMillan)
- BENNETT, Andy (2000), *Popular Music and Youth: Music, Identity and Place* (London, MacMillan)
- BENNETT, Andy and Richard PETERSON (eds.) (2004), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (Vanderbilt, University Press)
- BENNETT, Tony (1994), «Popular Culture and the Turn to Gramsci», in *Cultural Theory and Popular Culture: a Reader*, editado por John Storey (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf), pp. 217-24

- BIRRER, F.A.J. (1985), «Definitions and Research Orientation: Do We Need a Definition for Popular Music?», in *Popular Music Perspectives*, editado por David Horn (Gothenburg - Exeter, IASPM), pp. 99-105
- BURNETT, Robert (1996), *The Global Jukebox: The International Music Industry* (London, Routledge)
- BURNETT, Robert e Patrik WIKSTROM (2006), «Music Production in Time of Monopoly: The Example of Sweden», *Popular Music and Society*, 29/5, pp. 575-82
- CASTELO-BRANCO, Salwa (ed.) (2010), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Lisboa, Círculo de Leitores)
- CASTELO-BRANCO, Salwa (2013), «The Politics of Music Categorization in Portugal», in *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip Bohlman (Cambridge, Cambridge University Press), pp. 661-77
- CHAMBERS, Iain (1985), *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture* (London, MacMillan)
- CHAPPLE, Steve and Reebee GAROFALO (1977), *Rock'n Roll is Here to Pay: the History and Politics of the Music Industry* (Chicago, Nelson-Hall)
- CIDRA, Rui (2002), «'Ser real': O rap na construção de identidades na área metropolitana de Lisboa», *Ethnologia*, 12/14, pp. 189-222
- CLARKE, Gary (1990), «Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures», in *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, editado por Simon Frith e Andrew Goodwin (London, Routledge), pp. 81-96
- COHEN, Sara (1991), *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making* (Oxford, Clarendon Press)
- FABBRI, Franco (2004), «A Theory of Musical Genres: Two Applications», in *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, editado por Simon Frith (London, Routledge), vol. 3, pp. 7-35
- FINNEGAN, Ruth (1989), *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town* (Cambridge, Cambridge University Press)
- FRADIQUE, Teresa (2003), *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal* (Lisboa, Dom Quixote)
- FRITH, Simon (1983), *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock* (New York, Pantheon)
- FRITH, Simon (1985) (1990), «Afterthoughts», in *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, editado por Simon Frith e Andrew Goodwin (London, Routledge), pp. 419-24
- FRITH, Simon (1986), «Art vs. Technology: The Strange Case of Popular Music», *Media, Culture and Society*, 8, pp. 107-22
- FRITH, Simon (1988), «The Industrialization of Music», *Music For Pleasure* (New York, Routledge), pp. 11-23
- FRITH, Simon (1996a), «Music and Identity», in *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall e Paul du Gay, pp. 108-27
- FRITH, Simon (1996b), *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford, Oxford University Press)
- FRITH, Simon and Angela MCROBBIE (1978) (1990), «Rock and Sexuality», in *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, editado por Simon Frith e Andrew Goodwin (London, Routledge)
- GUERRA, Paula (2013a), *A instável leveza do rock: Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal* (Porto, Afrontamento)
- GUERRA, Paula (2013b), «Punk, ação e contradição em Portugal: Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102, pp. 111-34
- HALL, Stuart (1991), «Old and New Identities: Old and New Ethnicities», in *Culture, Globalization and the World System*, editado por Anthony King (London, MacMillan), pp. 41-68
- HALL, Stuart (1992), «The Question of Cultural Identity», in *Modernity and its Futures*, editado por Stuart Hall, David Held e Tony McGrew (Cambridge, Polity), pp. 274-316
- HALL, Stuart (1994), «Notes on Deconstructing the Popular» in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, editado por John Storey (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf), pp. 455-66



- HALL, Stuart e Tony JEFFERSON (1976), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain* (London, Hutchinson)
- HEBDIGE, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style* (London, Methuen)
- HESMONDHALGH, David (1998), «The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production», *The British Journal of Sociology*, 49/2, pp. 234-51
- HOLT, Fabian (2007), *Genre in Popular Music* (Chicago, University of Chicago Press)
- KAHN-HARRIS, Keith (2000), «‘Roots’?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene», *Popular Music*, 19/1, pp. 13-30
- KRUSE, Holly (2010), «Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off», *Popular Music and Society*, 33/5, pp. 625-39
- LAING, Dave (1985), *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (Milton Keynes, Open University Press)
- LAING, Dave (1986), «The Music Industry and the ‘Cultural Imperialism’ Thesis», *Media, Culture and Society*, 8, pp. 331-41
- LULL, James (1995), *Media, Communication, Culture: A Global Approach* (Cambridge, Polity)
- MERCER, Kobena (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (London, Routledge)
- MIDDLETON, Richard (1990), *Studying Popular Music* (Buckingham, Open University Press)
- NEGUS, Keith (1992), *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry* (London, Arnold)
- NEGUS, Keith (1996), *Popular Music in Theory* (Cambridge, Polity)
- NEGUS, Keith (1999), *Music Genres and Corporate Cultures* (London, Routledge)
- NUNES, Pedro (2010), «Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Portuguese Music Journalists Towards Portuguese Music», *Popular Music*, 29/1, pp. 41-59
- NUNES, Pedro (2011), «Os jornalistas de música e a indústria musical: Entre o *Gatekeeping* e o ‘Cheerleading’», *Trajectos*, 18, pp. 53-69
- NUNES, Pedro (2014), «Diversity and Synergy in the Recording Industry in Portugal, 1988-2008», *Journal of World Popular Music*, 1/1, pp. 73-95
- PETERSON, Richard A. e David G. BERGER (1975), «Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music», *American Sociological Review*, 40/2, pp. 158-173
- REGEV, Motti (1996), «Musica Mizrahit, Israeli Rock and National Culture in Israel», *Popular Music*, 15/3, pp. 275-84
- ROSE, Tricia (1994), *Black Noise: Rap and Black Culture in Contemporary America* (Middletown CT, Wesleyan University Press)
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos (1988), «Questionamento à volta de três noções: A grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas», *Análise Social*, 24/101-2, pp. 689-702
- SIMÕES, José Alberto, Pedro NUNES e Ricardo CAMPOS (2005), «Entre subculturas e neotribos: Propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal», *Fórum Sociológico*, 13/14 (2ª série), pp. 171-89
- STRACHAN, Rob (2007), «Micro-independent Record Labels in the UK: Discourse, DIY Cultural Production and The Music Industry», *European Journal of Cultural Studies*, 10/2, pp. 245-62
- STRAW, Will (1991), «Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music», *Cultural Studies*, 5/3, pp. 368-88
- TAGG, Philip (1989), «Open-Letter: ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’», *Popular Music*, 8/3, pp. 285-98
- THÉBERGE, Paul (2001), «‘Plugged in’: Technology and Popular Music», in *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, editado por Simon Frith, Will Straw e John Street (Cambridge, Cambridge University Press), pp. 3-25
- THORNTON, Sarah (1995), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge, Polity)

- TOYNBEE, Jason (2000), *Making Popular Music: Music, Creativity and Institutions* (London, Arnold)
- WALLIS, Roger e Krister MALM (1984), *Big Sounds From Small Peoples* (New York, Pendragon)
- WALSER, Robert (1993), *Running With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy-Metal Music* (Middleton CT, Wesleyan University Press)
- WIKSTROM, Patrik (2009), *The Music Industry* (Cambridge, Polity)
- WILLIAMS, Raymond (1965), *The Long Revolution* (Harmondsworth, Penguin)
- WILLIAMSON, John e Martin CLOONAN (2007), «Rethinking the Music Industry», *Popular Music*, 26/2, pp. 305-22

**Pedro Nunes** é doutorado em «Film and Media Studies» pelo Stirling Media Research Institute da Universidade de Stirling e mestre em Sociologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Foi Professor Convidado do Departamento de Ciências Sociais e de Gestão da Universidade Aberta e Professor Adjunto da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria. É investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) da FCSH-NOVA desde 2006. Tem investigado e publicado sobre jornalismo e crítica musical, a indústria fonográfica em Portugal e culturas e movimentos juvenis.

Recebido em | *Received* 16/03/2016  
Aceite em | *Accepted* 26/09/2016