

Modos de relação com a música

Luís Melo Campos

Resumo Apresenta-se o conceito de *modos de relação com a música* que, compreendendo três planos conceptuais, organiza treze dimensões analíticas susceptíveis de operacionalização para efeitos de observação de situações empíricas. Trata-se de aprofundar de modo integrado um diversificado conjunto de relações específicas às práticas musicais, tipificando qualitativamente as modalidades da sua fruição em torno de dois pólos: o *essencial* e o *relacional*. Embora construído para analisar músicos profissionais, sustenta-se que o conceito é também adequado (com adaptações) para analisar consumos musicais, assim como outras sedes de produção cultural (intelectual e artística).

Palavras-chave sociologia; cultura; música; músicos.

1. Introdução

Este artigo visa apresentar o conceito de *modos de relação com a música*, que constitui o principal resultado substantivo de um estudo sociológico ancorado no seguinte questionamento: como se modelam percursos, vivências e aspirações em torno de objectos e práticas musicais? Tratando-se de um problema potencialmente universal, as normais contingências de um processo de investigação conduziram a um centramento no sub-universo dos músicos profissionais (compositores e intérpretes) detentores de uma carreira artística, no sentido de avaliar as hipóteses de que: a) existem diferentes *modos de relação com a música*; b) de que estes se articulam congruentemente com os distintos géneros musicais. Neste sentido, partindo de uma tipologia de géneros musicais equacionada em moldes bastante abrangentes, entrevistaram-se 24 músicos

portugueses assim distribuídos: seis na área da música académica,¹ seis na área da música pop/rock, seis na área do jazz, e seis na área da música tradicional portuguesa, este último grupo foi posteriormente subdividido em fado (quatro representantes) e não fado (dois representantes).² Uma relação dos 24 músicos entrevistados pode ver-se em Apêndice 1.

2. O conceito de *modos de relação com a música*

O conceito de *modos de relação com a música* compreende três planos conceptuais que organizam treze dimensões analíticas susceptíveis de operacionalização para efeitos de observação e medida de situações empíricas nos termos que seguidamente se explicitam:

A) Competências e contextos de aprendizagem musicais - este plano conceptual compreende três dimensões analíticas de natureza objectiva (nível de formação musical formal, intensidade da prática musical e autoria, ou não, de composições e arranjos musicais) e uma dimensão analítica de natureza subjectiva (importância relativa do trabalho e do talento no quadro dos respectivos projectos artísticos e musicais):

1 A expressão música académica refere-se ao que vulgarmente se designa por música clássica, o que remete para toda uma tradição musical erudita da cultura ocidental. A expressão adoptada deve-se, por um lado, ao carácter insatisfatório das alternativas (por exemplo, a expressão música clássica remete, em rigor, apenas para um limitado período histórico), e deve-se, por outro lado, ao facto de se tratar de um género musical que só excepcionalmente poderá abdicar de uma prolongada passagem por uma Academia de música. Entre outros possíveis, seguiu-se este critério, mas é bem provável que alguns leitores considerem a expressão adoptada igualmente insatisfatória...

2 Inicialmente pensado como um grupo susceptível de conhecer razoável homogeneidade interna (à semelhança dos restantes géneros musicais considerados), a análise empírica revelou importantes discontinuidades no seu seio. De um ponto de vista teórico, a partição entre fado e não fado poderá compreender-se por atenção ao carácter mais vincadamente popular do fado (em termos de divulgação e de reconhecimento, mas também no plano da sua aprendizagem que é muito baseada na tradição oral), enquanto a música tradicional portuguesa não fadista se restringe a alguns nichos de preservação e divulgação, encontrando-se normalmente associada a lógicas mais formalizadas de aprendizagem musical.

Nível de aprendizagem musical formal: por aprendizagem musical formal entende-se a frequência de estabelecimentos de ensino ou de aulas particulares com professores de música. O ensino formal não é a única forma de adquirir conhecimentos musicais (teóricos ou práticos). Todavia, é conhecida a estreita relação que o ensino musical formal mantém com a erudita tradição ocidental, e, mais recentemente, também com o jazz. Já os géneros musicais de raiz popular tendem a privilegiar a tradição oral e as lógicas informais de aprendizagem. Comparativamente com os contextos informais de aprendizagem, presume-se pacífico que a frequência continuada de ensino musical formal pode conduzir à detenção de níveis mais elevados de formação e competência musicais, pelo menos no que se refere às competências técnicas (domínio prático) e cognitivas (conhecimentos teóricos). Para além disso, a aprendizagem musical formal não só confere diplomas virtualmente accionáveis em diversas sedes de profissionalização como reflecte diferentes e específicos contextos socioculturais de aprendizagem.

Para efeitos deste estudo, distinguiram-se três níveis de aprendizagem musical formal: a) nenhum ou incipiente - significando ausência ou muito pequena e incipiente passagem pela formação musical formal; b) intermédio - significando que existiu uma frequência já significativa de ensino musical formal, podendo ser mais ou menos prolongada e mais ou menos contínua, embora sem atingir qualificações diplomadas de topo; c) elevado - significando que existiu frequência continuada e duradoura de ensino musical formal, atingindo qualificações diplomadas de topo.

Prática musical quotidiana: esta dimensão analítica visa dar conta da importância relativa que o trabalho musical oculto (não directamente visível pelo público) detém nos diferentes entrevistados. Trata-se de uma importância relativa, já que qualquer profissional será, em maior ou menor grau, praticante regular de música. Em períodos com concertos diários ou muito frequentes, quando se entra em estúdio para gravar, ou quando existem prazos a cumprir relativamente à encomenda de uma obra, qualquer músico certamente dedica muito do seu tempo à prática musical. Mas um determinado período balizado por uma agenda carregada não dá conta da importância relativa que a intensidade da prática musical quotidiana detém enquanto investimento necessário ao desenvolvimento de um projecto musical. O que aqui está em jogo é, pois, apreender

diferentes níveis de intensidade quotidiana de prática musical enquanto expressão de uma prática necessária à manutenção e desenvolvimento dos respectivos projectos musicais.

Considerou-se uma escala com três níveis: (-/-), correspondendo a uma reduzida intensidade diária de prática musical, que não parece constituir requisito imprescindível à prossecução da carreira; (+/-), ou nível intermédio, significando que existe uma actividade musical regular de intensidade moderada; (+/+), ou nível elevado, significando um alargado tempo diário de prática musical, que parece constituir um requisito de manutenção necessário ao desenvolvimento do projecto artístico-musical.

Trabalho de composição e arranjo musicais: esta dimensão analítica refere-se à natureza individual ou colectiva do trabalho de composição e arranjo musicais. A referência aos arranjos musicais justifica-se por estar em jogo o produto musical tal como é publicamente apresentado. Trata-se, aliás, de uma questão importante quando se trata de avaliar patamares de competência especificamente musical, na medida em que existem diferenças não negligenciáveis entre compor um tema (melodia, harmonia e ritmo) e a forma como esse tema é publicamente apresentado, implicando um arranjo musical, mesmo que reduzido a uma expressão mínima (que instrumentos tocam o quê e quando? que modulações orquestrais se introduzem, ou não, ao longo do tema? etc.). Nos géneros musicais em que mais dominantemente se aplicam, os arranjos são porventura mais reveladores de competências musicais (teóricas, técnicas e cognitivas) do que a própria composição.

De qualquer modo, quer ao nível da composição, quer do respectivo arranjo, nesta dimensão estão em jogo diferentes patamares de competência musical, que designadamente reflectem a autonomia autoral, e que relevam também o carácter mais individual ou mais gregário do projecto musical (embora apenas parcialmente, na medida em que a execução das obras normalmente implica o contributo de terceiros).

Relação trabalho/talento: na sua raiz etimológica o vocábulo arte remete para diferentes conotações: uma conotação cognitiva nas línguas germânicas, e uma conotação com o trabalho manual e as técnicas artesanais nas línguas latinas. Maria de Lourdes Lima dos

Santos (2002, 5) nota que a construção da identidade artística constitui uma questão recorrente em muitos estudos nesta área e que são três os vectores analíticos mais persistentes ao longo do tempo: a) distinção entre obra (artística) e trabalho; b) atribuição daquela a um tempo de criação não assimilável a um tempo de trabalho; c) invocação do génio como factor distintivo da actividade artística.

Seja como for, na opinião dos entrevistados, trabalho e talento constituem factores indispensáveis a qualquer projecto musical. Esta dimensão analítica visa, pois, discernir, para cada um deles, qual daqueles dois factores é considerado mais preponderante no contexto do respectivo projecto musical. Consideram-se três possibilidades: mais talento; mais trabalho; algum equilíbrio entre ambos.

B) Importância relativa da música no contexto da performance musical (oposição concerto/espectáculo) - o segundo plano conceptual compreende quatro dimensões analíticas, todas de natureza subjectiva, que visam escrutinar valores e representações relativos à presença em palco e às formas de conceber (e praticar) a prestação musical, passando pela importância relativa dos usos da palavra no contexto da performance e pela maior ou menor valorização da autenticidade musical. Estas quatro vertentes constituem um conjunto de dimensões que operacionalizam a oposição concerto/espectáculo.

Concertos e espectáculos constituem um dos núcleos duros na carreira artística dos profissionais da música (outro núcleo duro será a edição discográfica, à qual também se aplica boa parte do espírito desta oposição, embora com as necessárias adaptações). Por relação a um certo tipo de eventos musicais é frequente utilizar de modo indiscriminado as expressões concerto e espectáculo, embora ninguém se refira a um concerto de variedades mais sim a um espectáculo de variedades, o que indicia a existência de diferenças relevantes entre aqueles termos. No contexto deste estudo, entendeu-se aproveitar esta cambiante terminológica para acentuar algumas diferenças não negligenciáveis no plano dos *modos de relação com a música*. Assim, parametrizou-se a ideia de concerto enquanto performance pública essencialmente centrada na produção de música (som em movimento), reduzindo ao mínimo as componentes não estritamente musicais, como sejam a teatralidade dos artistas em palco, a recorrência a cenários e adereços de qualquer tipo e ainda a subvalorização do

conteúdo semântico da palavra que o canto habitualmente veicula. Por seu turno, a ideia de espectáculo parametrizou-se enquanto apresentação pública, fortemente ancorada numa performance musical mas que, supletivamente, acciona um conjunto de recursos não estritamente musicais (encenação e teatralização da presença e movimentação dos músicos em palco, forte recorrência a cenários e adereços, materiais ou espectrais, e forte valorização do potencial semântico e comunicativo dos textos cantados), capaz de melhor, e em termos mais diversificados, promover a comunicação com o público. Neste sentido, e mais especificamente, são as seguintes as dimensões analíticas retidas:

Autenticidade da performance musical: esta dimensão equaciona a importância atribuída à autenticidade musical, entendida enquanto prática performativa que assenta em desempenhos em tempo real com instrumentos musicais acústicos e com o mínimo possível de mediações tecnológicas entre desempenho e recepção. Ao sublinhar a distinção entre instrumentos musicais acústicos e não acústicos, a questão fulcral reside no facto de a produção de som (a sua intensidade, dinâmica e "cor") ser ou não exclusivamente controlada pela acção física do intérprete.

Sabe-se que a existência de alguma forma de mediação entre os desempenhos musicais e os ouvintes constitui actualmente uma quase inevitabilidade. Obviamente quando se trata de fonogramas de qualquer tipo ou de transmissões radiofónicas e televisivas, mas também nas performances ao vivo. De facto, seja pelas dimensões e condições acústicas das salas ou porque se utilizam instrumentos musicais eléctricos, os sistemas de amplificação são parte integrante e necessária da produção de som (inclusive em certas performances de música académica, designadamente os concertos que têm lugar no Pavilhão Atlântico).

Por seu turno, o trabalho em estúdio conhece também diferentes níveis de accionamento do enorme potencial tecnológico de manipulação de som, quer no que toca ao registo dos desempenhos musicais, quer ao nível do tratamento dos registos captados. Sinteticamente, para além da realização de múltiplos *takes* (várias gravações de um mesmo tema), os desempenhos musicais de cada instrumento podem gravar-se em pistas independentes, colectando diversos registos fonográficos que, posteriormente, são seleccionados e manipulados (cortando aqui, juntando ali, introduzindo efeitos de

reverbe, delay, eco, fader, etc.), para que, finalmente, se justaponham numa só matriz os registos seleccionados dos diferentes instrumentos.

Em qualquer caso, ao vivo como em estúdio, os meios técnicos de mediação e manipulação sonora podem ser majorados ou minorados. Em síntese, nos termos em que este estudo utiliza o conceito de autenticidade musical enquanto dimensão analítica, importa sublinhar que a sua valorização significa valorizar as prestações musicais em tempo real reduzindo as mediações tecnológicas ao mínimo indispensável. No limite, o concerto ao vivo seria estritamente acústico e uma gravação em estúdio seria o registo de um concerto sem público. No pólo oposto, tem-se a ausência deste tipo de valorização ou mesmo a valorização da manipulação sonora que a tecnologia disponível permite, quer ao nível dos próprios instrumentos musicais, quer ao nível das gravações em estúdio e das actuações em palco. Em termos práticos, significa que uma actuação em palco não é concebível sem a mediação de um sistema de amplificação sonora, e que o trabalho em estúdio se centra mais na manipulação do som do que propriamente no seu registo.

A noção de autenticidade musical que aqui se propõe não deve, pois, confundir-se com qualquer outro conceito ou adjectivação de autenticidade, designadamente por atenção às origens dos géneros musicais ou, por exemplo, com o sentido que lhe empresta Richard A. Peterson (1997) quando analisa a emergência e consolidação da música *country* enquanto género musical com sucesso comercial.

Na avaliação de situações empíricas, considerou-se um eixo que oscila entre uma acentuada valorização da autenticidade (+/+) e a sua não valorização ou mesmo a sua desvalorização (-/-).

Concepção do palco enquanto espaço de representação/não representação: o palco encontra-se normalmente associado à ideia de representação de papéis. Em palco, as pessoas adquirem o estatuto de actores. No plano da teoria sociológica, como o interaccionismo simbólico muito bem sublinhou, considera-se que, na presença de terceiros, as pessoas desempenham papéis sociais, são actores, e essa representação é uma dimensão incontornável das interacções sociais (cf., por exemplo, Goffman, 1983). Conquanto se subscreva aqui o essencial dessa perspectiva, é possível pensar que existem diferentes graus de exposição do eu, designadamente no plano da exposição da

intimidade relativamente ao público. Nesta dimensão analítica questiona-se justamente a concepção do palco enquanto espaço de representação ou de não representação (ou, dito pela positiva, o palco enquanto espaço de exposição), visando perceber até que ponto é que o papel de actor é assumido na performance musical, visando discernir diferentes graus de identificação entre comportamento público e privado, diferentes níveis de identificação entre a performance musical e as respectivas individualidades.

Trata-se de uma dimensão cujo escrutínio pode identificar diferentes tipos de posicionamento: desde a assunção plena de um dos valores propostos (por exemplo: a representação), como de uma situação mais ambivalente (representação, mas também exposição). É, pois, uma dominância que se procura identificar, embora a empiria obrigue a considerar também um valor misto: o palco enquanto espaço de representação e de não representação.

Importância da palavra: esta dimensão analítica visa avaliar a importância atribuída aos conteúdos semânticos dos textos que o canto veicula ou, quando se trata de música instrumental, dos títulos das peças. Consideram-se três níveis: muita importância (+/+); alguma importância (+/-); escassa ou nenhuma importância (-/-).

Concepção da performance musical: qualquer actuação ao vivo de um músico profissional deterá no próprio discurso musical uma componente fundamental. Todavia, a componente estritamente musical pode associar-se a outras componentes performativas. Uma delas é a palavra, ou melhor, a utilização do canto enquanto veículo de textos (ver dimensão anterior). Por atenção à superlativa relevância que o uso da palavra revelou possuir, entendeu-se autonomizá-la e subtraí-la desta dimensão.

Mas, para além da música e da palavra, subsiste ainda uma razoável panóplia de outras possíveis componentes performativas. Desde logo, a presença dos músicos em palco pode desenrolar-se em moldes muitos diversos (com maior ou menor movimentação, dança e expressão corporal, teatralização, etc.). Para além disso, a prestação em palco pode ou não recorrer a um conjunto mais ou menos diversificado e dinâmico de recursos não estritamente musicais, desde a utilização de imagens, jogos de luzes e de fumos, à utilização de adereços e cenários, etc.. Esta dimensão analítica visa,

pois, avaliar a importância relativa de diferentes componentes da performance, considerando-se que esta pode ser tendencialmente unidimensional (quando o estritamente musical é inequivocamente primordial, sendo tudo o mais subvalorizado e reduzido ao inelidível) ou tendencialmente multidimensional (quando a componente estritamente musical se associa a um conjunto singular ou alargado de componentes não musicais consideradas relevantes para o conjunto da performance).

C) Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade - este plano conceptual é relativo aos papéis que a música desempenha. Um dos principais papéis ocupados pela música na vida dos entrevistados consiste numa opção de vida profissional. Mas, para além disso, que papel desempenha a música nas suas vidas? É um espaço de fruição e prazer? Ou trata-se sobretudo de um espaço de afirmação e reconhecimento social? É um espaço privilegiado de criação e expressão ou sobretudo de comunicação e partilha? Qual a relevância do público face aos projectos musicais que desenvolvem? Que papel atribuem estes profissionais à sua música no plano social? Este plano conceptual inclui, pois, um conjunto de cinco dimensões analíticas (todas de natureza subjectiva), que visam escrutinar valores e representações sobre aqueles aspectos através de uma adequada parametrização sobre a relevância relativa do público, os papéis sociais da música e os principais factores de gratificação destes músicos no plano das respectivas carreiras artísticas.

Relevância do público: quer ao nível dos concertos, quer enquanto consumidor de registos fonográficos, o público constitui uma condição necessária à prossecução de qualquer carreira artística, inclusive quando, por hipótese, se encontra mediado por espaços institucionais que encomendam obras ou providenciam a sua execução. Parece razoável pensar que quem investe profissionalmente na música detém alguma consciência da importância do público enquanto pólo sustentador de um projecto artístico. Seguindo as palavras dos próprios entrevistados, o acto criativo só se completa na comunicação (com o público). No entanto, a partir do momento em que este dado da vida artística é subsumido como incontornável, existe espaço para uma maior ou menor relevância do público relativamente à forma como se vivem as práticas e os projectos musicais que se desenvolvem. Esta dimensão visa justamente avaliar a importância

relativa do público considerando uma escala com três níveis: (+/+) muito importante; (+/-) mais ou menos importante; (-/-) pouco importante.

Papéis sociais da música: a dimensão social da música visa dar conta da forma como os entrevistados perspectivam o papel que a sua música (o que pode ser diferente da música em geral) desempenha na sociedade. Consideram-se duas vertentes ou sub-dimensões analíticas. Uma mais centrada nos músicos: porque é que fazem o que fazem e qual o seu papel na sociedade? E outra mais directamente centrada na relação com o público: que papel desempenha a sua música para as pessoas?

A primeira vertente da dimensão social considera três possibilidades: uma que acentua as componentes criativa e expressiva; outra que acentua as componentes de comunicação e partilha; e uma terceira que admite um justo equilíbrio entre aquelas.

A segunda vertente da dimensão social da música focaliza-se sobre o papel que as práticas musicais dos entrevistados (o que pode ser diferente da música em geral) desempenham para os respectivos públicos. Consideram-se também três possibilidades. Uma que privilegia a componente onírica (distracção/sonho/fantasia) da música, correspondendo à ideia de que se trata essencialmente de concretizar um espaço de alienação face ao quotidiano vivido; um espaço de ficção, na terminologia de Antoine Hennion (1981), um espaço de faz de conta seguindo António Contador (2001). A segunda possibilidade consiste num papel de intervenção sociocultural, ou seja, em que as práticas musicais (seja pelo conteúdo dos textos veiculados ou pelo próprio teor das propostas musicais) comentam criticamente algum aspecto da vida social ou questionam algum aspecto do *status quo* societal. A terceira possibilidade assenta na ideia de promover o enriquecimento sensitivo e espiritual através do discurso musical.

Gratificação pessoal: neste plano consideram-se duas dimensões analíticas que visam escrutinar os principais factores de gratificação pessoal no contexto de uma carreira musical.

Num primeiro momento (Gratificação 1) distingue-se entre uma gratificação exclusiva ou quase exclusivamente centrada nas próprias práticas musicais (o prazer de compor, interpretar, improvisar ou tão só de estudar, ou seja, uma gratificação centrada

em momentos de êxtase ligados à vivência de uma qualquer forma de relação com o som), de uma gratificação em que aqueles aspectos são negligenciados em favor de momentos ou de aspectos que estão além ou aquém da fruição musical em sentido estrito. Nesta primeira avaliação sobre os factores de gratificação pessoal, a análise contempla também a possibilidade de uma gratificação de tipo misto, sempre que se verifica um justo equilíbrio entre factores estritamente musicais e factores não musicais.

Num segundo momento (Gratificação 2), a análise dos factores de gratificação pessoal tenta ir mais longe na qualificação dos diferentes tipos de gratificação anteriormente operada. Mantém-se a gratificação centrada nas vivências sonoras e musicais. Para além disso, distingue-se entre elementos de gratificação ligados ao reconhecimento social (por parte do grupo de pares, do público em geral ou de nível institucional) e elementos de gratificação ligados a experiências de tipo relacional ou vivencial que se articulam com a actividade profissional (pessoas que se conheceram, momentos e episódios que se viveram, ou mesmo o sentimento de realização pessoal associado a uma carreira bem sucedida).

A Tabela 1 sistematiza o conceito de *modos de relação com a música*, apresentando os conjuntos de dimensões analíticas (e as respectivas escalas de medida) que operacionalizam cada um dos seus três planos conceptuais. Qualquer uma das treze dimensões analíticas apresentadas permite uma leitura de situações empíricas (uma apresentação mais desenvolvida e empiricamente ilustrada deste conjunto de dimensões analíticas pode ver-se em Campos, 2006). Todavia, sem prejuízo do interesse que uma leitura dimensão a dimensão pode deter, parece mais profícuo uma leitura integrada, quer ao nível de cada um dos três planos conceptuais em que elas se organizam, quer em termos de perfis globais. Neste sentido, conforme seguidamente se explicita, procedeu-se à construção de uma tipologia de *modos de relação com a música*.

Tabela 1 - Modos de relação com a música:

Planos conceptuais	Dimensões analíticas	Escalas de medida		
		Pólo relacional		Pólo essencial
Competências e contextos de aprendizagem	Nível de formação musical formal	Nenhum/incipiente	Intermédio	Elevado
	Trabalho de composição e arranjos musicais	Colectivo ou terceiros		Individual
	Avaliação da relação trabalho/talento	+ talento	ambos	+ trabalho
	Intensidade da prática musical quotidiana	- / -	- / +	+ / +
Importância relativa da música no contexto da performance musical	Palco como espaço de representação/ não representação	+ Representação	Ambos	+ Não Representação
	Concepção uni/multi dimensional da performance musical	+ Multidimensional	Misto	+ Unidimensional
	Importância da palavra	+ / +	+ / -	- / -
	Valorização da autenticidade musical	- / -		+ / +
Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade	Relevância do público	+ / +	+ / -	- / -
	Papel social da música 1	+ comunicar / partilhar	Misto	+ criar / expressar
	Papel social da música 2	Distracção/ sonho/ fantasia	Intervenção cultural/ reflexividade	Enriquecimento sensitivo / espiritual
	Gratificação pessoal 1	+ extra-musical	Mista	+ intra-musical
	Gratificação pessoal 2	Reconhecimento social	Experiências relacionais / vivenciais	Experiências musicais / sonoras

3. Uma tipologia de *modos de relação com a música*

No sentido de construir uma tipologia de *modos de relação com a música* procurou-se identificar algum princípio heurístico capaz de dar boa conta das convergências e divergências detectadas. A procura de princípios organizadores de variabilidade acabou por reter apenas um eixo com dois pólos (o relacional e o essencial) ao longo do qual se podem distribuir diferentes *modos de relação com a música*. No entanto, a construção da tipologia privilegiou a substantivação dos valores extremos, ou seja: os modos *essencial* e *relacional*. Estas expressões designatórias visam sintetizar o espírito, o princípio aglutinador das principais características de cada um daqueles dois distintos *modos de relação com a música*, mas importa substantivar os seus respectivos contornos.

O modo *essencial* de relação com a música caracteriza-se por acentuar, por vezes de forma extrema, as seguintes tendências:

- a) Plano das competências e contextos de aprendizagem musicais:
 - contextos formais de aprendizagem com forte investimento na formação musical e no seu treino e aprofundamento continuados;
 - o trabalho de composição e arranjo musicais é individualmente assinado;
 - o trabalho tende a ser considerado mais importante do que o talento no contexto dos respectivos projectos musicais.
- b) Importância relativa da música no contexto da performance musical - oposição concerto/espectáculo:
 - a componente estritamente musical da performance é auto-suficiente, dispensando o contributo de quaisquer outras formas de expressão artística (palavra/expressão poética, teatralidade, dança, luz e imagem, etc.);
 - os meios de produção são os instrumentos musicais (preferencialmente acústicos); o objecto musical é produzido em tempo real sem recurso a tecnologias de manipulação sonora e publicamente apresentado com o mínimo possível de mediações; valoriza-se a autenticidade;
 - o palco é sobretudo um lugar de não representação.

- c) Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade:
- subvalorização da relevância do público no contexto do projecto musical;
 - o prazer pessoal e a criação/expressão de emoções, sentimentos ou vivências (através do som) constituem, por um lado, razão principal e suficiente para ser músico, e, por outro, principal factor de gratificação da carreira musical.

Estas características configuram um *modo de relação com a música* que se designa por *essencial* na medida em que, nos três planos conceptuais considerados, se privilegia o que é intrínseco ao campo estritamente musical. É assim ao nível da formação de competências musicais (primeiro plano conceptual), com forte investimento no seu estudo autónomo e aprofundado. É assim ao nível da forma de conceber a prestação musical e a presença em palco (segundo plano conceptual: oposição concerto/espectáculo), privilegiando o estritamente musical em detrimento de outras componentes performativas. É ainda assim relativamente aos papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade (terceiro plano conceptual), ao privilegiar o prazer musical e o acto criativo, negligenciando o papel do público e as componentes mais relacionais e comunicativas.

Por seu turno, numa oposição quase polar com o modo *essencial* de relação com a música, o modo *relacional* caracteriza-se por acentuar, por vezes de forma extrema, as seguintes tendências:

- a) Plano das competências e contextos de aprendizagem musicais:
- o investimento na formação musical formal é normalmente incipiente ou inexistente, privilegiando-se a tradição oral e os contextos informais de aprendizagem;
 - composição e arranjo musicais resultam de um trabalho colectivo;
 - o talento tende a ser considerado mais importante do que o trabalho no contexto dos respectivos projectos musicais.
- b) Importância relativa da música no contexto da performance musical - oposição concerto/espectáculo:
- o palco é um lugar de representação; ser músico é também ser actor;

- a música é uma componente central mas não exclusiva da performance que, supletivamente, integra outras formas de expressão, com destaque para o uso da palavra/expressão poética, mas também para a teatralização da presença em palco e para o recurso a diversos aparatos tecnológicos produtores de luz, imagem e outros efeitos cénicos;
 - não se verifica particular preferência por instrumentos acústicos, sendo maioritariamente accionados instrumentos eléctricos/electrónicos;
 - as tecnologias de manipulação e mediação sonora constituem uma ferramenta de trabalho tão importante como os instrumentos musicais, o que é válido quer ao nível do trabalho em estúdio como nas salas de concerto.
- c) Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade:
- o público é factor de grande relevância no contexto do projecto musical;
 - a gratificação está muito ligada ao sucesso junto do público, por um lado, e ao sentimento de utilidade face às pessoas que o constituem, por outro;
 - privilégio da comunicação e da partilha em detrimento do acto criativo/expressivo.

Estas características configuram um *modo de relação com a música* que se designa por *relacional* na medida em que, nos três planos conceptuais considerados, se privilegia sistematicamente o estabelecimento de articulações com terceiros, se privilegia a componente comunicativa, a interacção com o outro ao nível das pessoas e dos domínios disciplinares. É assim ao nível da formação de competências musicais (primeiro plano conceptual), privilegiando a tradição oral e os contextos informais de aprendizagem. É assim ao nível da oposição concerto/espectáculo (segundo plano conceptual), concebendo a presença em palco e a performance musical como multidimensionais (não apenas musicais) e accionando múltiplos meios de expressão e comunicação. É ainda assim relativamente aos papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade (terceiro plano conceptual), ao privilegiar a comunicação e a partilha em detrimento do acto criativo, ao sublinhar a relevância do público e ao identificar o reconhecimento social, por um lado, e o sentimento de utilidade face a terceiros, por outro, como principais factores de gratificação.

A configuração destes dois *modos de relação com a música* (*relacional* e *essencial*) assentou numa polarização de características em torno do eixo *relacional/essencial*. No entanto, a configuração polarizada da tipologia de *modos de relação com a música* não inviabiliza a consideração de tipos mistos, designadamente quando se verifica uma combinação de características de tipo *essencial* e de tipo *relacional*, ou sempre que se verificam valores que traduzem, por hipótese sistematicamente, algum equilíbrio entre aqueles pólos.

A opção por uma tipologia polarizada de *modos de relação com a música* não é a única possível. Uma estratégia alternativa consistiria numa tipificação que considerasse uma maior diversidade de *modos de relação com a música* (quatro, cinco, seis ou mesmo mais), substantivando cada um deles e parametrizando os seus respectivos limites, no sentido de ir ao encontro da diversidade e pluralidade que o social sempre revela. Pode, aliás, calcular-se com precisão a quantidade de diferentes perfis possíveis. Considerando as treze dimensões analíticas retidas (em que onze podem assumir três valores e duas podem assumir dois valores) tem-se o elevado número de 708.588 perfis possíveis. Uma substancial redução deste valor consegue-se considerando apenas os três planos conceptuais de que aquelas dimensões analíticas são indicadores (podendo cada um deles assumir três valores), mas ainda assim obtêm-se 27 perfis possíveis.

Note-se, por outro lado, que a maioria das dimensões analíticas consideradas detém uma gradibilidade cuja medida está sujeita a variabilidades decorrentes de diversos factores. Com efeito, a natureza subjectiva da grande maioria das dimensões em escrutínio, potencia a emergência de efeitos associados ao carácter plural das pessoas, ou seja, de tudo aquilo que no plano das opiniões e representações (e até das práticas) é contextualmente variável, é mutável não apenas ao longo do tempo (aliás, da vida) mas também em função de diferentes situações e mesmo de humores. Enfim, trata-se de dimensões de análise em que se pode fazer sentir a possibilidade do contraditório na medida em que, estando em jogo o enunciar de preferências, dar conta de uma não implica necessariamente excluir o seu contrário.³

³ A propósito do legado sociológico de Pierre Bourdieu, Bernard Lahire (1998) propõe uma leitura crítica e construtiva onde, muito justamente, tem sublinhado a ideia de sujeitos sociais plurais, ou seja, de que as pessoas não são unilaterais, sendo as suas práticas e as

Está-se, pois, bem ciente da variabilidade social que é possível detectar a propósito dos *modos de relação com a música*. A análise do real certamente permitirá identificar múltiplos perfis ou configurações, que resultam de uma complexa combinação de factores. Mas essa variabilidade é apanágio da empiria e não tanto da teoria. Esta última deve sobretudo permitir a análise daquela e não fixá-la numa quantidade finita de possibilidades ou tipos, que, sendo necessariamente limitada, nunca poderá restituir toda a diversidade do real. Neste sentido, considerou-se mais fecundo construir uma tipologia polarizada, com um conjunto diversificado de dimensões cujo cruzamento e a respectiva leitura transversal de casos concretos não deixará de reflectir a diversidade social que, do ponto de vista teórico, é genericamente equacionada enquanto configurações de tipo misto. Mais do que fixar um conjunto finito de *modos de relação com a música*, a tipologia proposta, ao identificar um conjunto de dimensões de análise e parametrizar os seus principais valores, constitui um instrumento que permite orientar a discussão sobre os eixos em torno dos quais se gera variabilidade ou convergência. No fundo, trata-se de uma aplicação dos princípios há muito propostos por Max Weber relativamente à construção e operacionalização de conceitos: o *ideal-tipo*. O que também significa que os dois *modos de relação com a música* anteriormente tipificados não têm que conhecer nenhuma inequívoca tradução no plano da realidade empírica, antes se destinam a orientar a sua observação, assim como o respectivo escrutínio e análise da multiplicidade de casos observáveis. Em virtude deste estatuto teórico, tende aliás a reservar-se a expressão *modos de relação com a música* para contextos de debate teórico sem referência a situações empíricas concretas, e a privilegiar a noção de *tipos* (de relação com a música) sempre que estão em jogo procedimentos de operacionalização e medida que objectivam a relação com a música de casos concretos, ou seja, de pessoas.

Para proceder à avaliação de situações empíricas concretas em cada um dos três planos conceptuais e em termos globais, impõe-se construir um índice que equacione as treze dimensões analíticas consideradas. Não sendo oportuno apresentar e justificar os procedimentos técnicos e operativos implicados nessa construção, adianta-se que se

suas opiniões variáveis em função dos contextos de interacção em que se geram e veiculam.

procedeu à codificação numérica dos valores assumíveis em cada uma das dimensões retidas e, com base numa aritmética elementar (somas e cálculos de valores médios), construiu-se um índice de *modos de relação com a música* que, em seu turno, se re-codificou nos termos da Tabela 2.

Tabela 2 - Índice de modos de relação com a música

Valor médio (entre x e y)	Modos de relação com a música	Abreviatura
1.0 a 1.40	Relacional	R
> 1.40 a 1.80	Misto pró-relacional	M / R
> 1.80 a 2.2	Misto	M
> 2.20 a 2.60	Misto pró-essencial	M / E
> 2.60 a 3.00	Essencial	E

Apesar das vicissitudes implicadas nestes processos técnicos e operativos (cf. Campos, 2006), a construção do índice torna possível analisar de forma mais clara, sistemática e global os casos empíricos observados em termos de *modos de relação com a música*. As Tabelas 3, 4, 5 e 6 revelam a distribuição dos vinte e quatro entrevistados, agregados por géneros musicais, pelos cinco tipos de relação com a música que se autonomizaram, em cada um dos três planos conceptuais e em termos de perfil global. As referidas Tabelas constituem uma súpula que resultou de um processo de codificação sobre discursos produzidos no âmbito de um inquérito por entrevista. Uma desenvolvida apresentação e discussão desses registos empíricos pode ver-se em Campos, 2006.

Tabela 3 - Géneros musicais por modos de relação com a música: competências e contextos de aprendizagem musicais

Modos de relação com a música	Relacional	Misto pró-relacional	Misto	Misto pró-essencial	Essencial	Total
Géneros musicais						
Jazz					6	6
Música académica				3	3	6
Musical tradicional portuguesa: não fadista				1	1	2
Musical tradicional portuguesa: fado	4					4
Pop/rock	2	2		2		6
Total	6	2		6	10	24

No plano das competências e contextos de aprendizagem musicais (Tabela 3), verifica-se uma clara destrição entre os diferentes géneros musicais, sobretudo quando se exceptuam os dois casos dissonantes na área do pop/rock que, em virtude de um razoável investimento em aprendizagem formal e de uma assinatura em nome individual do trabalho de composição e arranjo musicais, se situam no tipo *misto pró-essencial*. Estes casos aparte, os restantes quatro músicos da área do pop/rock e os quatro fadistas concentram-se junto ao pólo *relacional* (tipos *misto pró-relacional* e *relacional*), enquanto os músicos das áreas académica, jazz e música tradicional portuguesa não fadista se concentram junto do pólo *essencial* (tipos *misto pró-essencial* e *essencial*). Note-se ainda que a dispersão dos músicos académicos, equitativamente distribuídos pelos tipos *pró-essencial* e *essencial*, é sobretudo resultante de três deles se dedicarem a interpretação de um repertório composto por terceiros (o que, sendo característica constitutiva deste género musical, os exclui de assinar composições e arranjos musicais).

Tabela 4 - Géneros musicais por modos de relação com a música: importância relativa da música no contexto da performance musical; oposição concerto/espectáculo

Modos de relação com a música	Relacional	Misto pró-relacional	Misto	Misto pró-essencial	Essencial	Total
Géneros musicais						
Jazz				1	5	6
Música académica			1	4	1	6
Musical tradicional portuguesa: não fadista				2		2
Musical tradicional portuguesa: fado			2	2		4
Pop/rock	4	1	1			6
Total	4	1	4	9	6	24

No segundo plano conceptual (Importância relativa da música no contexto da performance musical - oposição concerto/espectáculo; Tabela 4), verifica-se que a área do pop/rock, embora continue a revelar alguma dispersão (distribuindo-se por três tipos: *relacional*, *misto pró-relacional* e *misto*), apresenta agora uma dominância clara do tipo *relacional*. Por seu turno, os músicos académicos revelam agora maior dispersão, marcando presença em três tipos contíguos mas com uma clara prevalência do tipo *misto pró-essencial*. Os fadistas distribuem-se aqui equitativamente pelos tipos *misto* e

misto pró-relacional, enquanto os músicos tradicionais não fadistas se concentram no tipo *misto pró-essencial*. Finalmente, a área do jazz concentra-se quase exclusivamente (uma excepção) no tipo *essencial*.

Tabela 5 - Géneros musicais por modos de relação com a música: papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade

Modos de relação com a música Géneros musicais	Relacional	Misto pró- relacional	Misto	Misto pró- essencial	Essencial	Total
Jazz		2	1	1	2	6
Música académica	1		2	2	1	6
Musical tradicional portuguesa não fadista			2			2
Musical tradicional portuguesa Fado	3			1		4
Pop/rock	6					6
Total	10	2	5	4	3	24

No terceiro plano conceptual (Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade; Tabela 5) verifica-se uma mais generalizada dispersão, com excepção dos músicos da área pop/rock que se revelam aqui muito congruentes em torno do pólo *relacional*. A maioria dos fadistas situa-se igualmente no tipo *relacional*, mas verifica-se um caso dissonante que se situa no tipo *misto pró-essencial*. Por seu turno, as áreas da música académica e do jazz revelam-se aqui bastante dispersas, verificando-se no caso da música académica uma oscilação que abarca os dois extremos do eixo *relacional/essencial*, e, no caso do jazz, uma oscilação que apenas exclui o tipo *relacional*.

Este terceiro plano conceptual parece ser aquele que mais se afasta do universo estritamente musical, antes sendo directamente aplicável a qualquer outro campo de actividade socioprofissional, ao pôr em jogo a reflexividade social dos actores relativamente às articulações da música com um conjunto de aspectos não especificamente musicais. Trata-se, pois, de um plano conceptual menos circunscrito, e porventura mais permeável às lógicas de reflexividade que os diferentes actores accionam no contexto de uma avaliação mais genérica sobre a vida em sociedade e sua relação com ela, o que, pelo menos em parte, poderá explicar a maior dispersão verificada em três dos géneros musicais considerados. Num certo sentido, a dispersão verificada neste plano conceptual sugere que a música pode ser muitas coisas, não

apenas em função dos géneros musicais profissionalmente praticados no contexto de uma carreira artística mas também em função de diversas e distintas características socioculturais adstritas aos seus diversos representantes individuais.

Tabela 6 - Géneros musicais por modos de relação com a música: perfil global

Modos de relação com a música Géneros musicais	Relacional	Misto pró- relacional	Misto	Misto pró- essencial	Essencial	Total
Jazz				3	3	6
Música académica			1	4	1	6
Musical tradicional portuguesa não fadista				2		2
Musical tradicional portuguesa Fado		2	2			4
Pop/rock	3	3				6
Total	3	5	3	9	4	24

Na Tabela 6 (Géneros musicais por *modos de relação com a música*), acaba por perfilar-se uma correspondência não unívoca mas bastante significativa entre géneros musicais e *modos de relação com a música*. De facto, a avaliação global dos *modos de relação com a música* revela que a área do pop/rock se situa nos tipos *relacional* e *pró-relacional*, a área do fado se situa nos tipos *misto pró-relacional* e *misto*, os músicos tradicionais não fadistas se situam no tipo *misto pró-essencial*, os músicos académicos revelam um nível de dispersão ligeiramente superior abrangendo três tipos (*misto*, *misto pró-essencial* e *essencial*), mas o tipo *misto pró-essencial* é dominante, e os músicos de jazz situam-se nos tipos *misto pró-essencial* e *essencial*.

Os entrevistados nas áreas do jazz e da música académica constituem, pois, os grupos que mais configuram o tipo *essencial* de relação com a música, embora os do jazz mais do que os académicos. Estes grupos distinguem-se entre si na medida em que os académicos se afastam um pouco do pólo *essencial* no que respeita aos papéis sociais da música, onde a vertente *relacional* emerge com alguma relevância, embora não seja preponderante.

Os entrevistados na área pop/rock constituem o grupo que melhor configura o tipo *relacional*. Como se referiu, eles constituem o grupo que mais inequivocamente privilegia o formato espectáculo (em detrimento do formato concerto) o que, recorda-se, significa que o plano mais estritamente musical constitui apenas uma das dimensões

privilegiadas no seio de um conjunto mais amplo de práticas performativas e comunicativas. Para além disso, são também aqueles que menos perfilham, aliás, só muito raramente perfilham indicadores relativos ao modo *essencial* de relação com a música, privilegiando em larga medida indicadores que traduzem o modo *relacional* (mais extrovertido e sociocentrado), o que vai desde a natureza informal dos espaços de aprendizagem musical até à prevalência da comunicação e da partilha sobre a criação e a expressividade, assim como da escassa relevância de factores intra-musicais em favor de factores extra-musicais ao nível da gratificação pessoal.

O grupo de entrevistados na área do fado revelou também um perfil *relacional*, o que é inequívoco no plano das competências musicais (níveis de formação e contextos de aprendizagem) assim como no que respeita aos papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade. No entanto, este grupo distingue-se da área pop/rock justamente no que respeita à oposição concerto/espectáculo: os instrumentos musicais são aqui essencialmente acústicos e as mediações escassas, privilegiando-se claramente a performance em tempo real e valorizando a autenticidade, enquanto a presença em palco se equaciona num equilíbrio entre lógicas de representação e de não representação. Na área do fado, só mesmo a superlativa importância da expressão poética, do conteúdo semântico das letras, inviabiliza o inequívoco privilégio da lógica do concerto sobre a lógica do espectáculo.

Finalmente, os dois entrevistados na área da música tradicional portuguesa não fadista revelaram um *modo de relação com a música* de tipo *misto pró-essencial*: mais *essencial* nos planos da oposição concerto/espectáculo e das competências contextos de aprendizagem musicais, e acentuando uma vertente mais *relacional* no plano dos papéis sociais da música.

4. Apontamentos de discussão

a) A análise desenvolvida permitiu concluir que os diferentes géneros musicais veiculam distintos *modos de relação com a música*. Verificou-se não apenas uma razoável congruência interna dos diferentes grupos amostrais, ou seja, a existência de afinidades significativas entre os entrevistados de cada um dos géneros musicais considerados, como se verificou a existência de clivagens relevantes entre os distintos géneros musicais, quer no que respeita a dimensões objectivas da relação com a música,

quer no que respeita a dimensões subjectivas dessa relação, que podem sistematizar-se através do conceito de *modos de relação com a música*.

Seja para dar conta de si ou para dar conta do que se quer que se pense sobre si, os diversos entrevistados de cada género musical utilizam referências culturais semelhantes, revelando partilhar um mesmo universo de referências valorativas, simbólicas e culturais. Ora, é disso mesmo que se trata quando se fala em *modos de relação com a música*. Embora se utilize a expressão *essencial* para designar um dos *modos de relação com a música*, este instrumento analítico não tem por objectivo procurar na música um qualquer suposto significado intangível, ou elucidar uma qualquer relação essencialista com a música. Ao construir uma tipologia de *modos de relação com a música*, tratou-se de sistematizar e evidenciar as diferentes formas como as pessoas (os músicos no caso deste estudo) concebem e interpretam as relações que estabelecem com a música, ou seja, tratou-se justamente de evidenciar configurações de natureza cultural. Configurações culturais que se tecem na complexa rede de inserções sociais em que se vão formatando e instituindo como significativas para os respectivos protagonistas. Assim, pode dizer-se que os universos de referência para dar conta da relação que se tem (ou com a qual se quer ser identificado) com a música, são diferenciados em função dos diferentes géneros musicais e que, no essencial dos seus contornos, podem sistematizar-se e identificar-se através da tipologia de *modos de relação com a música* que se construiu e se propõe como instrumento analítico.

b) No essencial do seu conteúdo substantivo, analítico e operativo, a tipologia de *modos de relação com a música* pode constituir um instrumento conceptual cuja fecundidade analítica não se esgota no campo musical. Embora construída por atenção a um campo específico (a música), a tipologia parece ser também adequada para a análise de vários outros campos de produção cultural (no plano artístico como nos planos intelectual e científico), desde que se proceda às necessárias adaptações de conteúdo e à respectiva operacionalização em termos adequados às especificidades de cada campo.

A forma mais clara de evidenciar a potencial transponibilidade desta *tipologia* para outros campos da produção cultural é focalizar o seu cerne conceptual: a polarização de valores em torno do eixo *relacional/essencial* e os três planos conceptuais que a substantivam e que estruturam a sua operacionalização. Em dois

destes planos conceptuais (competências e contextos de aprendizagem; papéis da produção cultural nas relações consigo, com os públicos e em sociedade) as necessárias e adequadas adaptações para outras áreas de produção cultural não conhecem aparentemente particulares dificuldades. De facto, qualquer área de produção cultural (intelectual ou artística) implica processos de aprendizagem que podem ser mais ou menos formalizados, aos quais se associam também diferentes contextos sociais de aprendizagem, assim como diferentes graus da sua institucionalização e diferentes tipos de creditação. No plano individual, verificar-se-ão também diversos níveis de investimento e de envolvimento quotidiano na prossecução de tais práticas. Raciocínio semelhante pode facilmente conceber-se a propósito do grupo de dimensões relativo aos papéis da produção cultural nas relações consigo, com os públicos e em sociedade, considerando também aqui o essencial das dimensões analíticas propostas por relação à música: elementos de gratificação no contexto das respectivas carreiras; representações sobre a relevância relativa dos públicos (os pares, o público consumidor em sentido estrito, o público institucional e a crítica da especialidade) e, ainda, representações sobre os papéis sociais de tais práticas.

Já o terceiro plano conceptual (oposição concerto/espectáculo) parece menos directamente transponível para muitas das múltiplas áreas de produção cultural. Mas trata-se de uma dificuldade mais aparente do que real, na medida em que parece radicar muito mais no imediato impacto da sua expressão designatória abreviada (oposição concerto/espectáculo) e, também, nos específicos contornos das dimensões analíticas que o operacionalizam (concepção do palco e da performance musicais; importância dos textos cantados; autenticidade musical), do que naquilo que é fundamental em termos do seu significado conceptual: o carácter mais tendencialmente unidimensional ou pluridimensional das práticas, ou seja, o maior ou menor centramento numa determinada área de produção cultural ou disciplinar (o campo estritamente musical no caso do presente estudo). Mesmo pensando numa área aparentemente tão díspar como a produção científica, é possível e faz sentido identificar práticas, ou, aliás, posturas (epistemológicas) que conduzem práticas mais fortemente sediadas numa determinada área disciplinar e outras tendencialmente mais inter-disciplinares (e mesmo outras de tipo transdisciplinar). Mais, é possível e faz sentido identificar tal divergência de posturas porquanto elas normalmente traduzem diferentes relações com as disciplinas científicas e se traduzem, por exemplo, em diferentes meios socioinstitucionais de

divulgação de práticas e resultados científicos, ou, mais importante, traduzem-se mesmo em diferentes tipos de resultados, designadamente em diferentes níveis de aprofundamento, por um lado, e de comunicabilidade, por outro, ou, na terminologia que é própria à tipologia que este estudo propõe, mais *essenciais* ou mais *relacionais*. De facto, para qualquer dos três planos conceptuais considerados faz sentido polarizar os valores que eles podem assumir em torno do eixo *essencial/relacional*, sem prejuízo de poder contemplar valores ou tipos mistos.

c) Outra área de aplicação da tipologia de *modos de relação com a música* é o universo dos ouvintes, quer aqueles que são consumidores regulares de produtos musicais quer mesmo as pessoas em geral. É claro que também aqui serão necessárias adaptações. Uma delas parece óbvia: importa inverter os termos das relações equacionadas, transpondo a perspectiva da produção para a perspectiva da recepção/participação quaisquer que sejam os seus contornos e vertentes privilegiadas.

Sabe-se que as pessoas investem em música. Investem financeiramente, na aquisição de registos fonográficos e de equipamentos de reprodução sonora, na aquisição de bilhetes para espectáculos e concertos, e, por vezes, também em instrumentos e formação musicais, assim como em literatura da especialidade. Nestes contextos, mobilizam múltiplos recursos (económicos, mas também emocionais, cognitivos, culturais e sociais), o principal dos quais será porventura o tempo despendido na fruição musical qualquer que seja a sua forma. Mas qual é a contrapartida de tais investimentos? O que é que para a vida das pessoas prevalece desses investimentos? O que é que se passa em termos de práticas sociais, de experiências relacionais, emotivas e cognitivas que virtualmente prevalece desses investimentos? Seja o que for, reforçando, invertendo ou alterando o respectivo sistema de disposições (*habitus*) permanentemente em actualização, crê-se que a tipologia de *modos de relação com a música* pode constituir um instrumento analítico virtualmente fecundo para disso dar conta. Fecundidade que certamente implica uma apurada adaptação, em particular ao nível das dimensões analíticas que a operacionalizam.

Todavia, o maior obstáculo que se coloca ao accionamento da tipologia de *modos de relação com a música* no campo da fruição musical é porventura a maior transversalidade dos ouvintes face aos distintos géneros musicais. Neste estudo, houve

ocasião para ver que alguns dos entrevistados são ou foram eles próprios transversais, dedicando-se a vários géneros musicais mesmo na sua qualidade de músicos profissionais. Ora, relativamente à generalidade dos ouvintes, não será abusivo dizer que eles são habitualmente consumidores de diferentes géneros de música, embora se possam verificar diversos níveis de regularidade em cada um desses consumos, e mesmo situações de grande exclusividade. De qualquer modo, mais do que no plano de uma produção desenvolvida no quadro de um projecto artístico e musical autónomo, crê-se que no plano dos consumos se fazem sentir dinâmicas de forte transversalidade face aos distintos géneros musicais. No entanto, o que agora se questiona não é tanto a existência ou não de uma correspondência universal de tipo unívoco entre *modos de relação com a música* e a prática preferencial de determinado género musical. Tratar-se-á, sim, de estabelecer uma relação entre os diferentes géneros musicais consumidos e os *modos de relação com a música* que na fruição de cada um deles preferencialmente se estabelece. Os indivíduos são plurais, e sabe-se que assim é até pelas próprias experiências pessoais, designadamente no que respeita aos consumos musicais, e não apenas no que respeita à diversidade de géneros musicais consumidos mas também nas próprias modalidades da sua fruição, ou, dito de outro modo, em termos de *modos de relação com a música*. As próprias experiências pessoais sugerem que as expectativas e as formas de sentir e viver uma experiência musical variam em função do tipo de música, e que é normal ou mesmo frequente accionar não apenas uma mas várias modalidades de consumo musical, embora uma ou algumas dessas modalidades possam ser preferenciais. Ora, parece razoável pensar que os diferentes *modos de relação com a música* experimentados por cada um mantenham alguma relação com os distintos géneros musicais. Seja como for, pode dizer-se que, para a maioria dos ouvintes regulares, as práticas musicais constituem uma complexa rede de relações entre géneros musicais, tempos, espaços e modalidades de consumo, relativamente à qual a tipologia proposta pode constituir um instrumento analítico particularmente fecundo na parametrização das suas articulações e contornos. Em síntese, accionar a tipologia construída neste estudo no sentido de dar conta de *modos de relação com a música* por parte dos ouvintes significa parametrizar diferentes tempos, espaços e modalidades de fruição musical, o que muito provavelmente se articula congruentemente com os diferentes géneros musicais

d) Importa sublinhar que os contornos da relação estabelecida entre géneros musicais e *modos de relação com música*, cuja verosimilhança naturalmente se subscreve e que constitui um dos produtos substantivos do estudo, não constitui o seu único produto relevante. Na verdade, o seu papel foi de ordem essencialmente instrumental, ao nível do desenho estratégico que permitiu organizar consistentemente um percurso de investigação sociológica e, portanto, um intenso diálogo entre perguntas e problemas teóricos, por um lado, situações e observáveis empíricos por outro. Contudo, o mais relevante produto substantivo deste estudo é o próprio conceito de *modos de relação com a música*, que se organiza em três domínios conceptuais (competências e contextos de aprendizagem; importância relativa da música no contexto da performance musical; e papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade) passíveis de uma operacionalização capaz de orientar a análise de situações empíricas, em torno do eixo *relacional/essencial*, quer estas se agrupem ou não em géneros musicais.

Vale a pena explicitar as principais virtudes que se presumem presentes no conceito de *modos de relação com a música*. Já não se trata apenas de tipificar e dar conta de determinadas variáveis, por exemplo os tempos, espaços e modalidades em que a música ocorre, tomadas como relativamente independentes, correlacionando-as com os perfis socioculturais dos actores. Trata-se de considerar um diversificado conjunto de dimensões específicas das práticas musicais integrando-as enquanto unidade analítica consistente. Ao internalizar e organizar sistemicamente tal conjunto de dimensões, o conceito permite diferenciar e substantivar qualitativamente a relação que as pessoas estabelecem com a música (seja ao nível da gestação e criação de objectos musicais, seja no plano das fruições musicais qualquer que seja a sua modalidade). No fundo, o conceito de *modos de relação com a música* explicita os contornos da *estrutura de disposições* mais directamente actantes (enquanto princípios geradores de percepções, apreciações e acções) em contextos musicais. Em síntese, trata-se de um instrumento analítico capaz de avaliar práticas e representações implicadas nas relações com a música, e, subsequentemente, equacionar uma parametrização sobre os processos de actualização do *habitus* no campo musical, designadamente nos planos cognitivo, formativo, relacional e reflexivo, assim como de equacionar virtuais relações com outras esferas da vida social.

e) A propósito de eventuais relações entre *modos de relação com a música* e outras esferas da vida social, importa lembrar que descrever não é o mesmo que explicar, e vale a pena sublinhar que a tipologia proposta constitui essencialmente um instrumento analítico que permite descrever certos aspectos considerados relevantes no plano das relações que as pessoas estabelecem com a música.

É certo que a presumida e detectada relação entre géneros musicais e *modos de relação com a música* pode equacionar-se num plano explicativo, designadamente introduzindo e capitalizando uma noção de *habitus* (Bourdieu, 1972) de género musical. Noção que é susceptível de ser substantivada, por exemplo com base num dos indicadores objectivos que revelou elevado poder discriminante, articulando-se quase sistematicamente de forma congruente com os modos *relacional* e *essencial* de relação com a música: o nível de aprendizagem musical formal.

Com efeito, o nível de aprendizagem formal provou estar muito longe de se reduzir a uma questão estritamente formal, ou mesmo a uma questão de mero prestígio social normalmente associado à detenção de diplomas. A creditação formal da aprendizagem musical outorga alguma garantia, ou, pelo menos alguma mais valia, alguma competência validada pelo mercado das prestações profissionais de índole musical. Muito provavelmente tal certificação identifica de facto diferentes patamares de competências musicais, ou, mais especificamente, diferentes níveis de domínio da panóplia de técnicas, códigos e linguagens especificamente musicais. E faz sentido pensar que por esta via se estreita ou se alarga o campo de possibilidades objectivas de prestação musical, e, simultaneamente, se estreita ou se alarga o campo, agora subjectivo, das aspirações e ambições, de diferentes possibilidades em termos de patamares de trabalho musical.

Mas, ainda assim, é vago. E haveria que encontrar os factores que explicam a adesão aos diferentes géneros musicais, assim como ao maior ou menor investimento em aprendizagem musical formal. Alguns desses factores (que se crê serem múltiplos e diversificados) emergem, aliás, da análise desenvolvida. O investimento na aprendizagem musical formal, que parece ser tanto mais optimizado quanto mais cedo se inicia, parece depender em grande parte do contexto sociofamiliar de origem. Já o empenhamento pessoal nessa aprendizagem parece articular-se com uma forte relação com o instrumento musical e com o próprio som, cujo controlo (do instrumento e do

som) se ambiciona desenvolver até aos mais elevados patamares, não só para otimizar a expressividade criativa mas também para garantir que se poderá fazê-lo, porque o mercado é muito concorrencial e só os melhores terão lugar. No plano das adesões aos diferentes géneros musicais, emergem também alguns factores aparentemente decisivos. Em primeiro lugar, os contornos das melómonas tradições familiares (um *habitus* familiar) que, com excepção do jazz, revelaram estar fortemente associadas aos percursos musicais seguidos pelos entrevistados. Mas também factores de natureza mais subjectiva. É o caso da valorização do património nacional (poética, instrumentos e estruturas musicais) ao nível da música tradicional portuguesa. Assim como é o caso da valorização de um património musical mundializado (de raiz Ocidental) para a música académica e para o pop/rock, um património mais erudito no caso dos académicos, visando uma sublime expressão da comunicação, e um património mais popular, visando uma comunicação mais directa e também mais mediática, no caso dos *pop/rockers*. Finalmente, é ainda o caso da valorização da espontaneidade, do risco e de uma expressividade criativa muito associada ao gozo pessoal, por um lado, e ao transculturalismo (musical), por outro, no caso dos músicos que optam pelo jazz.

Entre outros possíveis, estes factores poderão considerar-se pistas para equacionar hipóteses de trabalho virtualmente fecundas na explicação da economia e gestão dos *modos de relação com a música*. Todavia, vale a pena notar que eles se circunscrevem numa lógica algo circular, em redor de temas e problemas desenvolvidos neste estudo, ou seja, sendo dimensões do conceito de *modos de relação com a música*, os factores referidos são eles próprios constitutivos daquilo cuja emergência ou prevalência se quer explicar. É certo que o conjunto de treze dimensões analíticas considerado certamente contém algumas mais determinantes do que outras, e faz sentido admitir que alguns factores explicativos estejam contemplados no próprio conceito de *modos de relação com a música*. De qualquer modo, a procura de princípios heurísticos deve fundamentar-se teoricamente e, no plano da investigação empírica, deve reger-se por uma estratégia metodológica capaz de evidenciar ou relações de causa-efeito, ou variações concomitantes ancoradas num determinado pólo conceptual, sob pena de se limitar a evidenciar relações espúrias. Ora, a verdade é que a procura de princípios capazes de explicar a emergência, ou sequer a prevalência, deste ou daquele *modo de relação com a música*, esteve longe de constituir um objectivo central neste estudo, e a sua prossecução implicaria não só um esforço mais sistemático de aprofundamento

conceptual e analítico orientado por esse específico propósito, como mereceria um universo empírico mais lato e susceptível de um tratamento quantitativo e generalizável, na medida em que se crê estar perante uma razoavelmente complexa rede de dimensões densamente articuladas, e não de um conjunto estrito de factores explicativos.

Referências bibliográficas (textos citados)

- BOURDIEU, Pierre (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genebra, Librairie Droz.
- CAMPOS, Luís Melo (2006), *Músicos e Modos de Relação com a Música - Dissertação de Doutoramento*, Lisboa, ISCTE.
- CONTADOR, António Concorde (2001), *Cultura Juvenil em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- GOFFMAN, Erving (1983), *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Petrópolis, Editora Vozes.
- HENNION, Antoine (1981), *Les Professionnels du Disque*, Paris, Editions A.M. Métailié.
- LAHIRE, Bernard (1998), *L'Homme Pluriel: Les Ressorts de l'Action*, Paris, Nathan, Essais & Recherches.
- PETERSON, Richard A. (1997), *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (2002), “Amador ou Profissional?... Peças de um Puzzle”, *OBS, Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais*, n. 11, Lisboa, OAC.

Luís Melo Campos, sociólogo, Email: luis.campos@iscte.pt

Apêndice 1 - Relação dos músicos entrevistados

Nome (artístico)	Grupo musical (se aplicável)	Principais valências musicais	Género musical
ANTÓNIO PINHO VARGAS		Composição / Piano	Música académica
ANTÓNIO VICTORINO D'ALMEIDA		Maestro / Composição / Piano	Música académica
CAMANÉ		Voz	Música tradicional portuguesa: Fado
CARLOS BARRETO		Composição / Contrabaixo	Jazz
CARLOS BICA		Composição / Contrabaixo	Jazz
CARLOS DO CARMO		Voz	Música tradicional portuguesa: Fado
CARLOS GUERREIRO	GAITEIROS DE LISBOA	Composição / Voz Multi-instrumentista	Música tradicional portuguesa: não Fado
CARLOS MARTINS		Composição / Saxofone	Jazz
CARLOS MENDES		Voz / Composição	Pop/Rock
EURICO CARRAPATOSO		Composição / Viola	Música académica
FRANCISCO SASSETTI		Piano	Música académica
JOÃO BRAGA		Voz / Composição	Música tradicional portuguesa: Fado
JOÃO GOMES	Cool Hipnose / Space Boys	Composição / Teclados	Pop/Rock
LUÍS RODRIGUES		Voz - Barítono	Música académica
MÁRIO LAGINHA		Composição / Piano	Jazz
MARIZA		Voz	Música tradicional portuguesa: Fado
NUNO GONÇALVES	Gift	Composição / Teclados	Pop/Rock
NUNO IVO CRUZ	Orquestra do Teatro Nacional São Carlos	Flauta	Música académica
PEDRO AYRES DE MAGALHÃES	Madredeus	Composição / Viola	Pop/Rock
RUI JÚNIOR	o ó Que Som Tem? Tocaàrufar	Maestro / Composição / Percussão	Música tradicional portuguesa: não Fado
RUI LUÍS PEREIRA (DUDAS)	Ficções	Composição / Viola	Jazz
SÉRGIO GODINHO		Composição / Voz / Viola	Pop/Rock
TOMÁS PIMENTEL		Composição / Arranjos / Trompa / Fliscorne	Jazz
ZÉ PEDRO	Xutos & Pontapés	Composição /Guitarra eléctrica	Pop/Rock