TODAS AS ARTES

REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 2, Mai.-Ago. 2024
ISSN 2184-38052

AS FRAGILIDADES PERSISTENTES NO MUNDO DA ARTE DO JAZZ EM PORTUGAL

THE PERSISTENT WEAKNESSES IN THE PORTUGUESE JAZZ ART WORLD

LES FAIBLESSES PERSISTANTES DU MONDE DE L'ARTE DU JAZZ PORTUGAIS

LAS DEBILIDADES PERSISTENTES EN EL MUNDO ARTÍSTICO DEL ARTE DEL JAZZ PORTUGUÉS

Bruno Baptista

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, CIES-Iscte Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Lisboa, Portugal

RESUMO: Este artigo tem como objetivo revelar as principais fragilidades no mundo da arte do jazz em Portugal, ao analisar o alcance e os impactos efetivos das ações dos seus diversos agentes. Partindo da premissa de Becker (2008) de que um mundo da arte é constituído pela sinergia das ações dos seus agentes, analisamos os impactos destes, tanto positivos quanto negativos, na manutenção e transformação do mundo da arte. De seguida, veremos como os músicos mobilizam estratégias de ação *do it yourself* e *do it together* para contornar ou acrescentar aos significados criados por outros agentes e para garantir a manutenção do mundo da arte sempre que os restantes agentes artísticos não conseguem assegurar os seus papéis. Utilizamos dados recolhidos através de 45 entrevistas semidiretivas a músicos/as de jazz.

Palavras-chave: jazz em Portugal, mundos da arte, *do it yourself*, *do it together*.

ABSTRACT: The aim of this article is to reveal the main weaknesses in the jazz art world in Portugal by analyzing the scope and effective impacts of the actions of its various agents. Based on Becker's (2008) premise that an art world is constituted by the synergy of the actions of its agents, we analyze their impacts, both positive and negative, in maintaining and transforming the art world. Next, we will see how musicians mobilise *do it yourself* and *do it together* action strategies to circumvent or add to the meanings created by other agents and to guarantee the maintenance of the art world whenever the other artistic agents are unable to fulfil their roles. We used data collected through 45 semi-directive interviews with jazz musicians.

Keywords: jazz in Portugal, art worlds, *do it yourself*, *do it together*.

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article est de révéler les principales faiblesses du monde de l'art du jazz au Portugal en analysant la portée et les impacts effectifs des actions de ses différents agents. Partant du postulat de Becker (2008) selon lequel un monde de l'art est constitué par la synergie des actions de ses agents, nous analysons leurs impacts, positifs et négatifs, dans le maintien et la transformation du monde de l'art. Ensuite, nous verrons comment les musiciens mobilisent des stratégies d'action de type « do it yourself » et « do it together » pour contourner ou compléter les significations créées par les autres agents et pour garantir le

maintien du monde de l'art lorsque les autres agents artistiques ne sont pas en mesure de remplir leurs rôles. Nous avons utilisé des données recueillies lors de 45 entretiens semi-directifs avec des musiciens de jazz.

Mots-clés: le jazz au Portugal, le monde de l'art, do it yourself, do it together.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es revelar las principales debilidades del mundo del arte del jazz en Portugal, analizando el alcance y los impactos efectivos de las acciones de sus diversos agentes. Partiendo de la premisa de Becker (2008) de que un mundo del arte está constituido por la sinergia de las acciones de sus agentes, analizamos sus impactos, tanto positivos como negativos, en el mantenimiento y transformación del mundo del arte. A continuación, veremos cómo los músicos movilizan estrategias de acción do it yourself (hazlo tú mismo) y do it together (hazlo juntos) para eludir o sumarse a los significados creados por otros agentes y garantizar el mantenimiento del mundo del arte cuando los demás agentes artísticos no pueden cumplir sus funciones. Utilizamos datos recogidos mediante 45 entrevistas semidirectivas con músicos de jazz.

Palabras-clave: jazz en Portugal, mundos del arte, do it yourself, do it together.

1. Introdução

Para refletir sobre a posição social da obra de arte, Howard Becker (2008) introduz o conceito de *mundo da arte* (*art world*), através do qual se refere às obras de arte como produtos coletivos dependentes de redes de cooperação - algumas efémeras, outras rotineiras - de diversos agentes. Ainda que os artistas sejam comumente vistos como os "verdadeiros" e "únicos" criadores de obras artísticas, o autor defende que estas últimas dependem tanto dos artistas quanto de um conjunto de agentes que, por detrás da cortina, realizam todas as tarefas necessárias para a construção da obra, tarefas que podem preceder, suceder ou acontecer em paralelo ao trabalho do artista. Assim, um *mundo da arte* é constituído por uma esfera de cooperação entre agentes que partilham recursos, conhecimentos, tarefas e modos de fazer ou, como o autor lhes chama, *convenções,* cujo resultado é a produção de obras pelas quais cada *mundo da arte* é conhecido. Esta triangulação de recursos e de redes de interação é também responsável pelas transformações e desenvolvimentos no mundo da arte.

Vimos, num estudo no âmbito deste mesmo projeto de investigação, que a manutenção e o desenvolvimento do *mundo da arte* do jazz em Portugal dependem em grande parte da agência dos músicos, e que estes se creditam como os principais legitimadores da música jazz (Baptista, 2024). Esta realidade remete-nos para o conceito *do it yourself* (DIY). De acordo com Guerra (2021), as manifestações culturais DIY surgiram em Portugal após a Revolução de Abril, simbolizando uma maior liberdade de ação e a transição para um estilo de vida mais urbano e cosmopolita. No entanto, ao contrário de outros países da Europa e da América do Norte, estas manifestações DIY não estavam associadas a um ethos anticonformista e reacionário contra a mercantilização da música, mas, ao invés, configuravam-se como passos necessários para a criação e evolução de uma base cultural não existente até então. Com foco na música punk, O'Connor (2008) também se refere ao DIY como uma necessidade, afastando-se de visões idealistas que veem o DIY como um ethos de resistência, ou, como diz, um *core belief*. Jian (2018) acrescenta que as culturas DIY nos anos 90 se tornaram gradualmente formas práticas de estabelecer carreiras musicais, alternativas independentes à profissionalização, ou seja, repetições em menor escala do modelo da indústria musical (Hesmondhalgh, 1999).

Este artigo centrar-se-á nas representações que os músicos têm de si próprios e dos outros agentes do mundo da arte, analisará os papéis destes agentes e a forma como as suas ações intensificam ou limitam o leque de possibilidades dentro do mundo da arte, procurando ainda compreender a necessidade que os músicos têm de construir alternativas *do it yourself* e *do it together*[1.)] para criar ou desenvolver as suas carreiras profissionais. Colocamos as seguintes questões: quais são as principais fragilidades do *mundo da arte* do jazz em Portugal na contemporaneidade? Que impactos têm os diferentes agentes sobre essas fragilidades? Qual a importância das manifestações de ação *do it yourself* e *do it together* presentes no meio artístico do jazz em Portugal?

2. Metodologia

Construímos uma base empírica composta por um conjunto de 45 entrevistas exaustivas, semidiretivas, realizadas ao longo de Portugal com músicos de jazz. A distribuição dos entrevistados foi efetuada de acordo com as percentagens da população residente em cada NUT3. Cada território tem o seguinte número de entrevistados: A.M. Lisboa (14), A.M. Porto (8), Algarve (2), Ave (2), Cávado (2), Oeste (2), R. Aveiro (2), R. Coimbra (2), Alentejo Central (1), Alentejo Litoral (1), Alto Minho (1), Douro (1), Lezíria do Tejo (1), Médio Tejo (1), R.A. Madeira (1), R.A. Açores (1), R. Leiria (1), R. Viseu (1), Tâmega e Sousa (1). Estavam inicialmente previstas 50 entrevistas, mas não foi possível identificar entrevistados nas regiões de Terras de Trás-os-Montes, Beiras de Serra da Estrela, Alto Alentejo e Baixo Alentejo. Na NUT3 Tâmega e Sousa, estavam previstas 2 entrevistas, mas apenas 1 foi efetuada. As entrevistas em falta devem-se à escassez de músicos ou à sua falta de disponibilidade. As entrevistas permitiram-nos recolher dados sociodemográficos sobre os músicos, os seus *backgrounds*, redes de apoio, relações com a música, trajetória de vida, formação, profissões e as suas representações sobre o reconhecimento do jazz, os vários agentes do mundo da arte, impactos sociais do jazz, relações entre agentes e desigualdades territoriais.

Os músicos foram selecionados através do método bola de neve, apoiado nos contactos fornecidos pelos próprios entrevistados e, numa fase inicial, por entrevistas aplicadas a informantes privilegiados como responsáveis por editoras e donos de lojas de discos. As entrevistas foram realizadas entre outubro de 2021 e julho de 2022 através de videochamadas efetuadas na plataforma Zoom. O formato online foi preferido devido à necessidade de entrevistar músicos dispersos por todo o país e como forma de contornar as limitações impostas pela pandemia do vírus Covid-19. As entrevistas foram posteriormente transcritas, tendo sido depois realizada uma análise categorial dos dados com recurso ao software MaxQDA.

3. A contemporaneidade do mundo da arte do jazz em Portugal

Quando questionados sobre o reconhecimento do jazz em Portugal, a maioria dos entrevistados afirma que nas últimas décadas se tem assistido a um processo de progressivo reconhecimento, manifestado num conjunto de mudanças estruturais como o aumento do número de músicos e uma maior institucionalização e consolidação da profissionalização e desenvolvimento da carreira do músico de jazz:

[1.)] Ao longo do artigo serão utilizadas versões traduzidas do conceito *do it together* como *fazê-lo em conjunto*, versões que poderão sofrer ligeiras alterações com o intuito de estarem em concordância com o contexto frásico em que serão aplicadas.

> Tem a ver com o facto de nós músicos já não aceitarmos certas situações. Começámos a não aceitar certas coisas como tocar por um jantar ou uma noite de copos. Acho que há um progresso nesse aspeto. Já há respeito e notoriedade pelos músicos de jazz cá em Portugal. (B.R., Sexo Feminino, 38 anos de idade, R. Aveiro)

Outros fatores referidos pelos músicos são o aumento do número de escolas especializadas, a exposição do jazz em canais de informação pública como rádios, jornais e televisão, o interesse de instituições públicas que disponibilizam financiamento e infraestruturas como teatros, cinemas ou auditórios; o aumento do número de festivais especializados e maior presença do jazz em festivais generalistas; a intensificação do reconhecimento internacional dos músicos portugueses de jazz; os cruzamentos e interinfluências entre o jazz e outros géneros musicais, nomeadamente através da ligação à música pop e à música tradicional portuguesa; a maior aceitação, interesse e respeito pelo jazz e o reconhecimento do jazz como uma música tecnicamente exigente e formadora de músicos exímios.

No entanto, não é unânime que o jazz seja um género musical plenamente reconhecido em Portugal. A maioria dos entrevistados apontaram algumas fragilidades e, dos 45 músicos entrevistados, 9 afirmaram que ainda consideram o jazz significativamente marginalizado em Portugal. Os argumentos mais comuns são o reduzido número de pessoas que assistem aos concertos e o desinteresse geral da população portuguesa. Torna-se claro que o reconhecimento e a legitimidade alcançados não estão diretamente associados à criação de públicos estáveis e duradouros e a um aumento do interesse efetivo pelo jazz. Um dos fatores que acentua esta lacuna é a falta de uma conotação de música popular do jazz:

> [Entrevistador] Acha que em Portugal se perdeu a vertente popular, folk, do jazz?
>
> [Entrevistado] Acho que nunca existiu. (S. C., Sexo feminino, 43 anos, Algarve)

É importante notar que os mundos da arte são constituídos por esforços de agentes que nem sempre têm os mesmos objetivos e ambições. Paul Lopes (2004) refletiu sobre as visões ambíguas que caracterizavam o jazz norte-americano, nomeadamente no que diz respeito ao questionamento que o género musical colocou em relação ao que eram as convenções e pressupostos da dicotomia popular/erudito (Bourdieu, 2015). Apoiando-se nos estudos de DiMaggio (1991) e Levine (1988), Lopes reflete sobre as conotações de popular e erudito como dois mundos sociais divergentes. A arte erudita, argumenta o autor, caracteriza-se por uma relativa autonomia em relação aos mercados comerciais e pelo fechamento no que diz respeito à apreciação e público. É apoiada pelas elites e organizada em instituições como orquestras sinfónicas, óperas, companhias de dança, museus, teatros e instituições de ensino formal, responsáveis pela formação e desenvolvimento do gosto. Esta dependência institucional traduziu-se numa clara fronteira entre as expressões populares e eruditas, fronteira essa menos relacionada com a música *per se* do que com a organização cultural, comunidades de artistas e públicos, espaços de atuação e formas de crítica e apreciação. Nas palavras do autor:

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

> O consumo de arte erudita representava os fundamentos naturais e morais das distinções sociais de classe, de raça ou de etnia inscritas nesta hierarquia social. Assim, os contornos entre a arte erudita e a arte popular não eram simplesmente fronteiras objetivas de qualidade estética, talento artístico ou gostos sofisticados, mas eram produtos de uma política cultural de distinção destinada a legitimar uma cultura específica e a classe social associada ao seu consumo (Lopes, 2004: 7).

Outra justificação dos entrevistados que consideram o jazz um género musical marginalizado é a falta de proteção por parte das políticas públicas. Segundo dados do Eurostat (2020), Portugal é um dos países europeus que menos investe em cultura, cerca de 0,6% do PIB nacional, igualando os valores de Chipre e Itália, ficando atrás apenas da Grécia (Baptista et al., 2021). Embora esta seja uma realidade transversal à maioria dos profissionais da cultura, acaba por afetar particularmente os profissionais do jazz, visto tratar-se de um sector relativamente pequeno e pouco desenvolvido.

A falta de apoio não é, no entanto, exclusiva às organizações estatais. Contrariamente à ideia partilhada por outros músicos, alguns entrevistados afirmam que ainda existe falta de exposição nos canais de informação pública como a televisão e a rádio. Por fim, houve quem se queixasse de uma hierarquia de subgéneros musicais dentro do mundo da arte, afirmando que as correntes mais tradicionais são amplamente reconhecidas, enquanto subgéneros mais experimentais são mais marginalizados. Outros sintomas de marginalização são a dependência de instituições como as instituições de ensino, teatros e auditórios, disponibilizados pelas autoridades estatais ou locais, quer diretamente, quer através da concessão de fundos que ultimamente culminam na organização de eventos relacionados com o jazz, fenómeno que está diretamente relacionado com o facto de o jazz ser considerado uma forma de arte erudita, como vimos anteriormente.

Os músicos tentam ultrapassar esta precariedades dentro do *mundo da arte* através do desenvolvimento de *carreiras DIY* associadas ao que Guerra (2023) chama de *arte da existência* - a vontade e decisão dos atores de fazer o que for necessário para construir e desenvolver as suas carreiras musicais, ultrapassando barreiras e limites em busca de independência, liberdade criativa e artística e sustentabilidade económica. Para que tenham sucesso, muitas vezes é necessário que desenvolvam modelos de ação coletiva, ou seja, que o *façam em conjunto*.

4. Os múltiplos papéis dos músicos de jazz em Portugal

Crossley (2023) explica que o DIY surge muitas vezes da necessidade de criar alternativas que permitam aos músicos evitar falhas existentes na indústria musical, como as relações de poder desiguais ou a falta de determinados recursos necessários ao bom funcionamento de um mundo da arte. Não obstante, a criação musical depende da partilha de convenções e recursos que se encontram desigualmente distribuídos entre os agentes envolvidos no mundo da arte, criando redes de interdependência e troca entre eles. Esta é uma realidade transversal a toda a criação musical, mesmo nas suas manifestações DIY (Crossley, 2023).

Desta forma, para compensar a falta de recursos, os músicos de jazz em Portugal são obrigados a assumir vários papéis, em simultâneo ou ao longo da vida (Baptista, 2024). Esta multiplicação de papéis conduz os atores a éticas e práticas DIY, tal como aconteceu no caso da música punk devido ao carácter incipiente da indústria musical portuguesa (Guerra,

2017; Bennett, 2013) e às suas persistentes limitações. O DIY manifesta-se através de práticas associativas e recreativas, muitas vezes consolidadas num habitus (Bourdieu, 2009) incorporado pelos músicos que visa o desenvolvimento coletivo das suas carreiras profissionais através da criação de redes de partilha de conhecimento, oportunidades e recursos (Guerra, 2017; 2018). De acordo com Reitsamer & Prokop (2018), as carreiras musicais alternativas e independentes dependem do estabelecimento bem-sucedido destas redes, uma vez que os artistas criam economias locais para satisfazer as suas necessidades. Conforme foi dito anteriormente, as relações mais importantes para o desenvolvimento da carreira dos músicos, de acordo com os dados recolhidos, são as que os músicos mantêm com os seus pares. As redes de contactos dos músicos são cruciais para encontrar trabalho e colaboradores para os seus projetos e, consequentemente, a vida social dos músicos torna-se indissociável do seu quotidiano, pois qualquer momento pode revelar-se uma potencial oportunidade de trabalho (Guerra, 2021). Quem tem maior capital social ou mais experiência acaba por ser mais bem recompensado, pois quanto maior for a rede, mais oportunidades se formarão.

Através destas considerações iniciais já é possível discernir um cenário aparentemente paradoxal no *mundo da arte* do jazz em Portugal. Apesar de os músicos se considerarem os principais agentes promotores do desenvolvimento do jazz em Portugal, os restantes agentes do *mundo da arte* foram reconhecidos como importantes para o desenvolvimento do *mundo da arte* e, ao mesmo tempo, foram acusados de terem um impacto limitado e/ou limitativo. Independentemente do lado para que as opiniões pendam, é óbvio que os músicos não atuam sozinhos. Assim sendo, cabe-nos a nós responder à questão: onde se encaixa o DIY num *mundo da arte* onde, para todos os efeitos, os músicos não existem isoladamente e, portanto, não fazem tudo sozinhos?

5. As múltiplas funções e expectativas em relação às instituições escolares

Os programas curriculares de jazz no ensino secundário e universitário foram considerados pela maioria dos músicos como os maiores impulsionadores da mudança no *mundo da arte* nos últimos anos, para além deles próprios. Isto deve-se sobretudo ao impacto que tiveram no aumento exponencial do número de músicos e dos seus conhecimentos teóricos e capacidades técnicas. A formalização e sistematização do conhecimento promoveu a dispersão geográfica do jazz e, sobretudo, democratizou o acesso ao jazz, especialmente entre as gerações mais jovens, cada vez mais preparadas para uma integração bem-sucedida no meio profissional e nos circuitos locais de músicos:

> De repente, estamos a captar muito talento, há miúdos que são muito bons e que antes não tinham a possibilidade de explorar essa faceta. Agora têm, estão a começar a influenciar o que está à sua volta. Lembro-me de notar uma diferença enorme no nível dos miúdos que vinham das escolas profissionais. Na linguagem deles. É gratificante, ver que o jazz está mesmo a crescer, e que há miúdos de 18 anos a tocar tão bem e a saber tão bem o que estão a tocar. (S. L., Sexo masculino, 32 anos, Tâmega e Sousa)

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

Entre os entrevistados, 26 frequentaram cursos relacionados com a performance ou o ensino do jazz e três frequentaram cursos relacionados com a música num sentido mais lato. A educação formal representa um primeiro passo em direção à já referida *arte da existência* (Guerra, 2023) - uma forma de pôr os pés no mundo da arte. Uma vez que a maioria dos músicos recorre às instituições especializadas para desenvolver conhecimentos teóricos e práticos, podemos dizer que a aprendizagem não é uma prática DIY, algo que verificamos entre os nossos entrevistados. No entanto, alguns músicos defendem que os conhecimentos teóricos e práticos são desenvolvidos sobretudo através da prática e da atuação com os seus pares, em sessões de treino e *jam sessions*, aproximando a aprendizagem do conceito de fazer em conjunto.

De acordo com os músicos, as escolas tiveram também um grande impacto na formação de públicos e assumiram o duplo papel de *gatekeepers* dos percursos profissionais - aumentando a competição pelos recursos disponíveis - e, ao mesmo tempo, servindo de salvaguarda profissional, na medida em que conseguem acolher alguns dos músicos que não conseguem viver exclusivamente da performance musical e acabam por juntar o ensino à sua atividade profissional. Revelando-se uma alternativa economicamente mais estável, alguns músicos acabam por se dedicar exclusivamente ao ensino. Da nossa amostra, 5 entrevistados consideram-se exclusivamente professores de música, enquanto 10 são simultaneamente músicos e professores. A via pedagógica constitui uma alternativa para o estabelecimento de uma carreira dentro da música jazz, enquanto consolida um círculo onde os músicos se tornam professores e formam novos músicos.

Talvez mais importante ainda, as escolas permitiram a criação de circuitos musicais através da criação de redes entre alunos (e professores). É nas escolas que os músicos se reúnem e dão os primeiros passos na construção das suas *carreiras DIY* – ao formarem bandas, gravarem os seus primeiros álbuns, atuarem ou improvisarem em conjunto. É frequentemente nas escolas que os músicos se juntam pela primeira vez e iniciam as suas trocas e acumulação (individual e coletiva) de recursos. Os músicos defendem que as maiores limitações das escolas são o excesso de músicos licenciados e a falta de oportunidades para alguns dos recém-licenciados. Isto leva a um fenómeno a que um dos entrevistados chamou "a certificação dos desempregados", uma vez que há uma sobre representação de músicos no *mundo da arte* que resulta numa insuficiência de percursos profissionais para acomodar os licenciados em jazz. Este facto reforça a via educativa como alternativa encontrada pelos músicos para construírem a sua carreira DIY:

> Haverá sempre pessoas que olham para a docência como um plano B, apenas para salvação económica, mas a verdade é que se em cada 100 pessoas que fazem isto, de repente há cinco que querem mesmo ensinar e que vão ser bons professores no ensino superior, cria-se então um corpo docente mais especializado. (Q. Z., Sexo masculino, 30 anos, A.M. Lisboa)

6. O(s) público(s) de jazz em Portugal: um pilar em ruínas

Os músicos sublinharam a importância dos concertos, defendendo o carácter único de cada atuação e o peso da improvisação, que faz de cada espetáculo um fenómeno irrepetível. É neste contexto da performance ao vivo que o jazz acontece. Os festivais são também uma parte vital do jazz (Frith, 2007). Para entender os públicos como suporte de qualquer manifestação cultural ou como razão justificadora da criação artística, é necessário considerá-los mais do que a totalidade de indivíduos que são afetados por uma determinada

expressão cultural, quer através da sua presença física, quer enquanto consumidores ativos. Os públicos, para além de recetores, têm a capacidade de comunicar, avaliar, legitimar e, em alguns casos, apropriar-se e intervir diretamente nas obras de arte, sendo assim importantes agentes em cada mundo da arte.

Nas expressões musicais populares são normalmente os públicos que viabilizam financeiramente a música. No entanto, vimos que o jazz em Portugal é uma expressão artística erudita, o que leva à necessidade de complementar a lógica de mercado com políticas culturais que visem a manutenção do mundo da arte, realidade que tem sido suavizada nos últimos anos devido a um processo de ramificação e consolidação dos subgéneros jazzísticos, acompanhado pela especialização dos públicos dentro desses subgéneros, o que ajudou a ultrapassar parte do problema criado pela falta de público, construindo bases pequenas, mas fiéis, de habitués.

As representações dos entrevistados sugerem que os públicos de jazz em Portugal são constituídos sobretudo por aficionados, pelos próprios músicos e por pessoas com elevado capital cultural e económico, tradicionalmente com mais de 30 anos e concentrados nas duas áreas metropolitanas. Quando questionados sobre as barreiras que afastam os públicos da cultura do jazz, foi referida sobretudo a falta de interesse ou de capacidade de compreensão da música tocada. Este fenómeno pode ser parcialmente explicado pela necessidade de compreender as convenções musicais (Becker, 2008) durante as performances, ou, como nos dizem os músicos, de "educar o ouvido":

> Eu próprio vou a concertos e não consigo perceber algumas coisas que estão a acontecer. É uma música complexa, não estou a olhar para a partitura, estou apenas a ouvir. Só posso imaginar que o público pensa que somos loucos, que estamos a tocar cada um para seu lado. (D. B., Sexo masculino, 39 anos, R. Leiria)

Esta é uma das explicações dadas para justificar a falta de familiaridade com a linguagem do jazz e o distanciamento entre públicos da cultura e o jazz, especialmente marcada nos movimentos artísticos experimentais e de improvisação livre. A democracia cultural depende também da educação (Melo, 2002). A escola pública tem um papel importante na promoção de visitas culturais regulares durante a infância e a adolescência, mais ainda do que a família e os amigos. Os músicos acusam a existência de graves lacunas na educação musical do público português:

> Não me parece que a formação cultural e musical em Portugal seja suficientemente forte para que haja um público conhecedor (E. J., Sexo masculino, 39 anos, A.M. Lisboa)

Vimos que o processo de especialização do público tem vindo a construir bases de público fiéis em locais mais pequenos e especializados, que são maioritariamente constituídos por um nicho de aficionados, pelos próprios músicos e por alunos. Assim, não devemos falar de um fenómeno jazzístico nacional, mas de focos mais pequenos, constituídos pelos seus próprios círculos de músicos (não invalidando a intersecção de músicos entre os círculos), que habitam espaços diferentes e atingem públicos diferentes com expectativas diferentes.

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

Nos eventos de jazz não especializados, mais generalistas e de maior dimensão, muitas pessoas têm o seu primeiro contacto com o jazz. É nestes eventos que as motivações e reações do público são mais diversificadas e onde os potenciais impactos do público são mais ambíguos. As perceções dos músicos dividem o público "real" e os espectadores que instrumentalizam os concertos de jazz com segundas intenções:

> O público tem uma parte de fãs e de pessoas interessadas que vão sempre aos concertos. Depois há a parte das pessoas que vão porque é chique. Duvido que tenham discos de jazz em casa. Depois há as pessoas que não conhecem nada de jazz e são apanhadas de surpresa. E depois há os outros, os curiosos que estão interessados em descobrir se gostam ou não. (N.A., Sexo masculino, 35 anos, Lezíria do Tejo)

Um dos entrevistados revelou que esta diferença entre públicos conhecedores e não conhecedores é facilmente revelada pelos códigos linguísticos utilizados, nomeadamente através da forma como a palavra jazz é dita, acusando os não conhecedores de utilizarem a versão anglófona da palavra, enquanto os frequentadores habituais utilizam uma versão aportuguesada:

> O gajo que diz "djéss" não percebe nada disto. Era o que dizíamos: o gajo que diz "vou ao djéss" é um gajo que não percebe. Deves dizer "já-ze", à maneira portuguesa. (A. D., Sexo Masculino, 69 anos, Algarve)

Estas barreiras entre os músicos e alguns públicos resultam numa necessidade por parte dos músicos de procurarem financiamento por si próprios, quer a partir de subsídios governamentais, quer competindo por oportunidades existentes para tocar ao vivo, ou, muitas vezes, de serem o seu próprio público ou autopromoverem a sua música a fim de atrair novos públicos:

> Às vezes, pessoas que eu conheço criticam-me e dizem "és o maior promotor de ti próprio". Se eu não promover a minha própria música, quem o fará? Vou ficar à espera que as oportunidades apareçam? Não, isso não faz sentido. Embora dê muito trabalho e, se pudesse, não o faria, obviamente. (S. Z., Sexo masculino, 57 anos, A.M. Lisboa)

Esta autopromoção tem-se tornado cada vez mais uma realidade para a maioria dos músicos, sobretudo a partir da primeira década do século XXI, quando a relevância das tecnologias digitais e da internet aumentou exponencialmente. As redes sociais digitais diminuíram a barreira entre a criação e o consumo de música que existia anteriormente na indústria musical (Jian, 2018) e facilitaram a divulgação da música e de eventos. Para além disso, tornaram-se um importante veículo de informação entre músicos e outros agentes do *mundo da arte* e simplificaram a criação de redes sociais entre músicos, estimulando o fazer em conjunto, enquanto as plataformas de streaming facilitaram a descoberta de novos géneros musicais por parte de consumidores (Moschetta & Vieira, 2018) e músicos.

7. Promotores e locais de espetáculo: quanto vale a especialização?

A música é uma constante no quotidiano do indivíduo urbano, presente nas ruas, nos estabelecimentos comerciais, nos transportes públicos ou pessoais. Tem um impacto na perceção e nas experiências que os indivíduos têm dos espaços públicos e, ao mesmo

tempo, nas dinâmicas reflexivas através das quais os indivíduos se percecionam nesses mesmos espaços. É a isto que Bennett (2005) chama *paisagem sonora urbana*. A música pode ser instrumentalizada por aqueles que detêm ou são responsáveis pelos espaços onde a música acontece com o intuito de criar associações espontâneas entre o espaço e sentimentos, sensações, memórias ou experiências específicas. Como tal, os curadores têm poder decisivo no que diz respeito ao que é tocado nos espaços e na filtragem de quais músicos tocam a música. Este controlo pode tanto impulsionar a carreira dos músicos como criar-lhe obstáculos, afastando-os de oportunidades de trabalho. Uma vez que dificilmente a música jazz garante um fluxo constante de rendimento e que não desperta um interesse significativo nos públicos da cultura, os espaços de jazz acabam por ser efémeros, o que significa que os curadores têm de se adaptar à disponibilidade dos espaços existentes. Esta é uma realidade que não se limita aos concertos em salas mais pequenas, visto que muitos festivais têm também um carácter temporário, sendo frequente a criação de novos festivais e o cessar de festivais existentes.

A falta de espaços estáveis faz com que os músicos tenham muitas vezes de aceitar oportunidades de trabalho em locais não especializados ou onde o jazz não é comum. De acordo com os músicos, a dicotomia programadores especializados (que podem ou não ser músicos) e proprietários de estabelecimentos não especializados envolve diferenças gritantes, uma vez que os locais especializados se esforçam por criar um ambiente de convívio, oferecem programação de jazz regular e colocam a música e os músicos acima das recompensas financeiras, lutando assim pela manutenção do *mundo da arte* apesar das recompensas reduzidas:

> É um ponto de encontro, um lugar de comunhão. As pessoas vão ao Hot depois de terem tocado noutro sítio. O concerto acaba à meia-noite, vai-se tomar um café ou uma bebida ao Hot. Enquanto lá estão, podem pegar no instrumento que têm no carro e tocar. É aí que os músicos se encontram. (S. I., Sexo masculino, 45 anos, Oeste)

Os locais não especializados, por outro lado, são acusados de oferecerem condições pouco favoráveis e de recorrerem sobretudo às *jam sessions*, uma vez que estas significam mais horas de atuação a custo reduzido:

> Os bares e clubes querem *jam sessions* porque são quatro horas de música e só pagam à banda que abriu. Os músicos continuam a querer jams porque é um concerto fixo todas as semanas e não há muitos locais onde se possa tocar música original sem compromissos. (E.Z., Sexo masculino, 23 anos, A.M. Lisboa)

Os programadores de espaços e eventos não especializados são também acusados de instrumentalizar o jazz - ou antes, a sua perceção do mesmo - e de o trocar numa economia simbólica que define classe social e prestígio, numa tentativa de atrair públicos específicos ou de criar um determinado ambiente, algo que muitas vezes vai contra a vontade dos músicos:

> É prestigiante ouvir jazz. Já tive um problema com a sinopse de um concerto. Tenho um projeto paralelo, algo do género do Zappa. O programador fez questão de escrever jazz no programa e nós queríamos que ele tirasse, não fazia muito sentido para nós. Ele não queria mesmo tirar, tivemos de lhe exigir que tirasse. (J. J., Sexo feminino, 24 anos, A.M. Porto)

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

Nos locais que acolhem eventos especializados de jazz, são frequentemente os músicos de jazz que - individual ou coletivamente - organizam a programação. O mesmo acontece com os festivais especializados. Quando os músicos não são responsáveis pela programação, tentam muitas vezes manter os promotores nos seus círculos, num esforço com vista a maximizar as suas oportunidades futuras. Estas competências são mais uma necessidade na gestão de *carreiras DIY* e uma manifestação da necessidade dos músicos de o fazerem em conjunto.

Maioritariamente um fenómeno recente, as editoras discográficas têm ainda um impacto limitado no *mundo da arte* do jazz em Portugal. Ainda assim, a criação das primeiras editoras foi um marco importante que criou uma série de novas possibilidades para os músicos:

> No passado quase ninguém gravava, o que significava que os músicos de jazz eram basicamente improvisadores de temas existentes. A partir de uma certa altura, começaram a gravar. Começaram também a compor. *O mercado mudou*. (L.Q., Sexo masculino, 63 anos, Médio Tejo)

Ainda que a manutenção de uma editora discográfica de jazz em Portugal continue a ser um desafio notório, comprovado pela volatilidade do número de editoras em atividade, as últimas décadas trouxeram uma evolução em termos de qualidade e especialização. Atualmente as editoras discográficas representam muitas vezes porta-estandartes de movimentos culturais que podem abranger determinados territórios e/ou circuitos de músicos de diferentes escalas. O início do milénio foi um marco significativo devido à criação de algumas das mais importantes e ainda ativas associações de músicos e editoras discográficas, como a Clean Feed (2001), a JACC Records (2010), a Carimbo Porta-Jazz (2012) e a Robalo (2015). A Clean Feed é um fenómeno único, tendo alcançado nas últimas duas décadas um considerável destaque internacional e um volume de produção sem paralelo em Portugal. É a editora mais reconhecida entre os músicos entrevistados. Como sugere Straw (1991, em: Bennett, 2005), as cenas musicais transcendem a localidade, estabelecendo relações entre várias populações e grupos sociais. A Clean Feed é um exemplo importante do estabelecimento de relações internacionais e de redes de colaboração entre músicos nacionais e internacionais.

Tarassi (2018) argumenta que a fronteira entre artistas independentes e mainstream está mais dissolvida do que nunca, uma vez que as mudanças na indústria musical criaram um panorama de interdependência entre artistas, e porque, por outro lado, mesmo dentro da produção musical independente existe uma lógica de economia cultural (Guerra, 2021). As alternativas encontradas para responder à incapacidade de encontrar editoras discográficas consistentes para lançar música têm sido a criação de editoras discográficas de pequena escala (muitas vezes ligadas a associações de músicos e/ou geridas por músicos singulares) focadas no lançamento de música de grupos específicos de músicos que colaboram frequentemente, ou as edições de autor, em que cada músico lança a sua própria música sem o selo de uma editora discográfica. Os avanços tecnológicos tornaram possível aos músicos produzir e distribuir música de alta qualidade, tornando assim as *carreiras DIY* mais acessíveis. Isto é especialmente importante porque, segundo os entrevistados, além da inexistência de um leque variado de editoras discográficas, não existem managers especializados na música jazz. Os músicos têm então de tomar as rédeas das suas próprias carreiras (McRobbie, 2002), autogerindo-as:

> Costumava haver muito estigma em relação às edições de autor, as pessoas pensavam "coitado, não conseguiu arranjar uma editora, a sua música não é suficientemente boa", mas depois o que aconteceu foi que as editoras discográficas não tinham dinheiro para pagar os discos de toda a gente, por muito que gostassem deles. A malta começou a fazer os seus discos com o seu próprio dinheiro, faziam um investimento. Como pagámos o disco, não o vamos dar a uma editora, vamos a fazer a nossa cena. (L. R., Sexo masculino, 39 anos, A.M. Lisboa)

As editoras discográficas geridas por músicos servem os propósitos de ajudar as comunidades locais de músicos e de colocar a música sob a égide de uma marca, conferindo-lhe uma identidade partilhada com outras obras artísticas. Segundo Melo (2002), o culto das marcas revela o valor simbólico do ato de consumo, bem como os mecanismos de diferenciação e afirmação social. Os entrevistados consideram que o valor simbólico de ter a música associada a uma determinada editora discográfica é um fator decisivo na comunicação entre músico e público, uma vez que as editoras discográficas permitem ao consumidor estabelecer uma ligação entre as obras artísticas publicadas e correntes estéticas, sonoridades distintas, círculos de músicos ou territórios. De acordo com os entrevistados, os possíveis impactos nocivos que as editoras podem ter também dependem do seu grau de especialização, tal como ocorre com os agentes citados anteriormente:

> Há editoras discográficas gigantescas, não só de música jazz, que ganham biliões enquanto os músicos recebem muito pouco ou nada. Quando as editoras têm uma identidade que se conhece, é tudo muito mais claro. (B.R., Sexo feminino, 38 anos, R. Aveiro)

As editoras independentes ajudam a cimentar a economia local e permitem que os artistas privilegiem a criatividade e a comunidade em detrimento do retorno financeiro imediato, algo valorizado entre os músicos de jazz. Isto é particularmente importante entre os músicos inseridos nas correntes vanguardistas e experimentais, menos presas a cânones e com menos ligações diretas às tradições jazzísticas que as precedem. A improvisação livre, enquanto corrente artística, caracteriza-se por incentivar a expressão única, pessoal e intransmissível, que procura desafiar a tradição instrumental, algo que na opinião de Richards (2013) a música DIY deve fazer. Partindo deste pressuposto, podemos considerar a música jazz como sendo particularmente DIY e ver as editoras independentes como importantes promotoras destas tentativas de expressão individual e coletiva.

8. Considerações finais. Os músicos de jazz portugueses *fazem-no* sozinhos?

Nenhuma expressão artística é verdadeiramente individualista. Não o é por diversas razões, seja devido ao meio social do artista, que não é imune às influências que o rodeiam (mesmo nos casos em que a arte é uma tentativa de quebrar dogmas estabelecidos - não deixa de lhes ser uma reação), seja devido ao cumprimento de convenções e regras, quer mais amplas, como a linguagem artística, a tradição ou a escolha de ferramentas, quer mais específicas, como a pertença a determinados movimentos ou coletivos artísticos, ou a simples convivência com outros artistas. O mesmo se pode dizer do trabalho artístico, que nunca é o resultado do esforço de um só indivíduo (Becker, 2008).

Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2

Verificámos que o *mundo da arte* do jazz em Portugal ainda se caracteriza por algumas limitações, sobretudo devido à desigualdade dos processos de desenvolvimento dos músicos e dos restantes agentes, realidade que tem criado alguma desconfiança e tensão entre ambas partes. Os músicos atribuem legitimidade diferente aos restantes agentes consoante o seu grau de especialização e o impacto que têm no mundo da arte, representando-os muitas vezes através de uma dicotomia entre "verdadeiros" e "falsos". Isto não significa, no entanto, que os restantes agentes do *mundo da arte* sejam desnecessários ou que a necessidade de os substituir ou complementar não crie dificuldades.

Como forma de colmatar as lacunas do *mundo da arte* os músicos atuam em conjunto. Mostrámos que o papel das redes de cada músico é crucial na manutenção e progressão das suas carreiras. Crossley (2023) refere-se à densidade das redes dos músicos como algo que é crucial para a sustentabilidade do mundo da arte. Um elevado grau de densidade permite a coordenação, confiança, cooperação e apoio mútuo entre os membros. Isto traduz-se numa iniciativa "do it together" que permite aos músicos contornar as dificuldades que existem no mundo da arte.

A ação DIY dos músicos de jazz em Portugal não está associada a um ethos específico ou a significados de definição de self e/ou de grupo, mas surge antes como uma iniciativa para substituir os papéis de agentes no *mundo da arte* que são inexistentes, insuficientes ou que não conseguem cumprir plenamente (ou com sucesso) os seus papéis. Desta forma, os músicos fazem o que é necessário - sozinhos ou em conjunto - para construir e desenvolver as suas carreiras profissionais: criam redes de partilha de conhecimentos, oportunidades e recursos; procuram formas de financiamento ou competem por oportunidades; adotam alternativas profissionais como a docência; fazem a sua própria autopromoção; atraem públicos; tratam da programação dos espaços que acolhem concertos ou festivais de jazz; lançam a sua música por conta própria através de edições de autor ou da criação de pequenas editoras discográficas; mantêm metodicamente os programadores e críticos nos seus círculos.

É importante referir que esta análise se centrou apenas nas representações dos músicos, analisando assim os restantes agentes através de uma perspetiva externa, o que, apesar de nos ter permitido recolher dados heterogéneos e interessantes, deixa exposta uma coluna de fragilidades que seriam evitadas por um estudo mais alargado e transversal que incluísse as representações de todos os intervenientes no mundo da arte. Ainda assim, esperamos ter contribuído para uma melhor compreensão do fenómeno que é o jazz em Portugal, dos seus agentes e relações, e dos conceitos *do it yourself* e *do it together*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baptista et al. (2021). Sociologia da Cultura em Portugal. Génese e consolidação de uma especialidade sociológica. *Sociologia On Line*, 27, 31-52.

Baptista (2024). A consolidação do mundo da arte do jazz em Portugal: condições e contextos contemporâneos. *Sociologia. Problemas e Práticas*, 104, 89-106.

Becker, H. (2008). *Art worlds*. University of California Press.

Bennett, A. (2005). *Culture and everyday life*. Sage.

Bennett, A. (2013). *Music, style and aging: Growing old disgracefully*? Temple University Press.

Bennett, S. (2020). Sound recordists, workplaces, technologies, and the aesthetics of punk. In: McKay G and Arnold G (eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford University Press

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. Richardson, J. (ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Greenwood Press.

Bourdieu, P. (2009). *The social structures of the economy*. Polity Press.

Bourdieu, P. (2015). *Distinction*. Routledge.

Crossley, N. (2023). Doing it with others: The social dynamics of Do-It-Yourself musicking. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(2), 79-94.

DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions, and cultural goods: the case of the United States,. Bourdieu, P. & J. S. Coleman (eds.) *Social theory for a changing society*. Westview Press.

Eurostat, European Statistical Office (2020). *Cultural Services: General government expenditure by function* (COFOG). European Comission.

Frith, S. (2007). Live music matters. *Scottish Music Review*, 1/1, 1-17.

Guerra, P. (2017). Just can't go to sleep": DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, 16(3), 283 – 303.

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241-259.

Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138.

Guerra, P. (2023). Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Artivisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10.

Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The aesthetics and institutional politics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34–61.

Jian, Miaoju (2018). The Survival Struggle and Resistant Polics of a DIY Music Career in East Asia: Case studies of China and Taiwan. *Cultural Sociology*, 12(2), 223-240.

Lahire, B. (2004). Retratos Sociológicos. *Disposições e variações individuais*. Artmed.

Levine, L. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press.

Lopes, P. (2004). *The rise of a jazz art world*. Cambridge University Press.

McRobbie, A. (2002). 'Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds'. *Cultural Studies*, 16(4), 516–31.

Melo, A. (2002). A globalização cultural. Quimera.

Moschetta, P. & Vieira, J. (2018). Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. *Sociologias*, 49, 258-292.

O'Connor, A. (2008). *Punk record labels and the struggle for autonomy: The emergence of DIY*. Lexington Books.

Reitsamer, R., & Prokop, R. (2018). Keepin' it real in Central Europe: The DIY rap music careers of male hip hop artists in Austria. *Cultural Sociology*, 12(2), 193–207.

Richards, J. (2013). Beyond DIY in electronic music. *Organised Sound*, 18(3), 274–281.

Tarassi, S. (2018). Multi-tasking and making a living from music: Investigating music careers in the independent music scene of Milan. *Cultural Sociology*, 12(2), 208–223.

Financiamento

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito da tese de doutoramento "À procura do jazz português: Identidades, atores e contextos na contemporaneidade portuguesa", apoiada pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/2020.06738.BD/20.

Bruno Baptista.

Doutorando de Sociologia no Iscte-Iul e investigador do Cies-Iscte. Centro de Investigação e Estudos de Sociologia - Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, Edifício 4, Sala 125, Av. das Forças Armadas, 40, 1649-026 Lisboa, Portugal. Email: bruno.m.s.baptista@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4830-7373.

Receção: 04-04-2024

Aprovação: 20-09-2024

Citação:

Baptista, Bruno (2024). As fragilidades persistentes no mundo da arte do jazz em Portugal e as estratégias do it yourself e do it together. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 108-122 ISSN 2184-3805. DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a7



Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura • Porto • Vol. 7, n.º 2, 2024 • Maio - Agosto • ISSN 2184-3805 • DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2



