

Sonhos Pop¹: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa²

Paula Guerra

Resumo

É conhecido o interesse das biografias musicais. Para além de serem o móbil para o desenvolvimento de muitos trabalhos de investigação, são fundamentais para a consolidação dos consumos musicais e para a própria sedimentação dos pilares da indústria musical, do *star system* e da *pop music*. Ao abordarmos a história de vida de João Peste, músico e *performer* português de um relevante projeto musical na área do *pop* alternativo, procuramos salientar que o objeto de estudo da sociologia não é, desde logo, o artista singular nem a relação entre o artista e a sua escola e *entourage*, mas o conjunto das relações objetivas e interacionais entre o agente cultural e outros agentes culturais envolvidos na produção do valor social da obra (críticos, jornalistas, promotores, *managers*, etc.). A abordagem deste artista e da sua obra prende-se, neste contexto, com a resposta à questão: “Quem afinal cria os criadores” na *pop* arte?

Palavras-Chave

Carisma. Arte. Criação artística e musical.

Música pop. Biografias.

1 *Pop music*: uma oportunidade heurística para a sociologia

Não sei como viver sem ti/ Não sei o que vai ser de mim/ Ainda tenho um sonho ou dois/ Não sei o que fazer aqui/ Não sei como chegar ao fim/ Estou preso neste elevador/ Não sei o que dizer/ Não sei o que fazer/ Não sei o que vai ser de mim. Pop Dell'Arte (1987) – *Sonhos Pop*.

É por demais conhecido o interesse das biografias musicais³. Para além de serem o móbil para o desenvolvimento de muitos trabalhos de investigação, são fundamentais para a consolidação dos consumos musicais e para a própria sedimentação dos pilares da indústria musical. De facto, o campo da *pop* vê-se cada vez mais dependente das biografias musicais, pois a *pop music* faz-se não só pela música em si, mas também por tudo o que a envolve (*histórias, artefactos, memorabilia*). Deste modo, as biografias são apenas mais um dos elementos que compõem este processo de edificação do *star-system* da *pop*. Neste registo, uma biografia é uma forma de ficção, pois pressupõe um sentido de vida completa. Também como registo de ficção, as biografias tendem a descrever as vidas

Paula Guerra | paula.kismif@gmail.com

Doutorada em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal. Professora e Investigadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto – IS-UP Investigadora Associada no Centro de Estudos Geográficos e Ordenamento do Território – CEGOT. Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Cultural Research – GCCR – Griffith University.

como arquétipos ideais ou, ainda, a transmitir as imagens que outros possuem acerca dos biografados; ao invés de retratarem as estrelas, retratam aqueles que as criam, que as produzem, como os jornalistas, os críticos e os fãs. É neste âmbito que o campo musical é dotado de significado, avaliado e delimitado (FRITH, 1978, 1983, 1996, 1997, 2004). Nem todas as biografias musicais têm somente um alcance de ficção. Recentemente, têm vindo a proliferar esforços no campo da própria crítica e jornalismo para a concretização de biografias que possibilitem uma análise reflexiva acerca do que em sociologia costumamos designar por trajetórias sociais (ALBIEZ, 2003; GIMARC, 2005; MARCUS, 2006; 2000b; MOLON, 2007; REYNOLDS, 2006; SAVAGE, 2001; STRINGER, 1992; KENT, 2006).

Ora, no domínio científico que aqui nos ocupa, as biografias elaboradas são de outra natureza, pois interessou-nos a heurística de trajetórias de atores sociais específicos na medida em que são tradutoras e incorporadoras de valores partilhados, de sentidos existentes face a um conjunto de práticas (CONDE, 1994). As

biografias situam-se na obtenção e ampliação do conhecimento acerca dos sentimentos de pertença e das emoções, mas também nos conceitos e ideias enquanto reguladores de práticas sociais: a biografia é trajetória construída (BOURDIEU, 1996; MARCUS, 2000a). Na linha de Albiez asseveramos que “o indivíduo é um negociador ativo da experiência, e constrói uma solução *distinta* de identidade em vez de *contingente* e *passageira*” (ALBIEZ, 2003, p. 361). Portanto, “a narrativa do *self* é uma subjetividade que constitui o indivíduo e tem uma consistência e integridade”, o que nos leva ao conceito de *continuous narrative flow*, denotando isto que, apesar de “as memórias e experiências de um indivíduo sobre o *punk* serem fragmentárias, o indivíduo cria uma narrativa coerente... que permanece consistente ao longo do tempo” (ALBIEZ, 2003, p. 361).

O mundo da arte é um mundo na crença no “dom” e no “criador incriado” (BOURDIEU, 2004) ou no *gift for art* (BECKER, 1982). A própria sociologia durante muito tempo conferiu à obra de arte e ao criador um espaço de análise diferente da sociologia dos consumidores e dos consumos

1 Trata-se do nome de uma canção dos Pop Dell'Arte cujo líder é João Peste – sujeito e objeto de incidência deste artigo. Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=O_6al4BDxB4. Realizamos uma biografia de João Peste em 2008 cuja duração em registo áudio ascende às 20 horas. Pop Dell'Arte (1987) – *Sonhos Pop*.

2 Este artigo resulta de uma abordagem feita pela autora no desenvolvimento da sua Tese de Doutoramento em Sociologia / Ph.D Thesis in Sociology – *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)* / *The unstable lightness of rock. Genesis, dynamics and consolidation of alternative rock in Portugal (1980-2010)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Esta Tese de Doutoramento foi desenvolvida com a orientação do Professor Doutor Augusto Santos Silva e defendida em 28 de Janeiro de 2011. (Cfr. GUERRA, 2013)

3 A listagem de exemplos seria quase infinita, mas podemos destacar à escala portuguesa a de *António Variações* (GONZAGA, 2006), a dos *Mão Morta* (JUNQUEIRA, 2004), a dos *GNR* (MAIO, 1989), a dos *Madredeus* (PIRES, 1995), a dos *Rádio Macau* (RÁDIO MACAU, 2005), a de *Rui Reininho* (REININHO, 2006), a dos *Censurados* (FIGUEIRA & CONTEIRO, 2006), a dos *Xutos & Pontapés* (FERRÃO, 1991) entre outras.

culturais. Este tipo de abordagem sociológica também veio legitimar a própria distinção entre produção de valor e de crença, ligado ao espaço dos produtores, e o de consumo, ligado ao espaço dos consumidores. Este mesmo posicionamento veio glorificar ainda uma sociologia bastante ancorada na estatística, técnica de eleição para a sua justificação científica. As consequências desta proclamação têm-se feito sentir no próprio afunilamento da criação artística, não permitindo distinguir os sentidos e representações sociais das diferentes obras, contribuindo inclusivamente para acentuar um deslocamento do artista face ao contexto, colocando a ênfase na sua criação “incriada” (BOURDIEU, 2004, p. 219).

Através do recurso a uma biografia, a de João Peste⁴, pretendemos elucidar acerca das determinações e indeterminações da criação musical, mostrando que o objeto de estudo da sociologia não é o artista singular nem a relação entre o artista e a sua escola e *entourage*, mas a tomada como objeto supremo de análise o conjunto das relações objetivas e interacionais entre o agente cultural e outros agentes culturais e também todos aqueles agentes que estão envolvidos na produção do valor social da obra (críticos, jornalistas promotores de eventos, patrocinadores, *managers*, editores, etc.) no

subcampo da *pop* portuguesa e cujo alcance em termos de estratégia de investigação se prendeu com a resposta à questão: “Quem afinal cria os criadores?”. Feixa diz-nos que “uma das estratégias para ‘ler’ uma sociedade através de uma biografia é analisar os espaços e os tempos em que se estrutura” (1999, p. 172). Assim, propomos uma análise desta biografia alicerçada nos espaços e nos tempos porque as coordenadas espaço-temporais estruturam e balizam os pontos de ancoragem pessoais, culturais e estruturais nos quais se estabelecem as vidas concretas, dado que são elas que constituem o ambiente da interação operando sobre o universo de possíveis (MARCUS, 2000b).

2 O esgrimir de um sonho *pop*

A análise da produção cultural feita com recurso à noção de campo lembra a relevância do questionamento de tudo o que, na obra cultural, se fica a dever ao próprio campo, à sua história e estruturação. A originalidade artística é conseguida – nota Wacquant – “não por um dom carismático do artista, mas através desta ‘transcendência de instituição’ coletiva, tornada possível pelos mecanismos sociais do campo” (2005, p. 119). Uma teoria do campo – seja ele qual for (jurídico, científico, musical)

4 João Peste é o líder, vocalista e letrista dos Pop Dell'Arte. Define-se como (não) músico. Começou a dar aulas de Sociologia no ensino secundário, o que depressa abandonou para se dedicar aos seus projectos musicais e à gestão da editora Ama Romanta. Participou nos seguintes projectos: Ezra Pound e a Loucura (1984) – Vocalista; Pop Dell'Arte (1985 –) – Vocalista e letrista; Acidoxi Bordel (1989-1990) – Vocalista e letrista; Alix no País das Maravilhas (1990-1991) – Vocalista; João Peste & Rede Soleri (2003) – Vocalista; Wordsong (2005) – Vocalizações. Fontes: <http://www.popdellarte.net/>; <http://www.myspace.com/popplastik>; Underreview (2007).

– não pode, entretanto, ser dissociada de uma correspondente teoria do *habitus*. Na verdade, a compreensão de uma dada realidade em termos de “campo” implica necessariamente uma operação analítica fundamental, que é a de reconstituir as trajetórias sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior do campo (BOURDIEU, 2004; BOHMAN, 1999). “A prática artística não pode ser deduzida somente a partir da localização estrutural; nem surge por si mesma das propensões individuais; pelo contrário, nasce da sua dialética turbulenta” (WACQUANT, 2005, p. 118). O que Bourdieu propõe é, portanto, a existência de uma forte correspondência, ou homologia, entre o lugar do artista no campo e as suas tomadas de posição propriamente artísticas, homologia que se deve ao trabalho mediador do *habitus*.

Através do conceito de *habitus* é possível, no estudo do campo musical, desmistificar a “ilusão do dom” que, por vezes, parece estar subjacente a boa parte dos discursos dos agentes nele envolvidos (“sempre senti o apelo da música”, “sempre tive jeito”, “faço o que sempre quis fazer”, “faço aquilo para que tenho vocação”, “nasci para isto”, etc.) e, por outro lado, superar as análises que se limitam a interligar uma dada prática artística a um dado posicionamento estrutural (familiar, de classe). Por isso é que Bourdieu reiterou que “A sociologia e a arte não se dão bem”. No entanto, deve dizer-se que procurar simplesmente na origem de classe ou em certos aspetos da trajetória sociográfica dos agentes o princípio de explicação das

suas “opções estéticas” pode revelar-se uma tarefa pouco esclarecedora ou até frustrante (COULANGEON, 2010; BOLTANSKI, 2003). Basta pensar na diferença que poderá significar, para dois artistas com posicionamentos e trajetórias sociais próximas, a entrada no campo por vias absolutamente distintas (ABOULAFIA, 1999), num caso, por exemplo, através da assinatura de um contrato com uma grande empresa discográfica na sequência do triunfo num concurso de talentos, noutro caso, pelo circuito de bares e espaços culturais dito *underground*.

O conhecimento acerca da história desta inserção diferenciada no campo e do que ela significará em termos de trajetória futura no seu interior será fundamental para uma compreensão das atitudes artísticas, também elas diferenciadas, dos dois agentes em causa. A ideia de um “encontro” entre o *habitus* e o campo levanta, porém, alguns problemas. Há um sujeito que pré-existe ao encontro com o campo ou é este sujeito formado como um ser incorporado precisamente através da sua participação no jogo social que se desenrola dentro dos limites do campo social? Esta questão afigura-se importante não apenas para sublinhar que o *habitus* não “encontra” primordialmente o campo como algo externo e objetivo (BOUVERESSE, 1999), mas para mostrar que o campo não poderia ser reconstituído sem a capacidade geradora e participativa do *habitus*: “de facto, parece que o sujeito, apesar de ser necessariamente incorporado e de o corpo ser um lugar de ‘história incorporada’, não se orienta para

além de ou contra um domínio ‘objectivo’, mas também essa mesma ‘objetividade’ incorporada como a condição formativa do seu próprio ser” (BUTLER, 1999, p. 119).

A perspectiva bourdiana quando cruzada com outras perspectivas permite uma maior amplitude heurística, pois no âmbito da criação artística a justeza das asserções bourdianas é assinalável. Durante os anos de 1980, a sociologia da arte e da música sofreu grandes mudanças, especialmente devido aos trabalhos de Becker (1982), Peterson (Peterson & Anand, 2004; Peterson & Berger, 1975) e Crane (1992) que levaram ao afastamento do foco estruturalista que vigorava na altura e que defendia a ideia da música como sendo uma espécie de espelho da estrutura social. Especificamente, focalizaram-se na forma como a música era socialmente moldada, e como a sua produção, distribuição e consumo eram mediados pelo *milieux* (mundos musicais) onde sobreviviam (DANTO, 1999). No que tange à interpretação da criação artística, estes posicionamentos continuavam a ser perspectivas *one-way*, ou seja, explicavam como a música era influenciada por uma grande variedade de fatores sociais. DeNora assinala precisamente essa unidirecionalidade, pois esses autores olvidavam como a “vida social pode ser entendida como constituída através da música” (DENORA, 2003a, p. 167). No entanto, e no específico da criação musical, DeNora (2003b) percorre o mesmo caminho que Elias (1993) no seu estudo sobre Beethoven (DENORA, 1995a) na medida em que defende que o “valor musical

é moldado socialmente, como resultado de batalhas ganhas ou perdidas”, e que se falharem em compreender isso estarão a “defender valores que foram construídos pelo que tomam como uma forma de excelência ‘dada’, como por exemplo a noção, profundamente enraizada no cânone musical, que os grandes compositores são todos homens” (DENORA, 2003a, p. 169). É nessa justa medida que De La Fuente tem vindo a defender não uma sociologia da arte mas uma “arte-sociologia”. Com efeito, e retomando os trabalhos de DeNora, De La Fuente refere que a noção de sociologia da música tende a tratar a música como um mero “objeto” em vez de uma força ativa na vida social dos indivíduos (FUENTE, 2007:417).

O que é fundamental retirar daqui – e que é especialmente relevante para compreender um campo bastante volátil como é o campo da produção artística – é que, sendo durável e dotado de inércia, o *habitus* não é “estático” e muito menos é “eterno”, como certos críticos menos avisados poderiam querer sugerir. Foi precisamente no esforço de demonstrar esta situação que DeNora (1995) e Elias (1993) situaram os seus trabalhos. As atividades artísticas são geralmente consideradas como o terreno da expressão privilegiada da individualidade e da subjetividade (SAPIRO, 2007, p. 5). Aliás, esta matriz de entendimento tem vindo a ser desenvolvida por Coulangeon que considera que a adesão à comunidade profissional é tão mais total quanto a definição da competência nunca é perfeitamente explicada. A socialização

dos músicos passa pela “impregnação difusa de um certo número de convenções que exige um alto grau de conformismo estético antes que se possa afirmar a singularidade de uma personalidade estética” (COULANGEON, 1999, p. 694).

Note-se ainda a existência de transmissão de competências (relação pedagógica) e uma transmissão de notoriedade assente e despoletada no exercício dos músicos com um lugar de destaque na *pop* portuguesa (DYKE, 1999; EARLE, 1999; SHUSTERMAN, 1999). Assim, a produção musical pode ser encarada como um jogo social de expectativas, sendo que os produtores orientam a sua produção musical de acordo com as expectativas socialmente estabelecidas entre a comunidade de ouvintes a que se dirigem antecipando as reações dos mesmos e procurando o maior sucesso possível neste processo (MARGOLIS, 1999, p. 64-65; MARTIN, 1995, p. 170; BECKER, 1982; DANTO, 1999). É por isso que Woronzoff na abordagem a Morrissey e aos Smiths refere a noção polimorfa (*polymorphous*) de identidade construída por Morrissey, que se afastava das noções dicotómicas correntes, recriando uma *persona* que enaltece a individualidade e fluidez do género em direta confrontação com a imagem estereotipada e normativa masculina da sociedade dominante, fazendo ecoar nas suas canções essa individualidade (WORONZOFF, 2008).

3 Uma flor do mal em Campo de Ourique⁵

3.1. Origens, base familiar e Campo de Ourique

Lugar cimeiro na narrativa de João Peste, ocupam as referências à família, assentes na importância do percurso de vida da mãe, que lutou pelo amor, pela felicidade, numa sociedade castradora e fechada face a percursos mais *outsiders*. Assim, as especificidades da constituição da família de origem são assumidas por João Peste como trunfo e emblema de um percurso que foi contagiando os filhos e a sociedade envolvente. Toda esta configuração e trajetória familiares foram importantes e permitiram a sua vivência de abertura múltipla. Ainda assim, João não deixa de apontar que acabou por ter algumas clivagens na sua relação com os pais, principalmente no pós-25 de Abril. Estas clivagens estavam associadas à música, ao contexto de participação política da época, bem como ao *generation gap*, dado que não podemos negligenciar que João tem idade para ser neto dos seus pais. Um outro dado importante da vida de João é o facto de em quase toda a sua vida, até muito recentemente, Campo de Ourique ser o seu espaço de residência e de vivência, assente numa casa do início do século XX sob um pano de fundo de desafogo económico e intelectual.

5 Trata-se de um bairro lisboeta associado a João Peste, pois foi o local onde nasceu e cresceu; onde João passou quase 50 anos de vida. É também uma alusão clara às *Flores do Mal* (2003) de Baudelaire, pelo universo de referências a que nos transportam e que coincidem com as do biografado.

Os meus pais foram sempre pessoas com uma mentalidade mais aberta, talvez por terem sido eles próprios, vítimas de preconceito. A minha mãe foi mesmo vítima de preconceito. Só soube estas coisas depois de o meu pai ter morrido, numa conversa em família. Só soube nessa altura que a minha sofreu imenso por assédio sexual – a mulher que não tinha marido e que ainda por cima era muito bonita⁶. João, 50 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

Ao contrário do que vemos em outros contextos musicais, nomeadamente o inglês e o norte-americano, estamos perante uma pertença social marcada por uma vinculação social situada, na generalidade, nos lugares cimeiros da hierarquia social. Esta situação apresenta desde logo uma vinculação às próprias condições sócio-históricas da hierarquização social da sociedade portuguesa, na medida em que todas as especificidades advindas do percurso político do país, nomeadamente o 25 de Abril de 1974, condicionaram a condição classista, especificamente pelo formato particular das classes médias urbanas. Se a esta condicionante juntarmos as especificidades em matéria de distribuição de riqueza e de acesso à escolaridade podemos, de facto, explicar de uma maneira mais cabal esta distribuição social. No quadro de uma sociedade ainda muito fechada mas aberta e permeável à cultura de massas, João Peste representou uma (pequena) parte da população jovem escolarizada, urbana, contemporânea, que considerava urgente uma crítica contundente à

sociedade de consumo e à organização do sistema político, representando um código ajustado *self-identity and identity conciseness*. Tal abordagem transacionada resistia ao poder, adotando uma discursividade de ameaça ao *establishment*, desafiando a hegemonia da cultura dominante.

Situando-se João Peste num campo onde predomina o valor artístico como elemento diferenciador, e propulsor do seu funcionamento, seria de esperar encontrar aqui uma “ideologia do dom” materializada de forma vincada nas realizações musicais dos protagonistas do subcampo. Ora, é relevante verificar que na nossa análise encontramos uma clara imbricação entre aquilo que é o objeto artístico propriamente dito e as condições sociais da sua realização. Assim, o campo dos possíveis no que toca aos produtores é influenciado de forma determinante pela sua condição social. Tal poderá ser justificado através da constatação que o subcampo em análise é jovem, o que, consequentemente, ocasiona uma mutabilidade do lugar e das fronteiras face aos outros subcampos musicais, bem como face aos diferentes grupos de agentes que nele ocupam uma posição. Albiez considera que “criar música popular não é um ato intuitivo de autoexpressão, mas depende de um contínuo planeamento, pesquisa e supervisão dos resultados das decisões – desta forma os músicos são agentes criativos ativos apesar dos seus modos de expressão serem bastante prescritos” (ALBIEZ, 2003, p. 363). O *habitus* de

6 Iremos, ao longo do texto, recorrer a excertos do discurso do entrevistado como forma de ilustração. Todos os excertos aqui utilizados cumprem as indicações do Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia.

um artista leva-o a aproximar-se de um certo tipo de música, escrita e *performance* – sendo a isto que Bourdieu chama de estratégias (*strategies*). Estas estratégias são desenvolvidas num *campo* – um local prescrito de práticas e instituições de música popular.

Ao discutirmos as origens familiares e as heranças, assume uma importância fundamental a constatação da ausência de carreira musical em sentido formal (e informal) no seio da família de origem. Esta observação leva-nos a uma questão: a rutura profissional e social face às expectativas e ao “destino traçado” da família. Ora, estamos aqui perante um efeito de *illusio*, pois sabemos bem que é através dos capitais adquiridos no seio da família que é possível tomar uma posição de liderança no subcampo. Assim, se à família falta o capital específico de consagração musical no *rock* alternativo, é por haver capitais de outra natureza que poderemos afirmar que nestes protagonistas observamos um processo de conversão que potencia a capitalização deste capital específico fundamental (MENGER, 2002). É neste contexto que se compreende a acessibilidade a discos, livros, revistas, instrumentos e sociabilidades grupais envolvidas na produção/fruição do *rock* alternativo.

3.2 Abertura às artes e ao *punk/new wave* ligada a uma identidade pós-moderna que está a emergir no início dos anos 1980 do século XX em Portugal

A infância de João foi marcada por uma abertura muito grande relativamente às artes, pois passava

grande parte do seu tempo a ouvir música, a desenhar ou a ler. É importante assinalar aqui o acesso de João à música, não só de matriz clássica, mas *pop*. No campo da socialização musical de João, há que destacar que a sua casa era povoada pela música, na linha da música clássica por parte dos pais e música de outros estilos por parte dos irmãos, o que teve repercussões evidentes na sua socialização – facto visível na sua demarcação face a ouvintes de outros géneros. Em 1981, João entra para a Universidade, mais propriamente para o curso de sociologia, a que associa uma onda *freak*, algo face ao qual João se demarcava através de uma estética mais *punk/new wave* ligada a uma identidade moderna que está a emergir no início dos anos 80 do século XX em Portugal. Assim, se já durante a infância João consumia música, durante a juventude essa tendência acentuou-se de forma intensa. Tendo surgido o *punk* em Inglaterra, João acompanhava o movimento através da audição de uma rádio, em onda média, sintonizada na BBC. Tal é assumido por João como algo que lhe conferia um capital identitário de diferenciação face aos restantes jovens, funcionando também como elemento de relativo isolamento face aos demais, pois “ninguém ouvia o mesmo que eu”. Não é inusitado que João tenha desenvolvido um ímpeto colecionista, muito marcado por aquilo a que se pode chamar um sentido de modernidade. Algo que é fundamental para a estruturação do seu lugar e das suas atitudes face ao mundo da música: é isto que lhe confere o capital de distinção face aos outros indivíduos no campo da

música em geral e deste subcampo do *pop rock* alternativo em particular.

Albiez encara que o “raio de criatividade” é algo que se constrói através de negociação e seleção, não sendo estas escolhas necessariamente predeterminadas pela classe, gênero ou idade, pois o *habitus* permite aos indivíduos “escolhas idiomáticas que lhes permite acumular um capital cultural e construir um ‘banco de trabalhos’ (*bank of works*) a partir do qual tiram sustentabilidade criativa” (ALBIEZ, 2003, p. 363); ora, esta noção de “banco de trabalhos” pode ser algo palpável, como a frequência de concertos, a audição de música, a coleção de discos, a leitura de textos e está na base das influências musicais de João Peste, pois, embora a identidade se desenvolva e altere ao longo da vida, permanece (sempre e até em consequência dessa mutabilidade identitária) um repositório de capital cultural acumulado. A

subjetividade e identidade musical de João Peste (FIG. 1) foi desenvolvida através da música que consumiu e criou e a grande diversidade do seu “banco de trabalhos” é um grande indicador do seu individualismo musical e subjaz na narrativa do *self* que formulou. Isto vai de encontro com o que Frith postula: “a música constrói a nossa identidade através de experiências diretas que oferece ao corpo, tempo e sociabilidade, experiências que nos permitem colocar a nós mesmos em determinadas narrativas culturais” (FRITH, 1996, p. 275).

Embora eu gostasse de coisas mais comerciais, como os outros miúdos, tinha mais tendência para não gostar muito das piroseiras que passavam na rádio, as piroseiras daquele momento. Todos os momentos têm as suas. Havia um certo conflito por causa da música, no sentido em que nós gostávamos de ouvir coisas muito barulhentas. (...) A música até aí era uma coisa com a qual eu convivia diariamente, porque tinha discos em casa e um gira-discos. Herdava discos dos meus irmãos porque era o irmão

Figura 1: João Peste, anos 1980



Fonte: Foto cedida pelo próprio.

mais novo. (...) Lembro-me que a minha irmã foi ter com o pai a Paris em 67, depois foram a Londres, depois em 68 voltou a fazer essa viagem e, portanto, trazia sempre montes de discos de lá, coisas que inclusive não havia cá. Ouvia coisas muito diversificadas, mas mesmo nessa altura, com 6, 7 anos, lembro-me que tinha em casa coisas dos Beatles, Stevie Wonder, Rolling Stones, The Monkees... João, 50 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

É importante ressaltar que o seguimento de uma carreira musical não implicou uma rutura familiar, demonstrando uma aceitação ou uma negação pouco assertiva face à opção por uma carreira musical no âmbito do *rock*. Ainda assim, e uma vez consolidada a posição do agente no interior do subcampo e na sociedade em geral por via da consagração das suas obras e suas atuações, a família de origem celebra e orgulha-se dos feitos dos seus descendentes. É ainda importante retermos as diversas modalidades e processos de consagração e conseqüentemente as diferentes formas que assumem nas representações sociais, e aqui mais uma vez, podemos notar o exercício de diferentes papéis por parte dos músicos em causa e ainda estratégias de intervenção diferenciadas que vão desde a grande visibilidade à invisibilidade públicas: “o que faz com que o sistema funcione é aquilo a que Mauss chama a crença colectiva. Eu diria antes o desconhecimento colectivo” (BOURDIEU, 2004, p. 214).

A originalidade de Bourdieu não é tanto a de encontrar as determinantes externas dos músicos para explicar a origem do *rock* alternativo, mas a de introduzir o conceito de *habitus* artístico, ou “disposições adquiridas, mediante as quais

os artistas expressam a sua posição social numa distinta filosofia ou conjunto de significados”. A diferença chave que marca a vida de João Peste é que as “condições objetivas não são simplesmente um produto da posição de classe externa, mas são também moldadas objetivamente pelos agentes do mundo da arte independente, embora dominado, com os seus compromissos, alianças, ansiedades competitivas e interesses” (FOWLER, 1997, p. 77). Com isto estamos a demarcar-nos de uma mera descrição das características sociais dos criadores (recursos escolares, herança familiar, etc.) e uma sociologia da receção que centrava as obras de arte na receção que a sociedade tinha perante elas. Na lógica de Bourdieu, a sociologia das obras chama a si como objeto o campo da produção cultural, o que desde logo remete para a união inextricável entre o campo da produção e o campo do consumo. As influências sociais presentes na obra de Peste (uma música, um videoclipe, uma capa de disco) fazem-se sentir através do *habitus* do criador, o que desde logo nos impele para a examinação das suas condições sociais de produção, isto é, enquanto agente social (numa família, vizinhança, e outras instâncias de socialização) e enquanto produtor (escola, redes de profissionais, etc.) e também pela própria posição que ocupa no interior dum campo de produção.

Mencionando a teoria weberiana, podemos considerar que o processo de atribuição de significados é simultaneamente pessoal e social no sentido de que partindo do indivíduo, são também fruto da negociação, da modificação e da reafirmação social (DENORA, 2000). Aqui serão

importantes as “instâncias” de formação que para além da componente de aprendizagem contribuem para a transmissão de uma hierarquia social de estilos musicais garantindo a sujeição à ideologia dominante no subcampo. O significado musical pode ser resultado da linguagem musical que é transmitida por meio de notas e frases, isto é, a composição musical reflete o contexto social em que se insere estando sempre ligada a uma conjuntura histórico-social dirigindo-se aos recetores dessa mesma conjuntura. Essas “instâncias de formação” são de natureza informal, isto é, assentam em sociabilidades musicais e auto aprendizagens contínuas, o que para os agentes sociais é concretizado num *do-it-yourself* (DIY) contínuo.

Vivia-se à vontade e bem, com um determinado padrão, mas sem grandes extravagâncias ou, pelo menos, sem grandes reservas. Há pessoas que têm dinheiro guardado não sei onde. Isso nunca aconteceu com a minha família. Se houvesse uma emergência, era complicado. Mesmo quando gravámos a primeira maquete dos Pop Dell'Arte, tínhamos de passar lá 2 horas e meia e acabámos por estar 3 e tal e ele só cobrou 3 horas, mas eu tive de ir a casa pedir dinheiro ao meu pai. João, 50 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

Assim sendo, a vivência/experiência social dá origem a determinadas expectativas à luz das quais interpretamos as músicas que ouvimos. A crucialidade desta questão reside no facto de a atribuição de significados à música depender da nossa pertença a uma comunidade de ouvintes que partilha conhecimentos sociais básicos e uma mesma cultura à luz da qual lemos com naturalidade letras e melodias (CAMPOS, 2007a;

2007b). A atribuição de significados, sendo um resultado do processo de socialização, tem inerente a perpetuação da dominação na medida em que na aprendizagem social são definidos como “verdadeiros” e legítimos determinados estilos de música, os quais se encontram naturalizados no eu como “gostos” e “inclinações” pessoais. Por isso, a interpretação que fazemos da música que ouvimos advém também da socialização relativa às posições dominantes sendo que a preferência por música “alternativa” pode ter subjacente o facto de a ela estar ligada a ideia de resistência à dominação, à autoridade e às regras estabelecidas em termos musicais.

3.3 Primeiro concerto, primeiras sociabilidades musicais e “urgência” da música

Em 1978, João Peste vai ao seu primeiro concerto, os *Stranglers* no Dramático de Cascais. As novas manifestações do *pós-punk* assentavam num vazio em termos de divulgação em Portugal. A rádio, não passava estas bandas com exceção de António Sérgio no seu programa Rotação (da uma às três da manhã). À medida que o tempo passava, a urgência da música era cada vez mais intensa em João, mas as condições reais de existência não desapontavam oportunidades para a concretização de uma banda. Em 1983, numa festa no Chiado, João percebe que se estavam a fazer coisas próximas do imaginário e da estética que ele defendia. Assim, João arranja um pretexto para entrevistar os *Croix Sainte* e descobre que

estes são seus vizinhos em Campo de Ourique. É também nesta conversa que os *Croix Sainte* lhe lançam um desafio: “mas por que é que tu não tens uma banda?”. Assim, e com isto em mente, em Dezembro deste ano, num concerto dos *Chameleons* no Rock Rendez Vous, conhece Zé Pedro Moura, que acabará por ser o parceiro musical mais relevante (e omnipresente) de João Peste.

Está marcado para 3 e 4 de Dezembro no Rock Rendez Vous o concerto dos The Chameleons ao vivo em Lisboa. Quando chego ao Rock Rendez Vous, o Luís San Payo estava a fazer de cicerone em Lisboa aos The Chameleons porque era amigo deles. Quando me viu fez uma grande festa porque já não nos víamos há uns meses. Lembro-me que depois do concerto fui ao bar pedir uma bebida e um puto, que até tinha uma cara bastante gira, chegou ao pé de mim e disse “O que é que vais beber? Achas que eu peça uma cuba livre? As senhas dão para quê?” e eu disse “As senhas dão para o que está aí escrito”, e ele “Pois, eu não sei se hei-de pedir cuba livre ou vodka”. Sinceramente pensei que me estava a tentar engatar. Se calhar noutra contexto até tinha entrado, mas na altura pensei que era melhor não me meter nisso, não que ele fosse desengraçado, pelo contrário, mas não me sentia disposto e se calhar depois apercebi-me que não era um engate. Depois, passado um bocado o meu sobrinho disse-me que aquele era o amigo dele de que me tinha falado e que andava no Liceu Pedro Nunes com ele. Era o Zé Pedro Moura, que tinha 16 anos. Aí percebi logo o filme todo: o Luís San Payo falou-me, ele devia estar a ver, ele devia ser fanático dos Croix Sainte, já pensei que eu sou amigo do Luís. Mas se calhar não era só isso; devia saber pelo meu sobrinho que eu tinha montes de discos em casa... Tinha ido assim um grupo de miúdos de Campo de Ourique e eu não sabia que havia tanta gente que queria formar bandas e que estava a juntar dinheiro para comprar baterias e baixos e coisas assim, mas eram uns anos mais novos que eu. João, 50 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

Não deixa de ser relevante sinalizarmos, e porque tal influencia de forma determinante a trajetória relacional e afetiva de João, o facto de este assumir a sua homossexualidade num contexto grupal e de sociabilidade musical. Assim, é no desenvolvimento das sociabilidades musicais que João encontra oportunidade de ser mais claro relativamente aos seus posicionamentos, pese embora a lógica de encobrimento continuar a vigorar na interação familiar. Não podemos deixar de salientar que em João existe uma tensão interna entre ele e o resto da sociedade, tensão que vai ser atenuada pela existência de um grupo de afinidades musicais, estéticas, artísticas e sociais a partir desta altura e em que João desempenha um papel chave. Mais tarde, poderemos mesmo falar numa comunidade musical e artística de Campo de Ourique liderada por João. Detendo-nos na referida tensão entre níveis de conhecimento e recursos culturais, é importante mostrar que não são as especificidades de classe nem as hierarquias sociais que explicam por si só a existência de estilos de vida e gostos musicais específicos.

Mas repara que todas essas referências como o David Bowie, possivelmente, deram-me uma abertura não só em relação à música, mas em relação a outras coisas, como a sexualidade. Não me identificava de maneira nenhuma com o ambiente do futebol. Mas estávamos a falar do hippie em miúdo, com 8, 9, 10 anos, depois em 76, 77 o soul/funk. Não é relevante porque foi uma prenda para a minha irmã mais velha. Quando eu comprei o Pretty Vacant, no dia 26 de Outubro de 77, fui ali à Compasso para escolher um single para ela. Eu depois até cheguei a trabalhar lá no Natal, todos os anos na altura das férias do Natal. Para mim até foi um choque porque havia muita

gente a comprar música que eu não imaginava. Cai na realidade! Eu ainda estava mais isolado do que eu pensava. João, 50 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

Assim, no âmbito das competências e contextos de aprendizagem musicais, João Peste (FIG. 2) apresenta níveis tendencialmente baixos ou inexistentes de aprendizagem formal da música. No que concerne à prática musical quotidiana, é possível antever uma vinculação intensa à prática quotidiana da música, assim como o recurso a um trabalho de composição e arranjo musical de natureza coletiva ou partilhada. Por outro lado, no que toca à relação entre trabalho e talento, as perspetivas dos agentes sociais em análise tendem a enfatizar o trabalho, ótica geralmente defendida por músicos com carreiras consolidadas e objeto

de um reconhecimento público substancial. No que diz respeito à autenticidade da *performance* musical, “enquanto prática performativa que assenta em desempenhos em tempo real com instrumentos musicais acústicos e com o mínimo possível de mediações tecnológicas entre desempenho e receção” (CAMPOS, 2008, p. 147), este conceito não nos parece aplicável ao universo de representação de João Peste que enaltece a manipulação do som, os meios tecnológicos e suas potencialidades apenas aos instrumentos, à edição e às apresentações em palco, sendo conveniente, no entanto, notar o desenho de uma preferência consagrada e legitimadora pelas performances ao vivo que parecem ser os momentos chave de uma autenticidade que se prende de forma clara com o

Figura 2: João Peste, anos 1990



Fonte: Foto cedida pelo próprio.

ímpeto criador e a novidade distanciando-se dos meios, enquanto critério definidor dessa mesma autenticidade. Da mesma forma, são intensamente valorizados a palavra, o texto e as *performances* multidimensionais que põem em cena música, palavras, imagem.

Este posicionamento representacional de João Peste face à música impele a uma discussão acerca de uma identidade grupal coesa. Assim, a identidade social de que é portador leva este agente ao seu posicionamento dentro de um campo determinado de possíveis. Fruto do capital simbólico advindo de cada posição, cada um dos músicos detém um conjunto de possíveis legítimos (*noblesse oblige*) (BOURDIEU, 1996, p. 297-298). Desta forma, a *sociodisseia* que aqui desenhamos remete-nos também para a diferença entre a música-para-o-público e a música-para-a-música. Claramente, esta última é objeto de uma majoração mais relevante no quadro do biografado, denegando o interesse económico da produção musical. Deste modo, diga-se, o público não é remetido para um espaço marcado pela irrelevância. Não é sequer tido como pouco importante ou menorizado.

3.4 Do-it-yourself, dada e surrealismo: uma plataforma para um desempenho

Com isto, João sente a necessidade de ser original e inovador, o que, segundo ele, não tinha a ver com uma procura de identidade mas era uma afirmação de identidade. Dado

isto, é preciso salientar neste âmbito que João não era músico, não tinha formação musical propriamente dita, mas sempre achou que poderia fazer música, muito como consequência ideológica do *punk* – mais propriamente o seu espírito DIY. Neste posicionamento, havia também uma influência clara de movimentos artísticos ligados às correntes Dada e surrealista com ligações evidentes às artes plásticas e à literatura, vocacionando-o para a fundação de um projeto claramente *arty*: os Pop Dell'Arte. João vê-se a ele próprio como implicado com uma contínua reinvenção do *self*, acreditando na sua interferência absoluta na criação de uma identidade (ALBIEZ, 2003). Mais tarde, e considerando que existia uma ausência de um projeto inovador no campo editorial, João sente a necessidade de fundar uma editora que desse visibilidade aos projetos musicais de Campo de Ourique e outros a nível nacional. É neste sentido que surge a Ama Romanta e a compilação *Divergências*. Em 1987, enquanto gravavam o “Free Pop”, morre o pai de João e inaugura-se assim um período conturbado da sua vida. Em 1989, morre a mãe, o que piora a situação afetiva e económica.

Quando consideramos a autorrepresentação da profissão e a conceção do ser músico de *rock* alternativo em Portugal, não deixa de ser relevante destacar o facto de João Peste se qualificar de “não músico”, na medida em que o seu trabalho é perspetivado como um todo de atividades (estéticas, capas, apresentações) que

não se confinam ao papel tradicional de músico. Se considerarmos as formas de organização do trabalho musical e as características dos objetos musicais (clivagem erudito/não erudito, tradição oral/tradição escrita, clivagens estilísticas/estatuto da inovação), podemos dizer, com Coulangeon, que nos últimos 20 anos o *jazz* tem esbatido as fronteiras entre música erudita e música popular, com um movimento de enobrecimento cultural (COULANGEON, 2000, p. 184). Por seu turno, a música erudita contemporânea (ex. Philip Glass, Steve Reich e John Cage) começou a utilizar uma espontaneidade e irracionalidade que perturbam os fundamentos históricos e musicológicos daquela clivagem.

3.5 Um músico “não músico”

João não se define enquanto músico no sentido convencional do termo, assume-se antes enquanto membro de uma banda com funções muito diversificadas que vão desde as letras até à imagem das capas, associando sempre um lado cénico, mas também musical. Isto mostra-nos a possibilidade de encarar seriamente as narrativas dos músicos como fundamentais para compreender a forma como experienciam e refletem acerca do seu processo criativo e acerca do seu lugar nesse próprio processo, evidenciando as diferenças de representação quanto ao que significa ser músico *rock* na atualidade em Portugal.

Não me defino. Eu não sou um músico no sentido convencional da palavra, mas se calhar encaixo nesse conceito enquanto membro de uma

banda, na medida em que eu não sou um músico no sentido mais convencional da palavra. As coisas que eu faço são mais diversificadas: desde fazer as letras a passar pelas imagens das capas, um lado cénico mas também musical. João, 50 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

É impossível não indicar os múltiplos regressos dos *Pop Dell'Arte* ao longo das décadas de 1990 e 2000, ainda que com formações diferentes, muito fruto das conflitualidades e vicissitudes que sempre marcaram a banda. Tal, prende-se com a impossibilidade de João se separar dos *Pop Dell'Arte*. É o projeto que ele sempre quis e é algo que reflete a sua identidade estando nele presentes as múltiplas facetas de João, bem como as concretizações da sua criatividade, tanto musical como estética. Estamos perante uma trajetória divergente que encarna diferença no seu cerne. Com isto não é de espantar que ao perguntarmos “como se define?” João nos diga sem hesitar: “O meu nome é Peste Guerreiro!”.

Finalmente, não posso deixar de te dizer que não me imagino sem os Pop Dell'Arte, a minha identidade passa muito por aí! As minhas duas cidades preferidas são Paris e Roma e os meus músicos preferidos continuam a ser o David Bowie e os Roxy Music. (...) Nós sempre representámos uma intersecção de músicas e de linguagens estéticas. João, 50 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

Ao contrário de outras profissões, no mundo artístico não existem pré-requisitos ou credenciais que distingam artistas dos não-artistas, ou seja, dos profissionais dos amadores. Não obstante, para ser um artista é necessária “uma afirmação

e defesa do estatuto profissional, através da construção e manutenção da identidade artística” (BAIN, 2005, p. 29), alimentada por um reconhecimento social intra e exo grupal. Ora, a trajetória de João Peste (FIG. 3) é emblemática a este respeito, na medida em que as suas direções e práticas assentam num quadro sociabilitário forte, enquanto fonte de *expertise*, de estratégia e de aura e cerzimento de redes sociais (BECKER, 1982; CRANE, 1992). Importa a este respeito também lembrar que o posicionamento de João Peste se aproxima de uma *music in action*, apelando simultaneamente a um ideal de totalidade de artista renascentista e assumindo a criação de um espaço para a experimentação de projetos sociais, políticos, culturais e estéticos: “aqui (...) o significado artístico e as respostas viscerais e apropriações de objetos artísticos que surgem de atividades práticas, e o conjunto de condições que permitem e restringem o que

governa tais atividades, inclui o objeto e o próprio ambiente” (ACORD & DENORA, 2008, p. 233).

4 Conclusão

Não sei o que dizer/ Não sei o que fazer/ Não sei o que vai ser de mim/ Não sei como chegar ao céu/ Não sei como ser uma star/ Arriba, avanti, Po Dell'Arte!/ Arriba, avanti, Po Dell'Arte!/ Pica-bilia + Elliot + Pop Stars/ Ian Curtis + Op Art + Avant garde/ Ainda tenho um sonho ou dois. Pop Dell'Arte (1987) – Sonhos Pop

A apresentação desta biografia situou-se no quadro do princípio de que a avaliação da *pop music* é um processo de valoração, de atribuição incessante (inacabada) de valor na medida em que “a avaliação da obra de arte remete à afirmação de que ela seja boa ou má, bela ou feia, importante ou sem importância, de qualidade ou sem qualidade” (VIANA, 2007, p. 109). O debate continua em aberto, e em forma de desafio de

Figura 3: João Peste, anos 2000



Fonte: Foto cedida pelo próprio.

discussão, como coloca Reynolds acerca do *indie rock*: “os grupos *indie* tendem a tomar o desajuste e a dúvida adolescente como um tipo de ‘verdade’ que se perde na vida adulta, quando uma pessoa se vende ao conforto, à complacência e às certezas. A acusação lançada aos Smiths – de *glamourizar* o sofrimento e o fracasso – é verdade verdadeira. Pelo menos mais dois grupos foram bem-sucedidos em romantizar o abandono da alma. Em *Your Funeral... My Trial* (Mute), Nick Cave reinventa músicas de opressão em versões *blues* e *country*, encontrando no Sudeste norte-americano um cenário para as suas histórias de ruína, obsessão e vingança. *Who Snatched the Baby?* (Film Flam) é a mais recente edição de uma série de valsas e canções de marinheiro tão brilhantes como lúgubres, música *folk* contaminada por uma sensação contemporânea de ausência de raízes e direção” (REYNOLDS, 2005, p. 27).

Com esta abordagem, pretendemos demonstrar a importância da interpretação dos agentes e das obras vinculadas a um espaço e um tempo, possibilitando uma reinterpretação da sociologia das artes, possibilitando uma reescrita da música através do ponto de vista da *mediation*, mostrando que “a criação não precisa de ser ‘retirada’ aos grandes compositores e devolvida à sociedade ou consumidores: apenas é mais distribuída. A criação não é apenas o lado do criador; pelo contrário: existe um trabalho coletivo na definição e criação de um domínio como a música, cada vez mais acabaremos

por deixar de atribuir as origens dos trabalhos exclusivamente a certos criadores” (HENNION, 1993). A criação é intersticial e plasmadora da sociedade em que ocorre, revelando estruturas de significação e de contexto fundamentais e altamente enriquecedoras para a sociologia e para a interpretação da *pop music* e da cultura *pop* em geral. É importante interpretar a abordagem alternativa e experimental desenvolvida por João Peste no âmbito da produção musical portuguesa, tanto ao nível de inovações técnicas, uso de sintetizadores e novas técnicas e estratégias de gravação em estúdio, como ao nível de *art work* ou de posicionamento da voz ou de realização de videoclipes; ora, tal vai contra a ideia de “urgência” (*immediacy*) ou imediatismo, revelando uma atitude estratégica promotora de hibridação e heterogeneidade num contexto de relativa homogeneização e desgaste criativo. É também relevante notar a “revolução pop” que João Peste e os *Pop Dell’Arte* operaram em Portugal em meados da década de 1980 mostrando novos caminhos, novas linguagens, novos modos de vida e de vivência juvenil, urbana, social e lúdica em torno da *pop art*.

Referências

- ABOULAFIA, Mitchell. A (neo) american in Paris: Bourdieu, Mead and pragmatism. In: SHUSTERMAN, Richard. (ed.), **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 153–174.
- ACORD, Sophia Krzys; DENORA, Tia. Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action. **The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science**, v. 619, n. 1, p. 223-237, 2008.

- ALBIEZ, Sean. Know history!: John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic. **Popular Music**, v. 22, n. 3, p. 357-374, 2003.
- BAIN, Alison. Constructing an artistic identity. **Work Employment & Society**, v. 19, n. 1, p. 25-46, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- BECKER, Howard S. **Art worlds**. EUA: California Press, 1982.
- BOHMAN, James. Practical Reason and Cultural Constraint: Agency in Bourdieu's Theory of Practice. In: SHUSTERMAN, Richard (ed.) **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 129-152.
- BOLTANSKI, Luc. Usages faibles, usages forts de l'habitus. In ENCREVÉ, Pierre; LAGRAVE, R-M. (dir.) **Tavaliar avec Bourdieu**. Paris: Éditions Flammarion, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século Edições, 2004.
- BOVERESSE, Jacques. (1999) – Rules, dispositions and the *habitus*. In: SHUSTERMAN, Richard (ed.). **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 45-63.
- BUTLER, Judith. Performativity's social magic. In: SHUSTERMAN, Richard (ed.). **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 113-128.
- CAMPOS, Luís. Modos de relação com a música. **Sociologia – Problemas e Práticas**, n. 53, p. 91-115, 2007a.
- CAMPOS, Luís. A música e os músicos como problema sociológico. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 78, p. 71-94, 2007b.
- CONDE, Idalina. Obra e valor: A questão da relevância. In MELO, Alexandre (org.). **Arte e dinheiro**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994. p. 163-189.
- COULANGEON, Philippe. Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat – les cas des musiciens de jazz français. **Revue Française de Sociologie**, v. 40, n. 4, p. 689-713, 1999.
- COULANGEON, Philippe. Pour une sociologie du travail musical: l'exemple des musiciens de jazz français. In : GREEN, Anne-Marie (dir.) – **Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques**, 2000. p. 173-202.
- COULANGEON, Philippe. Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 181-182, p. 89 – 105, 2010.
- CRANE, Diana. **The production of culture – media and the urban arts**. Londres: SAGE, 1992.
- DANTO, Arthur C. Bourdieu on art: field and Individual. In: SHUSTERMAN, Richard (ed.). **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 214-219.
- DeNORA, Tia. **Beethoven and the construction of genius: Musical Politics in Viena, 1792 – 1803**. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DeNORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DeNORA, Tia. Music sociology: getting the music into the action. **British Journal of Music Education**, v. 20, n. 2, p. 165-177, 2003a. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/action/displayA>.
- DeNORA, Tia. **After Adorno: rethinking music sociology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003b.
- DYKE, Chuck. Bourdieuean dynamics: the american middle-class self-constructs. In: SHUSTERMAN, Richard (ed.). **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 192-213.
- EARLE, William. Bourdieu nouveau. In SHUSTERMAN, Richard (ed.). **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 175-191.

- ELIAS, Norbert. **Mozart. Sociologia de um gênio.** Lisboa: Asa, 1993.
- FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas e tribus.** Barcelona: Ariel, 1999.
- FERRÃO, Ana Cristina. **Conta-me histórias.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- FIGUEIRA, Augusto; CONTEIRO, Renato. **Censurados até morrer.** Lisboa: Sete Caminhos, 2006.
- FOWLER, Bridget. **Pierre Bourdieu and cultural theory – critical investigations.** Londres: Sage Publications, 1997.
- FRITH, Simon. **The sociology of rock.** Londres: Constable, 1978.
- FRITH, Simon. Producers and Markets. **Popular Music**, v. 3, p. 271-277, 1983.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music.** Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon. Music and identity. In HALL, Stuart; GAY, Paul du (orgs.). **Questions of cultural identity.** Londres: Sage Publications, 1997. p. 108-127.
- FRITH, Simon. **Popular music: music and society. Volume 1 de Popular Music.** Londres: Routledge, 2004.
- FUENTE, Eduardo de la. The “new sociology of art”: putting art back into social science approaches to the arts. **Cultural Sociology**, v. 1, 2007.
- GIMARC, George. **Punk diary: the ultimate trainspotter’s guide to underground rock, 1970–1982.** London: Backbeat, 2005.
- GONZAGA, Manuela. **António Variações. Entre Braga e Nova Iorque.** Lisboa: Editora: Âncora, 2006.
- GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal.** Porto: Afrontamento, 2013.
- HENNION, Antoine. **La passion musicale. Une sociologie de la médiation.** Paris: Édition Métailié, 1993.
- JUNQUEIRA, Vítor. **Narradores da decadência.** Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004.
- KENT, Nick. **The dark stuff. L’envers du rock.** Paris: Naïve, 2006.
- MAIO, Luís. **GNR. Afectivamente.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- MARCUS, Greil. **Marcas de baton. Uma História Secreta do Século Vinte.** Lisboa: Frenesi, 2000a.
- MARCUS, Greil. **Mystery train: images of America in rock’n’roll music.** Londres: Faber and Faber Limited, 2000b.
- MARCUS, Greil (2006) – **A Última transmissão.** São Paulo: Conrad Editora.
- MARGOLIS, Joseph. Pierre Bourdieu: *habitus* and the logic of practice. In SHUSTERMAN, Richard (ed.). **Bourdieu: a critical reader.** Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 64–83.
- MARTIN, Peter. J. **Sounds and society: themes in the sociology of music.** Manchester: Manchester University Press, 1995.
- MENGER, Pierre-Michel. **Le Paradoxe du musicien. Le Compositeur, le melomane et l’Etat dans la société contemporaine.** Paris: HARMATTAN, 2002.
- MOLON, Dominic. **Sympathy for the devil: art and rock and roll since 1967.** Yale: Yale University Press, 2007.
- PETERSON, Richard. A.; ANAND, N. The production of culture perspective. **Annual Review of Sociology**, v. 30, p. 311-334, 2004.
- PETERSON, Richard A.; BERGER, David G. Cycles in symbol production: the case of popular music author. **American Sociological Review**, v. 40, n. 2, p. 158-173, 1975.

PIRES, Jorge P. **Madredeus: um futuro maior**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

POP DELL ARTE. **Sonhos Pop**. In **Sonhos Pop** [12” Maxi Single]. Lisboa: Ama Romanta, 1987.

RÁDIO MACAU. **Rádio Macau Livro Pirata/Disco Pirata**. Lisboa: Transformadores, Editora 101 Noites, 2005.

REININHO, Rui. **Líricas Come On & Anas**. Lisboa: Palavra, 2006.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again: post punk 1978-1984**. Londres: Faber and Faber, 2006.

SAPIRO, Gisèle. La vocation artistique entre don et don de soi. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, 2007.

SAVAGE, Jon. **England’s dreaming: Les Sex Pistols et le punk rock**. Londres: Faber and Faber, 2001.

SHUSTERMAN, Richard. Bourdieu and anglo-american philosophy. In SHUSTERMAN, Richard. (ed.) **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 14-28.

STRINGER, Julian. The Smiths: Repressed (But Remarkably Dressed). **Popular Music**, v. 11, n. 1, p. 15-26, 1992.

UNDERREVIEW. **Pop Dell’Arte. Underreview**, 2007. Disponível em: <http://underreview.blogspot.com/2007/05/pop-dellarte.html>. Acesso em: 15 Mar. 2009.

VIANA, N. Arte, Especialização e Engajamento. **Revista Espaço Livre**, v.4, n. 7, p. 35-39, 2009.

WACQUANT, L. Mapear o campo artístico. **Sociologia – Problemas e Práticas**, n. 48, p. 115-119. 2005.

WORONZOFF, E. **Because the music that they constantly play, it says nothing to me about my life: an analysis of youth’s appropriation of Morrissey**. Boston: Simmons College. MA Thesis, 2008.

**Pop Dreams: creation,
aura and charisma in modern
Portuguese music**

Abstract

The importance of musical biographies is well-known. Apart from motivating a lot of research works, they are also fundamental for the consolidation of musical consumption and for the sedimentation of the music industry pillars, star system and pop music. Resorting to a biography of João Peste, Portuguese musician and performer of a relevant musical project on the alternative pop area, we intend to clarify that the object of Sociology is neither the artist himself, nor the relationship between his/her school and entourage, but the set of objective and interaction relationships between the cultural agent and other cultural agents involved in the creation of the social value of the work of art (critics, journalists, promoters, managers, etc.). The approach of this artist and his work is related, in this context, to the answer to the question: “who creates the creator” in the pop art?

Keywords

Charisma. Art. Artistic and musical creation.
Pop music. Biographies.

**Sueños Pop: creación,
aura y carisma en la moderna
música portuguesa**

Resumen

Es conocido el interés de las biografías musicales. Además de ser el motivo para el desarrollo de numerosos trabajos de investigación, son fundamentales para la consolidación del consumo musical y para la sedimentación de los pilares de la industria musical, de lo *star system* y de la *pop music*. Al analizar la historia de vida de João Peste, músico y performer portugués de un proyecto musical relevante en el área de *pop* alternativo, nosotros buscamos señalar que el objeto de estudio de la sociología no es, por supuesto, el artista singular o la relación entre el artista y su escuela y *entourage*, pero el conjunto de las relaciones objetivas y de interacción entre lo agente cultural y otros agentes culturales implicados en la producción del valor social de la obra (críticos, periodistas, promotores, managers, etc.). El enfoque de este artista y su obra se relaciona, en este contexto, a la respuesta a la pregunta: “¿quién crea los creadores” en el arte pop?

Palabras clave

Carisma. Arte. Creación artística y musical.
Música pop. Biografías.

Recebido em:
21 de outubro de 2014

Aceito em:
20 de abril de 2015

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.18, n.1, jan./abr., 2015. A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Alexandre Farbiarz, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Ana Regina Barros Rego Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Andrea França, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Antonio Carlos Hohfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Álvaro Lorangeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cláudio Novaes Pinto Coelho, Faculdade Cásper Libero, Brasil
Daisi Irmgard Vogel, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Daniela Zanetti, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Eduardo Antonio de Jesus, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Elizabeth Moraes Gonçalves, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Francisco Elinaldo Teixeira, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gabriela Reinaldo, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gisela Grangeiro da Silva Castro, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Goiamérico Felício Carneiro Santos, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Gustavo Daudt Fischer, Unisinos, Brasil
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jiani Adriana Bonin, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Kati Caetano, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Lilian Cristina Monteiro França, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Liziane Soares Guazina, Universidade de Brasília, Brasil
Luíza Mônica Assis da Silva, Universidade de Caxias do Sul, Brasil
Luciana Miranda Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Maria Ogécia Drigo, Universidade de Sorocaba, Brasil
Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil
Maria Clotilde Perez Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Mauricio Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mirna Feitoza Pereira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Nísia Martins Rosario, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Regiane Ribeiro, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rogério Ferraraz, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rozinaldo Antonio Miani, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Sérgio Luiz Gadini, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Walmir Albuquerque Barbosa, Universidade Federal do Amazonas, Brasil

22/22

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.18, n.1, jan./abr. 2015.

COMISSÃO EDITORIAL

Cristiane Freitas Gutfreind
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Irene Machado
 Universidade de São Paulo, Brasil
Jorge Cardoso Filho
 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
 Universidade Federal da Bahia, Brasil

REVISÃO DE TEXTOS | Press Revisão
SECRETÁRIA EXECUTIVA | Helena Stigger
EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente
Eduardo Morettin
 Universidade de São Paulo, Brasil
eduardomorettin@usp.br

Vice-presidente
Inês Vitorino
 Universidade Federal do Ceará, Brasil
ines@ufc.br

Secretária-Geral
Gislene da Silva
 Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
gislenedasilva@gmail.com