

Para uma nova caixa de Pandora: esboço de um roteiro heurístico pela sociologia da música

PAULA GUERRA*
THIAGO MENESES ALVES**
LUCAS SOUZA***

RESUMO: *Ainda que a música esteja presente nas obras de autores pioneiros da sociologia (Max Weber e Georg Simmel), não é possível falar em um campo devidamente consistente do fenômeno musical dentro dos estudos sociológicos, não obstante os trabalhos de alguns pesquisadores (Simon Frith, Andy Bennett, Antoine Hennion, Tia De Nora, dentre outros), impulsionados em grande parte pelo cultural turn ocorrida na sociologia em meados dos anos de 1970. Tendo em vista este panorama, o presente artigo tem como objetivo contribuir com as discussões sobre o “estado da arte” da sociologia da música a partir das seguintes questões: a) o equilíbrio necessário entre a abordagem estética da música e a sua devida contextualização social; b) o papel importante da música popular – em especial do pop-rock – na conformação das identidades/práticas de segmentos geracionais, simbólicos e culturais específicos; c) o incremento – com ênfase especial para o caso português – de uma sociologia cultural que tem a música enquanto tema-chave de suas preocupações; d) as contribuições específicas da sociologia para a análise dos gêneros musicais – com ênfase especial para o caso do rock alternativo.*

PALAVRAS-CHAVE: *música; sociologia; rock alternativo; pop-rock; sociologia da música.*

* **Paula Guerra** é Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). É Professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP), onde atualmente coordena o subgrupo Criação artística, práticas e políticas culturais. Faz parte ainda de outros centros de investigação internacionais: Investigadora Associada do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT); Adjunct Associate Professor do Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR); Investigadora Convidada Internacional no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS-UFF). É fundadora e coordenadora da Rede Todas as Artes. Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes. **E-mails:** paula.kismif@gmail.com; pguerra@letras.up.pt.

** **Thiago Meneses Alves** possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo (Universidade Federal do Piauí) e mestrado em Comunicação e Cultura (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Atualmente, cursa o doutorado em Sociologia na Universidade do Porto, no qual desenvolve uma pesquisa sobre os significados oriundos da produção, mediação e consumo do *rock* numa cena musical periférica brasileira, no caso, a de Teresina. **E-mail:** thiagomeneses85@gmail.com

*** **Lucas Souza** possui doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo e mestrado em Sociologia da Cultura pela Universidade Estadual Paulista. Estendeu seus estudos em um Doutorado Sanduiche na Universidade do Porto, em Portugal, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. É autor do livro: *A Trajetória Social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro* (Editora Alemeda, 2015). **E-mail:** lucas_marilia@yahoo.com.br

For a new Pandora box: an outline of a heuristic script by the sociology of music

ABSTRACT: *Although music is present in the works of pioneering authors of sociology (Max Weber and Georg Simmel), it is not possible to speak about a properly consistent field of music within sociological studies, despite the work of some researchers (Simon Frith, Andy Bennett, Antoine Hennion, Tia De Nora, among others), driven in large part by the cultural turn taking place in sociology in the mid-1970s. In view of this panorama, this article aims to contribute to the discussions on the “state of the art” of the sociology of music from the following questions: a) the necessary balance between the aesthetic approach of music and its due social contextualization; b) the important role of popular music - especially pop-rock - in shaping the identities / practices of specific generational, symbolic and cultural segments; c) the increase - with special emphasis on the Portuguese case - of a cultural sociology that has music as a key theme of its concerns; d) the specific contributions of sociology to the analysis of musical genres - with special emphasis on the case of alternative rock.*

KEYWORDS: *music; sociology; alternative rock; pop rock; Sociology of music.*

Dos equilíbrios necessários entre uma abordagem estética e uma contextualização social da música

Em linhas gerais, a sociologia da música tem o seu espaço de atuação no conjunto de relações sociais situadas na interface música-sociedade. No entanto, o fato de se configurar a partir de um objeto tão abrangente traz o “terrível risco de entender o próprio campo de análise num sentido tão lato que acabamos por não conseguir saber do que falamos quando falamos de sociologia da música” (REIS, 2007). Mesmo no contexto mais restrito, porém não menos problemático, da música popular, o desafio fundamental que se impõe é sempre da mesma ordem: por onde começar? (BENNETT, 2008). Esta perspectiva da música enquanto componente de uma miríade de fenômenos que formam o contexto social mais amplo – diferenciando-se, neste sentido, das abordagens que a consideram como um conjunto de práticas imanentes a um ambiente artístico – possui raízes que remetem à Grécia Antiga, nomeadamente nos trabalhos de Platão e Aristóteles (CARVALHO, 1991).

De uma forma geral, é possível depreender que as tensões existentes entre as abordagens de cariz musicológico – cuja ênfase recai nas análises textuais das obras – e sociocultural – focalizado essencialmente nas relações estabelecidas entre as obras e o contexto social em que são produzidas – são a tônica na interface entre as duas áreas já há algum tempo, o que poderia sugerir, numa leitura preliminar, uma presença forte da música no âmbito das ciências sociais. No caso específico da Sociologia, no entanto, numa análise mais meticulosa, fica evidenciado o caráter marginal dedicado ao estudo sistematizado da música (GUERRA, 2013; BASTOS, 2014; CARVALHO, 1991), sobretudo quando se constata o papel protagonista que este fenômeno exerce no conjunto das sociedades desde tempos imemoriais. Esta importância secundária é verificada, inclusive, nas instâncias institucionalizadas de um modo geral, tais como conservatórios e universidades, não se restringindo, portanto, às abordagens sociológicas. Assim, se “há poucas dúvidas que a música, em nossa cultura, é o mais ubíquo dos sistemas simbólicos, a maioria das instituições

de educação musical e pesquisa ainda tende a deixar a música no fundo deste amontoado que é o currículo acadêmico” (TAGG, 2011, p. 7).

Antes de embarcar no roteiro da música no âmbito da sociologia, é conveniente uma breve incursão num ponto fundamental para o desenvolvimento e consolidação desta área. Este diz respeito à necessidade de superação do paradigma da autonomia estética. Neste sentido, uma pista importante para um delineamento preliminar dos principais traços distintivos de uma sociologia da música na perspectiva aqui adotada está ligada essencialmente à busca por uma “quebra de senso comum” (CARVALHO, 1991), relacionada ao rompimento com o paradigma que pressupõe uma suposta autonomia dos aspectos estéticos em relação ao meio social. De uma forma geral, este paradigma consistiu num pilar fundamental de um enviesamento ideológico que aponta tanto para a legitimação da cultura europeia clássica, o que significou, sobretudo, a “(...) expressão da consciência burguesa que procura num mundo fictício (o mundo da arte e, em especial, da música) a emancipação que lhe é recusada pelo mundo real” (CARVALHO, 1991, p. 13-14). Mais especificamente sobre o segundo fator, a permanência do princípio da autonomia estética tem funcionado, sobretudo, como capital cultural (BOURDIEU, 2006) para determinados segmentos reproduzirem as condições para a manutenção de certas distinções sociais. Como bem afirmou Edgar Morin (1967) no seu estudo sobre a cultura de massas no século XX, para uma apreciação eficaz desta instância é necessário superar a barreira de um conjunto de concepções valorativas que vigoravam neste segmento social e que o filósofo francês descreveu como “intelligenza cultivada”.

Esta superação deve ser feita seja em relação à atitude mais à direita que “tende a considerá-la [a cultura de massas] como divertimento de ilotas, barbarismo plebeu” (MORIN, 1967, p. 19) seja em relação à atitude de esquerda “que considera a cultura de massa como barbitúrico (novo ópio do povo) ou mistificação deliberada (o capitalismo desvia as massas de seus verdadeiros problemas)” (MORIN, 1967, p. 19). Portanto, ainda que carregue no seu percurso problemáticas estruturais próprias, a sociologia da música tem contribuído com uma questão fundamental para as análises musicais: romper com a ideologia da independência estética que se configurou por

muito tempo como arsenal para aqueles que fizeram demarcações sectárias e reproduções de ordens antidemocráticas.

Não é intenção, no entanto, pura e simplesmente defender a sociologia – ou as ciências sociais, num sentido geral – execrando, por outro lado, as ciências musicais. Mais do que isso, o objetivo das páginas que seguem é alcançar a interface rica e proveitosa que pode nortear o diálogo entre as duas áreas. Neste sentido, ao “escapar” da armadilha da análise da “música sem o homem”, busca-se, simultaneamente, não cair na armadilha da análise do “homem sem a música” (BASTOS, 2014). Em suma, “é preciso, portanto, reabrir a dualidade obra-gosto, superar a opção entre a análise estética da obra e análise sociológica de crenças, rumo a uma análise sociológica de como a obra se realiza na sua mediação” (FERREIRA, 2010). Portanto, ao perseguir esta síntese frutífera entre a cultura e os sons, o objetivo é alcançar um padrão argumentativo que evite dicotomizações e que sublinhe, no final das contas, o caráter indissociável das estruturas musicais e os indivíduos que a concebem enquanto tal. Neste sentido, *ecoa como boa música aos ouvidos* a argumentação de Elias quando empreende uma análise sociológica da trajetória artística de Mozart e afirma que “não pode ser muito correto separar o artista (...) do homem (...). Deve ser difícil, afinal de contas, amar a arte de Mozart sem sentir um pouco de amor pelo homem que a criou” (ELIAS, 1994, p. 14).

Da importância da música na estruturação dos universos juvenis, culturais e simbólicos

Com efeito, se nos situarmos no campo do *pop rock*, podemos facilmente perceber que as suas diferentes modalidades de gênero e de estilo têm tido, ao longo dos últimos setenta anos, uma importância fundamental na estruturação das vivências e sociabilidades lúdicas e culturais em todo o mundo, dando origem a uma profusão de gostos, espaços, obras, (sub)culturas e estilos (FRITH, 1996). Pela sua relevância, não é de admirar que, ao longo das três últimas décadas, a música tenha se constituído como um domínio privilegiado de reflexão sociológica em torno da forma pela qual esta se relaciona com a estrutura social, do modo como se desenham,

configuram e canonizam os mundos da música e qual a importância da música na formação identitária dos seus ouvintes (FRITH, 1988).

E, contudo, até meados da década de 70 do século XX, o interesse sociológico pela cultura e pelas artes era visto em certos círculos como excêntrico, diletante e marginal. Neste trilha, acentuavam-se as clivagens entre os sociólogos que se interessavam pelas artes e os críticos literários e os historiadores de arte que consideravam a sociologia como irrelevante para a compreensão do domínio da cultura. Um dos indícios do esbatimento das clivagens entre os campos consistiu no aparecimento, a partir dos anos 1970, de uma diversidade de revistas no mundo anglo-saxônico que passaram a contemplar as teorizações da cultura (FEATHERSTONE, 1991). Naturalmente que a emergência deste renovado interesse pelas questões culturais deve ser interpretada num contexto de mudança com contornos mais vastos, e que está estreitamente relacionado com a crescente importância dos debates em torno do feminismo, do marxismo (em especial, das suas vertentes mais heterodoxas), do pós-estruturalismo, da semiologia ou da psicanálise. É também neste quadro que o estudo da música, na sua relação com as dinâmicas culturais e sociais, começa, por esta altura, a despertar um grande interesse junto de vários investigadores.

No entanto, a análise sociológica da música remonta, como é conhecido, aos “pais fundadores” da disciplina. A principal contribuição foi talvez a de Max Weber (1998), responsável pela inclusão desta temática na “agenda” sociológica, ao considerar os diferentes componentes sociais associados à produção da música. Simultaneamente, a abordagem weberiana contribuiu para uma compreensão mais completa da produção musical, ao considerar um conjunto diversificado de variáveis suscetíveis de a influenciar. Por isso mesmo, a sua análise deve funcionar como um começo, como um guia para uma sociologia da música. Também Simon Frith (1988) identifica as influências culturais e estruturais na produção musical, através da análise de forças macrosociais, como, por exemplo, o sistema educacional. Outros teóricos britânicos, como Wicke (1990), Shepherd (1987) e Martin (1995) optaram igualmente por problematizar essa mesma relação na senda de Weber.

Não obstante este esforço pioneiro de Weber, a que se juntou Georg Simmel (2004), a música ocupou durante bastante tempo um plano periférico na teoria sociológica. Na verdade, só a partir dos anos 40 do século XX, com a Escola Crítica de Frankfurt e por intermédio de Theodor W. Adorno (1962, 2003, 2006), é que se conferiu maior atenção a este ramo da sociologia. A música passa, assim, a ser concebida sob um ponto de vista analítico, devendo ser enquadrada dentro de uma indústria cultural estabelecida. O pensamento de Adorno situa-se numa abordagem da arte enquanto teoria crítica da sociedade. Desde a sua formação, a sociologia da música sempre se revestiu de um caráter histórico relevante: “onde a música é condicionada pela sociedade, o que implica que esta seja a expressão da própria sociedade, ela reflete as condições sociais de onde nasce”. A importância desta visão sócio-histórica foi o que alimentou de forma pioneira um sentido para a compreensão da sociologia da música, através de trabalhos biográficos que punham em evidência a importância do condicionamento sócio-histórico, onde se analisava “o músico e a sua criação musical em épocas e sociedades diversas” (REIS, 2007, p. 7-8).

As obras de Weber, de Simmel e de Adorno sobre a música são, assim, contribuições precursoras de uma sociologia da música, apresentando tentativas inovadoras de racionalização da elaboração musical e abrindo igualmente as portas a “uma nova predisposição metodológica onde as obras e as carreiras dos indivíduos modificam as instituições próprias do mundo da arte ao mesmo tempo que são modificadas por elas” (REIS, 2007, p. 11).

Os estudos sobre música foram, a partir destes trabalhos pioneiros, fazendo o seu curso. No entanto, apesar de muitos sociólogos se terem debruçado sobre esta temática, utilizando abordagens que podem ser designadas como culturalistas, os resultados produzidos nunca se traduziram numa abordagem conceitual reconhecidamente, até porque muitos destes trabalhos foram produzidos num contexto marcado por um certo isolamento dos teóricos em relação uns aos outros (BENNETT, 2009). Hoje, pelo vulto e novas configurações assumidas pela música *pop*, este é certamente um dos campos de estudo que desperta um maior interesse acadêmico, convocando perspectivas teóricas e abordagens metodológicas crescentemente diversas. Por exemplo, uma dessas configurações relaciona-se com o

crescimento dos públicos interessados por este tipo de sonoridades, que ocorre no pós-guerra, originando um “boom” de gêneros como o *rock*, o *punk*, o *rap* e a música de dança e consequentes implicações sobre a música *pop* enquanto forma cultural. E, contudo, este é um campo de investigação que continua ainda, em larga medida, por explorar, desafiando-os a questionar as teorias sociológicas disponíveis e a explorar novos trilhos teóricos e metodológicos, conforme alerta Andy Bennett:

Apesar de existirem bases para uma potencialmente brilhante sociologia da música *pop*, é necessário um considerável trabalho de base no sentido de uma tal abordagem ser propriamente formulada e concretizada enquanto um meio de expor e explicitar a cada vez mais complexa interação entre a música *pop* e as práticas culturais do cotidiano. (BENNETT, 2008, p. 420)

Independentemente da preponderância das perspectivas dos Cultural Studies no âmbito da pesquisa em torno da música *pop*, os sociólogos contribuíram e continuam a contribuir com importantes trabalhos de investigação e reflexão nesta área, como é o caso de *The Sociology of Rock* (1978) de Simon Frith, no qual o autor procura aplicar as perspectivas sociológicas acerca do capitalismo e dos conceitos de classe, raça e gênero, a fim de melhor compreender a música *pop* a três níveis – indústria, performance e públicos. Não podemos deixar de nos referir ainda às contribuições de Pierre Bourdieu (1996, 2004), sociólogo que marcou e marca ainda hoje a agenda das investigações acerca das práticas sócio-musicais e seu desempenho relacional. Através dos seus conceitos de capital cultural, de campo e de *habitus*, este foi um autor central para a formação de um paradigma crítico na sociologia da música que demonstra como é que o social penetra, produz e contextualiza a música (PRIOR, 2008). Não é por acaso que alguns dos críticos musicais influentes da contemporaneidade, como Simon Reynolds por exemplo, utilizam categorias bourdieusianas para a abordagem da *pop* contemporânea (REYNOLDS, 2007). Em conjunto com Bourdieu, também Howard S. Becker (1982) muito contribuiu para renovar a abordagem sociológica da produção cultural, enquadrando-a numa rede social de forças e determinantes. Como bem observou Inglis (2006), este sociólogo norte-americano conduz trabalhos detalhados sobre diferentes mundos da arte, incluindo a música, explicitando o modo como as produções artísticas são moldadas

decisivamente pelas relações sociais em que se encontram inseridas. O foco não é colocado propriamente nas obras de arte, mas nos usos simbólicos das obras de arte.

Também tendo por base uma perspectiva crítica em relação às origens e funções do significado musical, e ao sublinhar o recentramento do debate na interação entre os textos musicais e os públicos, deve ser creditada relevância aos trabalhos de Antoine Hennion (1993, 1999), investigador que defende que o ato de interpretação musical e o significado da música é inseparável do consumo de textos pelos públicos. Trata-se, portanto, de um processo subjetivo, onde os públicos surgem como agentes reflexivos e criativos. Hennion começa por referir que a música é uma realidade mutante fazendo assomar intermediários, intérpretes, instrumentos e suportes de forma contínua. Neste sentido, a música “reforma-se continuamente, é uma vasta teoria de mediações em ato” (HENNION, 1993, p. 11). Ao enfatizar o conceito de mediação, Hennion aspira a uma “sociologia da mediação” capaz de ultrapassar os dualismos reiterados da sociologia entre estrutura e agência. O conceito de mediação constitui “o lugar de interrogação, apontando como problemática a articulação entre essas duas maneiras duais de interrogar o mundo social” (HENNION, 1993, p. 223).

A par de Hennion, mas com perspectivas diversas, outros autores têm procurado, nos últimos anos, explorar novos trilhos de questionamento de algumas das perspectivas clássicas da sociologia da música, contribuindo assim para uma renovação deste campo de investigação. Entre outros, destacamos aqui as contribuições de Peter Martin e de Tia DeNora. Martin (1995) adotou uma visão construtivista do significado musical, onde as noções de intertextualidade e de subjetividade se assumem como centrais na interpretação do significado musical. DeNora (2000, 2003), por sua vez, considera que a música atua como um recurso por intermédio do qual as pessoas se regulam a si mesmas enquanto agentes estéticos, enquanto seres que sentem, pensam e agem nas suas vidas quotidianas. Nesta abordagem, destacamos que, de forma recorrente, Beethoven é representado como um gênio no quadro da cultura musical europeia. Esta representação obstaculiza a compreensão de Beethoven como uma construção social, cultural e técnica. Ora, DeNora tenta problematizar os fundamentos sociais do sucesso de Beethoven nos

seus primeiros quinze anos passados em Viena numa ambiência de receptividade que lhe permitiu concretizar os seus projetos musicais (DENORA, 1995a, 1995b).

Desde meados da década de 90 do século passado, a crescente centralidade da chamada “virada cultural” como foco de interesse no âmbito da sociologia conduziu a uma discussão sobre as relações entre públicos, recursos culturais e vida quotidiana (PRIOR, 2007, 2011). Não há uma negação dos constrangimentos estruturais no dia-a-dia dos indivíduos, mas começa a ser considerada a capacidade dos mesmos para negociar esses mesmos constrangimentos, encontrando uma identidade e construindo um estilo de vida que vão para além desses condicionalismos. Neste cenário, considera-se que os indivíduos têm capacidade de exercer a sua autorreflexividade e de conseguir um distanciamento crítico em relação à sua identidade social e à gestão do seu cotidiano. Neste sentido, David Chaney (1994) defende que as tradicionais formas de autoridade cultural, baseadas na classe, na comunidade e na tradição, são substituídas por novas formas de autoridade, como os meios de comunicação de massa e as culturas industriais, na medida em que os seus produtos têm uma influência cada vez maior no dia-a-dia (BECKER et al., 2006). Numa tentativa de aplicação destas ideias, podemos dizer que, por exemplo, o gosto ou as preferências musicais constituem formas de expressão reflexivas, através das quais os indivíduos constroem a sua identidade, e não um produto determinado estruturalmente pelas circunstâncias sociais.

Na realidade, o conceito de subcultura tem sido amplamente utilizado pelos cientistas sociais para explicar a música *pop* enquanto expressão das relações de classe (WILLIAMS, 2007). Contudo, nos últimos anos, as determinações sociais das homologias têm sido crescentemente contestadas. Exemplo disso é o trabalho de Will Straw (1991 e 2006) que problematiza o conceito de cena, construindo uma análise sofisticada da interação da música com o gosto e a identidade, explorando ainda o conceito de translocalismo e a noção de que *clusters* de agentes musicais geograficamente dispersos podem se envolver em práticas culturais coletivas graças à capacidade de a música transcender as barreiras físicas (CROSSLEY, 2008). Colocou-se, aqui, a necessidade de rever o modelo subcultural desenvolvido pelos

teóricos do Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham (HALL; JEFFERSON, 1977; HEBDIGE, 1979), pois os dados empíricos têm demonstrado que a complexidade e fluidez das práticas culturais juvenis não podem mais ser analisadas sob o prisma das subculturas como unidades homogêneas de gostos e pertenças baseadas em classes sociais (BENNETT; PETERSON, 2004). Bennett (2001) evidenciou bem esta questão quando referiu que as pertenças neotribais correspondem a uma grande variedade de gostos em termos de gêneros musicais – isto é, um mesmo indivíduo pode ter filiações musicais diversas. As neotribos (MAFFESOLI, 1988; MUGGLETON, 2000 e 2007) são, assim, uma configuração grupal mais fluída, mais transitória e objeto de uma fugacidade por parte dos seus membros, por contraposição às pertenças subculturais (REDHEAD, 1997; THORNTON, 1996). Da mesma forma, a concepção de que tanto a “subcultura”, como a cultura parental contra a qual é definida, são formações coerentes homogêneas que podem ser claramente demarcadas é objeto de crítica: as culturas juvenis contemporâneas são caracterizadas por uma cada vez maior complexidade – especialmente num mundo cada vez mais interligado, onde ideias, pessoas, músicas circulam numa escala e velocidade sem precedentes – que se afasta da dicotomia de “*mainstream* monolítico” - “subculturas resistentes” (MUGGLETON; WEINZIERL, 2003; BENNETT; KAHN-HARRIS, 2004). Os chamados estudos pós-subculturais constituem hoje um dos mais dinâmicos e desafiadores campos de reflexão sociológica em torno da música e do modo como esta se relaciona com as cada vez mais fragmentadas, líquidas (BAUMAN, 2001) e hibridizantes culturas juvenis contemporâneas.

A música tem possibilitado, assim, um mundo de possibilidades sociológicas para a sua análise e interpretação (COHEN, 1991; STRAW, 1991, 2006; THORNTON, 2008; REGEV, 2013). E a sociologia da música é um caso muito interessante porque constitui não só uma das maiores áreas de crescimento na sociologia da cultura nas últimas três décadas, como é também um domínio privilegiado de interface disciplinar da própria sociologia, fundando um extenso caudal de trabalhos que exprimem filiações teóricas distintas (HODKINSON, 2004, 2002).

A afirmação de uma sociologia cultural da música

A música, os músicos, os seus campos e subcampos de práticas de produção, recepção e mediação têm assumido um carácter relativamente periférico na sociologia da cultura e das artes em Portugal. E isso é tão mais acentuado se considerarmos a proeminência que tais estudos têm assumido – designadamente no espectro do *pop rock* e suas múltiplas derivações – na sociologia europeia e americana no pós-guerra, conforme vimos na seção anterior.

Com efeito, o campo do *rock'n'roll* afirmou-se enquanto sistema cultural referenciador integrando os cotidianos das populações, nomeadamente dos *teenagers*, povoando-os de artefatos e sons que remetiam para uma materialidade inequívoca caracterizadora de estilos e modos de vida (discos, rádios, programas de rádio, artistas, espaços de divulgação, toca-discos, roupas, acessórios, espetáculos, festivais). Fala-se mesmo em ubiquidade (TAGG, 2003) do *rock'n'roll* nos cotidianos juvenis (FEIXA, 1999). Essa mesma ubiquidade foi fundamental e continua a sê-lo enquanto coação inevitável conducente à reivindicação da sua legitimidade, mas também foi plataforma inelutável para derrubar as fronteiras existentes entre a arte e o mundo da vida: os cotidianos, as fronteiras quebradas com Elvis Presley, com The Beatles e, mais tarde, com a *pop art* ou o *punk* são de assinalável importância. Podemos, assim, perceber que o *rock'n'roll* se desenvolveu enquanto elemento integrante de um contexto social cada vez mais complexo, que “cruzou estilos e formas estilísticas que adquiriram significados específicos, suportando valores que tinham como função ser intermediários para as experiências da vida cotidiana” (WICKE, 1990, p. 73). Mas, acima de tudo, implantou-se enquanto modalidade fundamental da estrutura social cultural contemporânea na medida em que se arrogou como fundamento da intertextualidade da cultura de massas, sendo que muitos filmes, alguma literatura e imensos programas de televisão incidiam nele as suas manifestações.

Não obstante a relativa secundarização da *popular music* e do seu estudo sistemático em Portugal, assistimos, desde inícios dos anos 1990, a um crescente

interesse da sociologia e antropologia portuguesa face à música, dentro das suas apropriações (particularmente juvenis) e contextos (de sociabilidade). Com efeito, como componente das sociabilidades juvenis, dos seus cotidianos e tempos livres (PAIS, 2003, 2009; PAIS; BLASS, 2004), a música, em particular as suas expressões *pop rock*, tem emergido como dimensão crucial dos modos de vida juvenis. A importância da música na estruturação das identidades juvenis urbanas e como enformadora de universos de sentido tem também alimentado algumas pesquisas e investigações portuguesas com particular destaque para o *rap* e o *hip hop* (CONTADOR, 2001, 2004; RAPOSO, 2010; FRADIQUE, 2003; SIMÕES et al., 2005). Por outro lado, a análise dos espetáculos ao vivo, das suas *performances* e agendas, tem mobilizado os esforços de investigação empreendidos em outros trabalhos, assim como as reflexões sobre a indústria musical em Portugal, concretamente a indústria fonográfica, e desafios recentes da sua reestruturação por efeito das novas tecnologias (ABREU, 2010; NEVES, 1999). Entre estes, assumem destaque os trabalhos que têm ocupado os cientistas portugueses acerca dos impactos da Internet na produção, mediação e consumo musical (SIMÕES, 2010; CHETA; VIEIRA, 2008; VIEIRA, 2010).

Com efeito, as identidades juvenis alimentam-se de socializações cada vez mais plurais, tomando uma forte dianteira as que advêm das novas tecnologias, dando origem a novas sociabilidades e mediações culturais, lúdicas e artísticas. Face a esta “virada cultural”, emergem e fragmentam-se (sub)culturas, cenas e (neo)tribos (PAIS, 2004; FERREIRA, 2008, 2010; GUERRA, 2010, 2013b e 2014) com particular incidência na música eletrônica (LOPES et al., 2010; CARVALHO, 2003). Complementarmente, esta nova realidade tem levado ao questionamento dos papéis, práticas e profissões dos músicos, editores, promotores (NEVES, 2007; GOMES, 2013, 2014; CAMPOS, 2007A, 2007B; BORGES; COSTA, 2012), das novas instâncias de mediação cultural e musical (QUINTELA, 2011) e das potencialidades de exploração das intertextualidades da música, nomeadamente com as imagens (CAMPOS, 2010; FERRO, 2005; PAIS et al., 2008). Este contexto também não é alheio ao intenso campo de disputas que percorre as produções heréticas do *rock* e da *pop*, onde as ofensivas entre *underground* e *mainstream* são constantes e vitais para a sua sobrevivência (GOMES, 2013; CAMPOS, 2008; GUERRA, 2010, 2013a, 2015), mostrando que mesmo

para campos de produção musical (i)legítima, a produção e transação de valor e de crença são onipresentes. O dealbar do século XXI tem assistido a um crescente olhar para as lógicas, representações e práticas de funcionamento de (sub)campos artísticos, musicais e culturais, mostrando as especificidades desses mundos da arte, suas determinantes de funcionamento, estratégias, recursos e posições (NUNES, 2009; CAMPOS, 2008; GUERRA, 2010, 2013A, 2015; MOREIRA, 2013; MARTINS, 2013).

Como temos demonstrado, a música, os seus atores, posições, criações, mediações podem ser uma arena por excelência para o entendimento das reconfigurações sociais e identitárias contemporâneas. Também através dela, da obra musical propriamente dita – dos seus sons, palavras, objetos e imagens – poderemos derivar sentidos, afetos, pertencas, enfim, chaves de leitura social (GUERRA; SILVA, 2015; SILVA; GUERRA, 2015; GUERRA; QUINTELA, 2015). Nesta sedimentação do interesse pela música e sua sociologia, não podemos deixar de assinalar ainda a importância de trabalhos de natureza mais sócio-histórica em torno da sociedade portuguesa e suas reconfigurações musicais (VIEIRA DE CARVALHO, 2009; CASTELO-BRANCO, 2010; CARDÃO, 2012; MONTEIRO, 2013) e face a bandas e artistas específicos (ALCAIRE, 2005; CONTEIRO E FIGUEIRA, 2006; LEMOS, 2011; ALEXANDRE, 2011; NÓVOA, 2011).

Contribuições para uma sociologia dos gêneros musicais

Se recorrermos a Simmel e nos centrarmos nos seus primeiros estudos sobre a música, nos quais o autor encara a música como um “aspecto das relações sociais, através do qual os indivíduos comunicam entre si e por sua vez, mantém, estrutura e reestrutura essas relações” (ETZKORN, 1964, p. 102), podemos concluir que a música, para Simmel, é um meio acústico de comunicação que transporta os sentimentos do cantor: “Tal como a linguagem está relacionada com um pensamento concreto, também a música está relacionada com os sentimentos um pouco menos precisos. A primeira [linguagem] cria a segunda [pensamento], desde que o segundo criou o primeiro” (SIMMEL in ETZKORN, 1964, p. 103). De fato, o papel da música

auxilia na criação de uma ênfase especial na comunicação, desde as origens da comunicação humana. Esta revisitação a Simmel tem como intuito básico a elucidação acerca da importância da constituição do discurso social e musical do *rock* numa variedade de gêneros e subgêneros musicais, assim como o esclarecimento da emergência de tais segmentos e subsegmentos num complexo e aturado processo de representações e classificações musicais, mas também sociais, culturais e simbólicas.

Assim, Simmel procurou demonstrar a importância da música na vida social, querendo igualmente construir uma taxonomia dos tipos de música e a importância dos contextos sociais na construção da música. Defende a importância do estudo de como as propriedades da música são adquiridas pelos atores sociais, como se tornam socialmente definidas como especiais e como este *status* especial está relacionado com um conjunto de ajustamentos sociais que têm influência no sistema social e que podem refletir-se nos modos de expressão musical. A grande contribuição do autor prende-se com a assunção de que as características do som por si só são vazias de sentido, a menos que sejam percebidas como transportando um conteúdo emotivo aprendido, que ao serem partilhados por um determinado grupo de pessoas formam um estilo musical. Remontando a esta tomada de posição de Simmel, iremos neste ponto proceder a três tarefas entrecruzadas; a primeira situa-se no entendimento do subgênero musical da música *rock* numa matriz mais vasta de classificação das atividades artísticas e culturais; a segunda será a de demonstrar a força das tipologias de gêneros e de subgêneros do *rock* tendo em conta o curso sócio-histórico de gênese e de evolução deste subgênero musical, não esquecendo que são produto de um processo complexo de (re)construção e representação social; a terceira tarefa, mais operacional, pretende dar conta da possibilidade e viabilidade de adoção de um esboço tipológico tendo em vista uma captação fenomenológica eficaz das representações cotidianas dos subgêneros musicais do *rock* e a inevitabilidade de uma arrumação, não despótica mas necessária, das múltiplas auto-representações de preferências, gostos e posições dos agentes sociais.

De fato, cada vez é mais difícil imaginar o *rock* circunscrito unicamente a características musicais. A fragmentação da música tem de ser complementada com apreciações de práticas sociais e musicais: estilos, contextos e objetivos. Por exemplo,

a mesma música pode ser usada por grupos diferentes (*new wave*); estilos diferentes podem ser usados para objetivos semelhantes (*dance* ou *drug music*); grupos diferentes com estilos comuns podem ter públicos diferentes (Beatles, Ramones...): todos usam combinações e convênios *pop*, ao passo que Heart, Styx e AC/DC são bandas de heavy metal). “Não existe só uma maneira de rockar” (GROSSBERG, 1984, p. 111). No quadro da sociologia da cultura, estas modulações têm sido interpretadas na matriz da pós-modernidade. As condições de possibilidade do pós-modernismo devem buscar-se no plano mais vasto de transformações sociais, econômicas e políticas dos últimos 35 anos. David Harvey faz notar precisamente essa “relação necessária entre a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e um novo ciclo de compressão do espaço-tempo na organização do capitalismo” (HARVEY, 2000, p. 7). A globalização desfigurou a cartografia mundial – cada lugar no mundo (em graus variáveis) tornou-se o centro de um plano-côncavo para onde convergem todas as coordenadas espaço-temporais. Conjuntamente, a fluidez dos circuitos mercantis, a dinamização dos meios de comunicação, a financeirização do capital promoveram um estado que Jorge Luís Borges gostaria de chamar de “eternidade do instante”. A flexibilização das próprias estruturas produtivas contribuiu para a migração de capitais e a formulação de um capitalismo “nômade”.

Para Lash e Urry, o pós-modernismo constitui o enlace histórico entre o capitalismo desorganizado (caracterizado por uma economia de signos no espaço) e a esfera da cultura (LASH e URRY, 1994a, p. 112). A existência de uma afinidade eletiva entre ambos não pressupõe a identificação de laços causais ou uma indexação mecânica. São três os principais eixos que enformam as condições sociais de geração de formas culturais pós-modernas: a “semiótica da vida quotidiana”, que, rompendo as fronteiras entre arte e vida, propicia a mescla entre as duas e torna a cultura parte constituinte e significadora da realidade social; a emergência de “novas frações de classe” que se associam aos consumos culturais pós-modernos como estratégia de aquisição de distinção; e o “descentramento da identidade”, tanto coletivas como subjetivas, proporcionado pelas mudanças na estrutura de classes (especialmente a fragmentação da classe trabalhadora), a influência dos meios de comunicação

eletrônicos e a disrupção da nossa percepção do espaço e do tempo (LASH e URRY, 1994b, p. 285-300). A fusão entre arte e vida para a geração de uma “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1992) ou de uma “hiper-realidade” (BAUDRILLARD, 1991) contribui para fomentar uma predisposição às formas culturais pós-modernas junto de uma audiência específica. No entender de Lash e Urry, as audiências compõem-se fundamentalmente de uma nova classe média, sendo que algumas das suas condições de existência favorecem a apetência por este tipo de formas culturais. Em especial, produz-se uma espécie de “hedonismo calculador” em virtude do descentramento da identidade que a flexibilização da esfera do trabalho, das afetividades, da escolaridade, dos lazeres só pode incentivar. Esta “popularização da estética e a concomitante de-diferenciação da estética e da vida social” é entendida como pós-modernização. O consumo destes objetos culturais fornece, por um lado, condições para uma “reflexividade estética” e, por outro lado, gera a “individuação”: “a atomização de consumidores normalizados e ‘comerciados por nichos’” (LASH e URRY, 1994a, p. 121).

Fredric Jameson fornece-nos outra lente pela qual observar este trânsito para a pós-modernidade. Salienta a integração da produção estética na produção de mercadorias:

A urgência econômica frenética de produção de ondas de bens sempre novos (desde roupas a aviões), com taxas de retorno sempre crescentes, atribui uma função estrutural cada vez mais importante e uma posição cada vez mais central à experimentação e inovação estética (JAMESON, 1991, p. 4-5).

O que, de resto, encontra ressonâncias históricas em Walter Benjamin, que havia já descrito o processo que desembocaria no fim do caráter “aurático” da arte (BENJAMIN, 2006), e em Simmel que explica de que modo a renovação incessante e acelerada da moda era imputável a mudanças nos sistemas de produção e na divisão social do trabalho, mas ainda à dinâmica de busca de distinção por parte das classes dominantes (SIMMEL, 1934). Para Jameson, o pós-moderno reveste-se, fora destas condições estruturais de gênese e de fabricação, de características constitutivas e distintivas: uma nova “superficialidade” ou “falta de profundidade”, patente em toda uma cultura que privilegia a imagem e o simulacro; um enfraquecimento da

historicidade; um sentido e um tom emocional que injeta as produções culturais; as relações estreitas com as novas tecnologias que asseguraram a difusão global destes produtos; a mudança da relação entre arte e política; e o enfraquecimento da afetividade, do laço pessoal autêntico, na cultura pós-moderna (JAMESON, 1991, p. 6-10).

Para David Harvey, o pós-modernismo coloca a ênfase na “efemeridade da *jouissance*”, insiste na “impenetrabilidade do outro”, concentra-se no “texto” mais do que na “obra”, inclina-se a uma “desconstrução que beira o niilismo”, prefere a estética à ética. Desta forma, para este autor, permite uma “acomodação pacífica ao mercado”, descamba numa “excessiva fragmentação”, promove o “mascaramento”, a “simulação”, o “fetichismo” (HARVEY, 2000, p. 112). Acentua-se, em íntima comunhão com o capitalismo em regime de acumulação flexível, “a volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, ideias e ideologias, valores e práticas estabelecidas” (HARVEY, 2000, p. 258). Tudo parece esvair-se, liquidificar-se, perder consistência. A voragem cultural, liberta do peso da história que, segundo Marx, pesava sobre os homens, entrega-se a uma autofagia voraz, alimenta-se do passado para produzir o novo. Mimetizando essas condições de acumulação flexível,

a flexibilidade pós-moderna (...) é dominada pela ficção, pela fantasia, pelo imaterial (particularmente do dinheiro), pelo capital fictício, pelas imagens, pela efemeridade, pelo acaso e pela flexibilidade em técnicas de produção, mercados de trabalho e nichos de consumo; no entanto, ela também personifica fortes compromissos com o Ser e com o lugar, uma inclinação para a política carismática, preocupações com a ontologia e instituições estáveis favorecidas pelo neoconservadorismo (HARVEY, 2000, p. 303-305).

A cultura pós-moderna não é metafísica: é expressão do tempo e do lugar metamorfoseada em denegação do tempo e do lugar (sobretudo, pela sua compressão, pela sua indiferença à historicidade e a sua exaltação das discontinuidades e do ornamento).

Recombinação, mescla, mestiçagem: globalização, dinâmicas culturais e lógica local. São diversas as articulações entre globalização e cultura. Uma pluralidade de abordagens teóricas lança luz sobre a natureza desta união. Diana Crane fornece uma tipologia tetraédrica que arruma esta diversidade teórica sobre a

globalização cultural: as teorias do imperialismo cultural; os modelos de fluxos ou redes culturais; a teoria da recepção; e, as estratégias de política cultural (CRANE, 2002, p. 1-25), tomando ainda a teoria da recepção. A teoria da recepção considera que “as audiências respondem ativamente mais do que passivamente às notícias e entretenimento dos *media* de massas e que os diferentes grupos nacionais, étnicos e raciais interpretam os mesmos materiais de modo diferenciado”. O “multiculturalismo” é a tendência dominante. Esta teoria perspectiva a audiência como sendo capaz de interpretar de diferentes modos os textos mediáticos; as variações nesta leitura dependem do “contexto e das características sociais do receptor”, em termos de classe, gênero, raça e idade. Contudo, apesar de as respostas das audiências à programação global serem altamente diferenciadas (dependendo, em parte, da exposição ao nível nacional, regional e global e, em parte, das características sociais do público), “garantido que as imputações culturais sejam amplamente consumidas, a resistência da audiência tem pouca importância para os conglomerados mediáticos responsáveis pela programação”. Note-se ainda o papel dos “inovadores culturais” na parte receptora final da cultural global: estes agem como porteiros culturais, “traduzindo os produtos globais para os idiomas locais e assimilando-os com as suas próprias ideias”. Assim, e tomando estas análises da contemporaneidade como patamares explicativos das dinâmicas e estruturações socioculturais, parece-nos por demais importante enquadrar o *rock* alternativo e a sua diversidade de manifestações e gêneros nesta axiomática explicativa e compreensiva.

Mas não bastará ficarmos por aqui. Esta transição é assinalada em outros domínios por outros autores, colocando um enfoque nas formas e modalidades culturais, assim como nos sistemas e taxinomias classificadores das artes. O atual processo de mudança social contribuiu, segundo DiMaggio, para que se entrasse num “período de desclassificação cultural” (1987, p. 440-455), quer dizer, a desconstrução e enfraquecimento das classificações rituais. Desta forma, “os sistemas de classificação artística estão a tornar-se mais diferenciados e menos hierárquicos, e as classificações mais fracas e menos universais” – embora não deixe de assinalar, logo a seguir, que “a atual situação, longe de representar a disjunção entre a cultura e a estrutura social, constitui o resultado previsível da sua íntima relação”

(DIMAGGIO, 1987, p. 452). O conceito de “sistema de classificação artística (SCA)” desenvolvido por este autor integra os processos de criação, de ritualização e de erosão de gêneros, bem como os processos de produção de gostos enquanto parte das atividades de produção de sentido e definição de fronteiras dos grupos sociais. DiMaggio define, portanto, quatro dimensões fundamentais dos sistemas de classificação artística: a sua diferenciação; a sua hierarquia; a sua universalidade; e a ritualização das suas fronteiras. A perspectiva dimensional proposta por DiMaggio apresenta os sistemas de classificação artística como multidimensionais e dinâmicos; tal perspectiva permite a análise dos movimentos da sociedade entre os tipos ideais tradicionais, encarando-os como resultado de conjunturas de processos que afetam cada uma das quatro dimensões de forma independente.

Referindo-se ao tema do significado social do “gosto”, DiMaggio nota que a experiência artística constitui um potente meio de troca interacional. O gosto por determinado gênero artístico e a partilha de interesses culturais constituem um pretexto e um fundamento para as sociabilidades. O consumo de determinados bens culturais concede aos estranhos um motivo de conversa e facilita o relacionamento necessário a que um mero conhecimento se transforme numa amizade. Com a complexificação das sociedades, os temas de conversa tendem a suplantam os objetos físicos como base da avaliação social. Nas sociedades avançadas, o gosto é uma poderosa marca identitária e as artes ocupam uma posição privilegiada na definição das identidades e nas trocas interacionais e socializadoras. As classificações de gênero ajudam à institucionalização destes *art worlds* (BECKER, 1982), socializando os custos infra-estruturais da produção artística. Tal como as pessoas podem ser agrupadas consoante os seus gostos artísticos, também os trabalhos artísticos podem ser agrupados em gêneros, com base nas pessoas que os escolhem. As classificações de gênero permitem aos consumidores investir em conhecimento especializado e permitem aos artistas desenvolver o seu trabalho. Uma classificação ritual comum e extremamente poderosa é aquela que distingue entre cultura erudita e cultura popular:

A classificação erudita/popular é de especial interesse por causa do seu poder duradouro e porque foi forjada pelos esforços diretos dos grupos de status que a empregavam. Mais comumente, são os interesses comerciais a

servirem de parceiras das classificações rituais, ajudando a organizar as clientelas sociais dos gêneros: comerciantes de arte e a burguesia francesa na era impressionista (...); editores e mulheres da classe média no caso das novelas (...); as editoras discográficas com a estratificação idade/classe/raça nos primórdios do *rock* na música *new wave*. O papel organizador tem também sido desempenhado pelos artistas (ex.: o movimento Beat na literatura e alguns movimentos de arte moderna) ou pelo estado (ex.: os murais públicos ou a música militar). Embora os auspícios sob os quais os gêneros se organizam tenham importantes implicações, a dinâmica subjacente à criação de classificações rituais é o relacionamento entre conjuntos de trabalhos artísticos e os grupos sociais que os põem em uso. (DIMAGGIO, 1987, p. 446)

A este respeito importa sublinhar a contribuição de Maria de Lourdes Lima dos Santos na discussão das relações entre as dinâmicas específicas dos processos de criação artística e as lógicas (econômicas, políticas e comunicacionais) que regem as sociedades contemporâneas (1988; 1994a; 1994b). A autora alude ao fato de que a grande cultura (sinônimo de cultura cultivada ou dominante) não constituir mais a expressão da cultura enquanto singular totalizante. Contudo:

Dir-se-ia que as designações de cultura cultivada e de cultura popular tendem a resistir como noções a-históricas, cada uma delas ilusório conjunto de elementos coesos, reproduzindo-se para além do tempo como dois corpos de saber míticos (um dos “clássicos», outro do “povo”). (SANTOS, 1994a, p. 101)

A uma concepção hierárquica e compartimentada da cultura acresce, nas principais abordagens disciplinares da cultura como objeto, nomeadamente, na área da Sociologia, a separação patente entre Sociologia da Cultura, Sociologia da Vida Cotidiana e Sociologia da Comunicação. Pelo que:

Reserva-se, em regra, a primeira para o estudo das obras, da produção cultural nobre, no domínio do saber constituído; dedica-se a segunda ao estudo das práticas culturais no domínio da experiência existencial, num cotidiano em que se vem atualizando o objeto de análise de uma Antropologia ou de uma História das mentalidades focadas sobre a pequena tradição; privilegia-se na terceira o estudo das manifestações da chamada “cultura de massas”. (SANTOS, 1994a, p. 102)

Com o intuito de superar uma concepção etnocêntrica e compartimentada da cultura, há que se referir a algumas das contribuições para uma teoria da cultura. Nomeadamente, a concepção de Morin que reitera as ideias de pluralidade das culturas numa sociedade, o seu entrosamento e conflitualidade. A contribuição de Goldmann que concebe a cultura como a articulação entre o saber constituído e a

experiência existencial. “Do seu ponto de vista, a obra cultural corresponde a uma visão do mundo que estrutura e exprime com maior profundidade e coerência as aspirações dos demais membros do grupo social, com que o criador se identifica” (SANTOS, 1994a, p. 102). Destaca-se, ainda, a noção de *habitus* de Bourdieu da qual afloram duas dimensões do sistema de esquemas de percepção e apreciação, ou seja: “... uma dimensão enquanto sistema em ação na vida cotidiana e uma dimensão enquanto sistema em ação no campo específico da produção de bens simbólicos” (SANTOS, 1994a, p. 104). Para a sociologia da cultura, relewa a relação entre os dois tipos de práticas culturais (as obras, as artes dos fazeres e dizeres) e a teoria da criação cultural como *praxis*.

A propósito do hiato entre cultura cultivada e cultura popular, e das relações de dominação social e simbólica, figura Certeau com uma nova teorização da *praxis*, e que contempla em paralelo numa concepção de cultura dinâmica e atuante, quer a cultura popular, quer a cultura de massas. Através desta resenha teórica, vislumbra-se uma análise cultural que não promova o isolamento entre as diversas práticas culturais, nem a sua distinção segundo as noções de grande cultura, cultura popular e cultura de massas. Por um lado, as velhas formas culturais estão sujeitas a processos de mutação, rejeição e acrescentamento. Por outro, as novas formas ligadas à produção de série, como precursoras da cultura de massas, nos casos da “literatura de cordel”, as estampas, as cópias de quadros, espetáculos populares organizados (teatro, circo). Assim,

o alargamento do público e da reprodutividade dos bens culturais, a que progressivamente se iria assistindo com o avanço da industrialização e do capitalismo, repercutir-se-ia com efeitos contraditórios sobre a inevitável reavaliação das legitimidades culturais. Se, por altura da revolução cultural romântica, o dito alargamento do público representava um fator de emancipação para o autor-criador, solto, enfim, dos laços de dependência para com o patrono, cedo esse público constituiria uma nova sujeição, tanto mais humilhante quanto lhe aparecia como uma massa anônima albergando gente ignorante e social, culturalmente pouco qualificada. (SANTOS, 1994a, p. 117)

Explicitemos duas implicações fundamentais da consideração das reflexões anteriores na construção de um esboço tipológico de gêneros musicais aqui empreendida. A primeira localiza-se na necessidade de ultrapassarmos um dualismo

epistemológico e conceitual expresso por Eco nas posições apocalípticas *versus* integrados (1970). Essa ultrapassagem passa pela consideração da mescla, da diluição de fronteiras estanques entre as diversas formas artísticas e concretamente entre os diversos gêneros e subgêneros musicais incluídos na plataforma mutável da música popular na contemporaneidade. Este posicionamento também assenta na importância dada às catalogações, rótulos e designações conferidas a esse mundo volátil do *rock* num plano de “mundo da vida”. Segundo a teoria fenomenológica, um importante eixo de análise para compreender a realidade social é o sentido, que os sujeitos dão às suas ações. Na perspectiva de Schütz, para interpretar uma situação, precisamos saber quais as vivências que impulsionaram a ação dos diferentes sujeitos, ou seja, quais as realidades que estão por detrás das ações (FLECHA, 2001). Somente assim a sociologia está em condições de construir conceitos heurísticos. É nas propostas de Weber que Schütz encontra inspiração. Schütz enfatiza na sua análise o ponto de vista da interpretação das ações conscientes dos sujeitos. Para tal aciona o conceito de “mundo da vida”, ou seja, existe um conjunto de convicções, que os sujeitos acionam nas suas ações, que nem sequer são questionadas – aquilo que damos por adquirido e que está dentro do horizonte de cada situação. Com a crescente complexificação social, há que inserir o conceito de “mundo da vida”, dentro da escola interacionista, ou seja, o mundo da vida é transmitido através da cultura (FLECHA, 2001). Se considerarmos com Frith que o *rock* é a música *folk* da atualidade na medida em que

o argumento *rock-folk* é que não se refere ao modo de como a música é feita, mas sim ao modo de como trabalha: o *rock* é utilizado para expressar ou refletir um modo de vida; o *rock* é usado pelos seus ouvintes como música *folk* – articula valores comuns, comentários de problemas sociais partilhados (FRITH, 1984, p. 159),

então podemos perceber perfeitamente o alcance da análise feita.

A segunda consequência, aparentemente contraditória, situa-se na necessidade de proceder a abstrações do real e à construção conceitual daí inerente, seguindo de perto o que diz Augusto Santos Silva a esse respeito:

Nenhuma ciência copia a realidade, nenhuma toma os fatos que estuda pela forma aparente, evidente, como são apreendidos pelos sentidos. Para a compreensão do mundo, todo o saber exige um duplo esforço: de abstração,

pelo qual se passa do plano da mera percepção do real para a produção de conceitos e teorias que a ele indiretamente se referenciam; e de construção, dos objetos a analisar e dos meios de trabalho a empregar. Assim, embora partam ambos da sensação, conhecimento científico e de senso claramente se opõem; e a criação de uma linguagem própria, bem distinta da que vulgarmente se utiliza, eis um instrumento decisivo para que o primeiro possa ter êxito. Quando, por exemplo, fala em “sociedade”, o sociólogo deve entender com precisão o que designa (SILVA, 1988, p. 15).

Acrescentaríamos ainda a necessidade de recorrer ao saber específico da catalogação musical, próximo da musicologia, fundamental para um exercício crível de análise das posições e referências dos diversos agentes sociais.

Foi no cruzamento destas consequências que elaboramos uma tipologia de leitura e agregação dos gêneros e subgêneros musicais. O foco da investigação situa-se no *rock* alternativo e/ou *indie rock* e a este respeito poderemos dizer que incide num estilo musical que se situa em bandas lançadas por pequenas editoras na linha do movimento *indie* americano. Não obstante esta vinculação de gênese, muitas destas bandas acabam por ser contratadas por grandes gravadoras. O som destas bandas é o característico *rock* com guitarra, baixo e bateria, mas complementado com outras instrumentalidades, designadamente sintetizadores, *samplers* ou outros recursos. O campo do *rock* alternativo recobre uma pluralidade de gêneros e suas subsequentes apropriações marcadamente de mescla, de cruzamento e de hibridismo. Também os fluxos e mobilidades entre gostos são um ponto de ancoragem dentro deste gênero, bem como a velocidade e ritmo de pertenças e fidelizações a gêneros e subgêneros. O campo do *rock* alternativo é herdeiro direto do pós-*punk*. Seremos ainda tentados a referir o caso dos Smiths como como arquétipo forçado (porque são uma possibilidade entre muitas possibilidades) de *rock* alternativo. Reynolds pergunta: “Porque foram os The Smiths ‘importantes’? Devido à sua desgraça” (REYNOLDS, 2007, p. 42). Os Smiths centram-se em suas canções na doença, no absentismo, nas falhas e nos insucessos, mas acabam também por ser atingidos pelo brilho, pelo *glamour*, pelo consumismo da *pop* e Morrissey vê-se transformado numa nova *pop-star*, desenvolvendo uma compreensão apurada acerca dos mecanismos subjacente à idolatração dos fãs. Desta forma, e à semelhança de outros artistas, Morrissey pretende utilizar esse conhecimento acerca dos mecanismos de idolatração de uma forma inteligente, de modo a introduzir alguma

diferença no universo *pop*. Diferença subtil para viver melhor numa crescente massificação? Será este o *destino trágico* do rock alternativo?

Referências

ABREU, Paula. *A Música entre a arte, a indústria e o mercado*. Tese (Doutoramento em Sociologia). Coimbra - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2010.

ADORNO, Theodor W. *Introduction a la sociologie de la musique*. Genebra: Éditions Contrechamps, 1962.

_____. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

_____. *Figues sonores. Écrits musicaux I*. Genebra: Éditions Contrechamps, 2006.

ALCAIRE, Rita. *Filhos do Tédio*. Coimbra: Pé de Página, 2005.

ALEXANDRE, Ricardo. *João Aguardela, esta vida de marinheiro: dos Sitiados à Naifa, a rasgar a vida*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011.

BASTOS, Rafael, *Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. *Aceno*, Cuiabá, vol. 1, nº1, p. 49-101, 2014

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid modernity*. Cambridge/Oxford: Malden Polity, 2000.

BECKER, Howard S. *Art worlds*. Los Angeles: California Press, 1982.

BECKER, Howard S.; FAULKNER, Robert; Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Art from start to finish*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BENNETT, Andy. *Cultures of popular music*. Buckingham: Open University Press, 2001.

_____. *Towards a cultural sociology of popular music*. *Journal of Sociology*, Vol. 44. 4, pp. 419 - 432. 2008.

_____. *Heritage rock: Rock music, representation and heritage discourse*. *Poetics*, 37, pp. 474-489. 2009.

BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Basingstoke: Palgrave, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BORGES, Vera; COSTA, Pedro (orgs.). *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, Zouk, 2006

_____. *As regras da arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1996.

_____. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2004.

CAMPOS, Luís. *Modos de relação com a música*. *Sociologia – Problemas e Práticas*, Lisboa, 53, pp. 91 - 115. 2007a

_____. *A música e os músicos como problema sociológico*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, CIDADE, 78, pp. 71 - 94. 2007b.

CAMPOS, Luís Melo. *Músicas & músicos Modos de relação*. Lisboa: Celta Editora, 2008.

CAMPOS, Ricardo. *Juventude e visualidade no mundo contemporâneo*. Uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. *Sociologia - Problemas e Práticas*, Lisboa, 63, pp. 113-137. 2010.

CARDÃO, Marcos. *Fado Tropical*. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1975). Tese (Doutoramento em Sociologia). Lisboa - ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa, 2012.

CARVALHO, Maria do Carmo. *Expressões psicadélicas juvenis*. In: CORDEIRO, Graça Índias; BAPTISTA, Luís Vicente e COSTA, António Firmino da (orgs.). *Etnografias urbanas*. Oeiras: Celta Editora, 2003.

CARVALHO, Mário. *Sociologia da Música: elementos para uma retrospectiva e para uma definição de suas tarefas atuais*. *Penélope: fazer e desfazer a história*. Lisboa nº.6, p.11-19. 1991

CASTELO-BRANCO, Salwa. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

CHANEY, David C. *The cultural turn: scene-setting essays on contemporary cultural history*. Londres: Routledge, 1994.

CHETA, Rita; VIEIRA, Jorge. *Entre o CD e Web 2.0: os consumos digitais de música em Portugal*. Lisboa: Obercom, 2008.

COHEN, Sarah. *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991.

CONTADOR, António Concorde. *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2001.

_____. *Escravos, canibais, blacks e DJs: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil*. In: PAIS, José Machado e BLASS, Leila (dir.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. Lisboa: Instituto Ciências Sociais, 2001.

CONTEIRO, Renato; Figueira, Augusto. *Censurados até morrer!*, Lisboa: Sete Caminhos, 2006.

CRANE, Diana. *Culture and globalization – theoretical models and emerging trends*. In CRANE, Diana et al. (eds.), *Global Culture – media, arts, policy, and globalization*. Nova Iorque: Rotledge, 2002b.

CROSSLEY, Nick. *Pretty connected: the social network of the early UK punk movement*. *Theory, Culture & Society*, 25 (6), pp. 89-116. 2008.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Galimard, 1992.

DENORA, Tia. *Beethoven et l'invention du génie"*. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Volume 110, pp. 36 - 45. 1995a.

_____. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792 – 1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.

_____. *Music and everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DENORA, Tia. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DIMAGGIO, Paul. *Classification in art*. *American Sociological Review*, 52, pp. 440 - 455. 1987.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

ELIAS, Norbert, *Mozart: sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994

ETZKORN, K. Peter. *Georg Simmel and the sociology of music*. *Social Forces*, 43 (1). 1964.

FEATHERSTONE, Mike. *Consumer culture and postmodernism*. Londres: SAGE Publications, 1991.

FEIXA, Carles. *De jóvenes, bandas e tribus*. Barcelona: Ariel, 1999.

FERREIRA, Pedro. Música e Mediação: rumo a uma nova sociologia da música (Antoine Hennion, 2003). *Pedro P. Ferreira*. 2010. Disponível em <<https://pedropeixotoferreira.wordpress.com/2010/05/08/musica-e-mediacao-rumo-a-uma-nova-sociologia-da-musica-antoine-hennion-2003/>> Acesso em 04.05.2015

FERREIRA, Vítor Sérgio. *Ondas, cenas e microculturas juvenis*. *PLURAL – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, 15, pp. 99-128. 2008.

_____. *Cenas juvenis, políticas de resistência e artes de existência*. *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, Lisboa, 16, pp. 111-120. 2010.

FERRO, Lígia. *Ao encontro da sociologia visual*. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Porto, 15, pp. 373-398. 2005.

FLECHA, Ramón et al. *Teoría sociológica contemporânea*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

FRADIQUE, Teresa. *Fixar o movimento*. Representações da música rap em Portugal. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2003.

FRITH, Simon. *The sociology of rock*. Londres: Constable, 1978.

_____. *Rock and the politics of memory*. *Social Text*, CIDADE, 9/10, pp. 59 - 69. 1984.

_____. *Music for pleasure*. Cambridge: Cambridge Polity Press, 1988.

_____. *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

GOMES, Rui Telmo. *Fazer música underground: estetização do quotidiano, circuitos juvenis e ritual*. Tese (Doutorado em Sociologia). Lisboa - ISCTE-IUL, 2013.

_____. *O pessoal está interessado numa tour: ritos de procrastinação das cenas musicais underground*. *Sociologia - Problemas e Práticas*, CIDADE, 76, pp. 51-68. 2014.

GROSSBERG, Lawrence. *The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture*. *Social Text*, 8, pp. 104 - 126. 1984.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese (Doutoramento em Sociologia). Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

_____. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

_____. *Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas*. *Revista Crítica de Ciências Sociais, CIDADE*, 102-103, pp. 111-134. 2013.

_____. *Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012. Critical Arts*, 28: 1, pp. 111-122. 2014.

_____. *Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). Journal of Sociology*, 51(1), 2015.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. *Spreading the message! Fanzines and the punk scene in Portugal Punk & Post-Punk*, em publicação, 2015.

GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos. *Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk. European Journal of Cultural Studies*, 18 (2), pp. 207-223, 2015.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tomas. *Resistance through rituals, youth subcultures in Post-War Britain*. Londres: Hutchinson, 1977.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres: Methuen, 1979.

HENNION, Antoine. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailié, 1993.

_____. *Music Industry and Music Lovers, Beyond Benjamin*. In: *Soundscapes*, 1999. Disponível em: www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABSES/MIE/Part2_chapter06.shtml

HODKINSON, Paul. *Goth: identity, style and subculture*. Oxford: Berg, 2002.

_____. *Translocal connections in the goth scene*. In: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

INGLIS, Ian (ed.). *Performance and popular music: history, place and time*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2006.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*. Londres: Verso, 1991.

LASH, Scott; URRY, John. *Economies of signs and spaces*. Londres: Sage, 1994a.

_____; _____. *The end of organized capitalism*. Cambridge: Polity Press, 1994b.

LEMOS, Paulo. *A importância do punk em Portugal*. O movimento punk nacional e o caso estudo da banda Mata-Ratos (1982-2010). Tese (Mestrado em Artes). Coimbra - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

LOPES, João Teixeira; BÓIA, Pedro dos Santos; FERRO, Lígia; GUERRA, Paula. *Género e música electrónica de dança*. Experiências, percursos e “retratos” de mulheres clubbers”. *Sociologia – Problemas e Práticas*, Lisboa, 62, pp. 35 - 56. 2010.

MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.

MARTIN, Peter J. *Sounds and society: themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

MARTINS, Pedro. “A garagem onde nasci”: A cena musical rock de Coimbra nos anos 90. Tese (Mestrado em Sociologia). Coimbra - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2013.

MONTEIRO, Tiago. *Tudo isto é pop*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

MOREIRA, Tânia. *Sons e lugares: trajeto e retrato da cena rock no Tâmega*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013.

MORIN, Edgard. *Cultura de Massas no Século XX*, Rio de Janeiro: Forense, 1967

MUGGLETON, David. *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Gordonsville: Berg Publishers, 2000.

_____. *Subculture*. In: RITZER, George (ed.). *Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. *What is “post-subcultural studies” anyway?*. In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. *The post-subcultural reader*. Oxford: Berg, 2003.

NEVES, José Soares. *Internacionalização de carreiras de artistas portugueses no sector da música* - notas de uma pesquisa em curso. *OBS*, 15, pp. 84-92. 2007.

_____. *Os Profissionais do disco: Um estudo da indústria fonográfica em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

NÓVOA, André. *Músicos em movimento*. Mobilidades e identidades de uma banda na estrada. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2011.

NUNES, Pedro. *O jornalismo pop-rock em Portugal: entre o grilo falante da indústria e a esfera pública*. 8º Congresso LUSOCOM. 6º Congresso SOPCOM. 4º Congresso IBÉRICO. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pp. 1694 - 1708. 2009.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

_____. *Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais*. In: PAIS, José Machado e BLASS, Leila (orgs.), *Tribos urbanas*. Produção artística e identidades. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

_____. *A juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse*. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, 18 (3), pp. 371-381. 2009.

PAIS, José Machado e BLASS, Leila (coords.). *Tribos urbanas*. Produção artística de identidades. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

PAIS, José Machado, CARVALHO, Clara e GUSMÃO, Neusa Mendes de (org.). *O visual e o quotidiano*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

PETERSON, Richard e Dowd, Timothy. *Making music sociology: an introduction*. *Poetics*, 32 (2004), pp. 195 - 196. 2004.

PRIOR, Nick. *Reconstructing a sociology of the arts*. *The Sociological Review*, 2(4), pp. 586-92. 2007.

_____. *Putting a glitch in the field: Bourdieu, actor network theory and contemporary music*. *Cultural Sociology*, 2(3), pp. 301-19. 2008.

_____. *Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond*. *Cultural Sociology*, 5(1), pp. 121-138. 2011.

QUINTELA, Pedro. *Inovação e experimentação nas estratégias de mediação cultural: o caso do Serviço Educativo da Casa da Música*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 94, pp. 63-85. 2011.

RAPOSO, Otávio. *Tu és rapper, representa Arrentela, és red eyes gang: sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa*. *Sociologia - Problemas e Práticas*, Lisboa, 64, pp. 127-147. 2010.

REDHEAD, Steven. *Subculture to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*. Oxford: Basil Blackwell, 1997.

REGEV, Motti. *Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

REIS, Bruno Carriço. *Considerações sobre o saber autónomo da sociologia da música*. Uma questão em aberto. *Revista Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, Ano I, Volume 1, N.º1, pp. 37-52. 2007.

REYNOLDS, Simon. *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*. Londres: Faber and Faber Limited, 2007.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. *Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)*. *Análise Social*, Lisboa, XXIV(101/102), pp. 689 - 702. 1988.

_____. *Cultura, aura e mercado*. In: MELO, Alexandre (org.). *Arte e dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994a.

_____. *Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura*. *Análise Social*, Lisboa, XXIX (125-126), pp. 417 - 439. 1994b.

SERRAVEZZA, Antonio, *Las Tradiciones Especulativas de la Sociología de la Música y la Estética*. *Revista de Sociología*, Barcelona, pp.62-78. 1983.

SHEPHERD, John. *Towards a sociology of musical styles*, Avron Levine White (ed.), *Lost in music: culture, style and the musical event*. Londres: Nova Iorque. Routledge & Kegan Pau, pp. 56 - 76. 1987.

SILVA, Augusto Santos. *Entre a razão e o sentido*. Durkhem, Weber e a teoria das ciências sociais. Porto: Edições Afrontamento, 1988.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SIMMEL, Georg. *Filosofia de la coqueteria em Cultura Femenina y otros ensayos*. *Revista de Occidente*, Madrid, pp. 57 - 81. 1934a.

_____. *Estudios psicologicos y etnologicos sobre musica*. Madrid: Editorial Gorla, 2004.

SIMÕES, José Alberto. *Entre a rua e a Internet: Um estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

SIMÕES, José Alberto; NUNES, Pedro e CAMPOS, Ricardo. *Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis*. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal. *Fórum Sociológico*, Lisboa,13/14, pp. 171-189. 2005.

STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*. *Cultural Studies*, pp. 368-388. 1991.

_____. *Scenes and Sensibilities*, Belo Horizonte, E-Compós, 6, 2006.

TAGG, Philip. *Why Rock 'n' Roll? Why 1955-1965? Precursors. Histoire de la musique populaire anglophone*. Montréal: Faculté de musique/ Université de Montréal, 2003.

_____. *Análise Musical para "Não-Musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Per Musi*, Belo Horizonte, nº 23, p. 7-18, 2011

THORNTON, Sara. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hannover: Wesleyan University Press, 1996.

_____. *Seven days in the art world*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2008.

VIEIRA, Jorge. *A sociedade em rede em Portugal 2008*. Lisboa: Obercom, 2010.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *A Construção do Objecto da Sociologia da Música*. In *Memórias da Classe de Letras*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2009.

WEBER, Max. *Sociologie de la musique*. Les fondements rationnels et sociaux de la musique. Paris: Éditions Métailié, 1998.

WICKE, Peter. *Rock music. Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

WILLIAMS, J. Patrick. Youth-subcultural studies: sociological traditions and core concepts. *Sociology Compass*, 1(2), pp. 572-593, 2007.