

Um Requiem pelas músicas que perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal

*A Requiem for the songs we lost: journeys with stops
by the impacts of the pandemic on independent
music production in Portugal*

**Paula Guerra¹,
Ana Oliveira²,
Sofia Sousa³**

1. Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto. Professora no Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Integrante de centros de investigação internacionais, tais como: Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território; Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória; Dinâmia' CET – IUL. Professora Associada Adjunta do *Griffith Centre for Social and Cultural Research*. Integra a coordenação da Rede Todas As Artes, Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes, Projeto KISMIF e Secção Temática Arte, Cultura e Comunicação da Associação Portuguesa de Sociologia. Orcid: 0000-0003-2377-8045. **pguerra@letras.up.pt**

2. Licenciada em Sociologia na Universidade do Porto e doutoranda em Estudos Urbanos no ISCTE – IUL. É investigadora do DIN MIA' CET – IUL e do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Integra o Projeto KISMIF e a Rede Todas as Artes. Orcid: 0000-0003-4013-8584. **ana.s.s.oliveira@gmail.com**

3. Mestre em Sociologia pela Universidade do Porto. Investigadora contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT), no âmbito do projeto CANVAS - *Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance*. Integra o Projeto KISMIF e a Rede Todas as Artes. Orcid: 0000-0002-3504-5394. sofiaarsousa22@gmail.com

Resumo: Em Portugal o trabalho criativo em torno da *popular music* não tem sido objeto de um investimento científico atualizado. Essa situação é premente no que tange aos constrangimentos que se acentuaram na pandemia. Partindo de entrevistas semiestruturadas, este artigo mapeia desigualdades e impactos da COVID-19 no trabalho criativo de 40 músicos portugueses – fruto de uma investigação transnacional em curso, que envolve Portugal, Reino Unido e Austrália. As pesquisas têm revelado um paradoxo face ao trabalho criativo musical: se, por um lado, esse mercado de trabalho apresenta abertura cultural, dinamismo e cosmopolitismo, por outro, revela padrões de desigualdade em termos de género, precariedade de vínculos, informalidade contratual, atipicidade de tarefas (SMITH, THWAITES, 2018; THREADGOLD, 2018). Estes padrões de desigualdade foram severamente acentuados pela pandemia. Importa, por isso, compreender os impactos da COVID-19 nos processos de produção musical dos jovens músicos portugueses situados no espectro diverso e pluriforme da *popular music*. Por todo o mundo, os governos impuseram restrições à vida social, de modo a controlar a propagação da COVID-19. Muitas medidas terão de se manter a longo prazo, algumas mesmo tornando-se parte do “novo normal” para estes músicos, levando a reequacionar conceitos chave, como, risco, medo, pânico, crise e confiança.

Palavras-chave: Trabalho criativo; *Popular music*; COVID-19; Desigualdades; Impactos.

Abstract: In Portugal, the creative work on popular music has not been the object of up-to-date scientific investment. This situation is pressing in what concerns the constraints that have been accentuated in the pandemic. Based on semi-structured interviews, this article maps inequalities and impacts of

COVID-19 on the creative work of 40 Portuguese musicians - the fruit of an ongoing transnational research involving Portugal, the UK and Australia. Research has revealed a paradox facing creative musical work: while on the one hand this labour market presents cultural openness, dynamism and cosmopolitanism, on the other, it reveals patterns of inequality in terms of gender, precariousness of ties, contractual informality, atypicality of tasks (SMITH, THWAITES, 2018; THREADGOLD, 2018). These patterns of inequality have been severely accentuated by the pandemic. It is therefore important to understand the impacts of COVID-19 on the music production processes of young Portuguese musicians situated in the diverse and pluriform spectrum of popular music. All over the world, governments have imposed restrictions on social life in order to control the spread of COVID-19. Many measures will have to be maintained in the long term, some even becoming part of the “new normal” for these musicians, leading to a rethinking of key concepts such as risk, fear, panic, crisis and confidence.

Keywords: Creative work; Popular music; COVID-19; Inequalities; impacts.

1. Primeira paragem

Em Portugal, apesar do estudo sobre o trabalho artístico e criativo constituir uma linha de investigação em crescimento nas últimas décadas, sobretudo no caso da *popular music* escasseiam as abordagens científicas aprofundadas, que se debrucem sobre as formas de organização e as condições de trabalho não apenas dos músicos mas de todos os atores correlatos que compõem o ecossistema musical – produtores, promotores, responsáveis por editoras, programadores de salas de concertos, agentes, técnicos de som, *roadies*, entre outros. Esta lacuna ao nível do conhecimento científico torna-se ainda mais premente nos dias de hoje, em que vivenciamos os constrangimentos, dificuldades e novos desafios colocados pela COVID-19. Esta é a crise de saúde pública mais generalizada à escala global nos últimos 100 anos. Ainda que de forma diferenciada, o confinamento e o distanciamento social tiveram e têm impacto em todos os grupos sociais, resultando numa experiência generalizada de alienação, de falta de significado, ausência de expectativas e grande incerteza.

Aliás, pensando no caso dos artistas e dos trabalhadores do setor cultural, esta alienação face ao mercado de trabalho, ao mundo social, o de estes serem uma franja invisível aos olhos do apoio estatal, bem como os futuros incertos que daí resultam, possuem um impacto direto na saúde mental destes atores sociais, daí procurarmos compreender de que modo é que a produção musical pode servir de reforço positivo, e ainda perspetivar os moldes em que a mesma se assume enquanto meio de articulação de sentimentos (AGER, AGER, 2010).

Importa, pois, analisar e compreender os impactos da COVID-19 nos processos de produção musical dos jovens músicos portugueses (GUERRA, 2018A) situados no espectro diverso e pluriforme da *popular music*. Este é um dos objetivos de um projeto de investigação transnacional, em curso, que envolve Portugal, Reino Unido e Austrália, e visa analisar a importância da música como fonte de bem-estar, durante a pandemia COVID-19.

Neste artigo, focamo-nos no caso português, identificando as desigualdades (GUERRA, 2018B) e os impactos da COVID-19 no trabalho criativo de 40 músicos portugueses situados no espectro diverso e pluriforme da *popular music*. Os resultados preliminares aqui discutidos baseiam-se na informação recolhida, entre julho e setembro de 2020, a partir de um conjunto de entrevistas semiestruturadas online a músicos entre os 18 e os 35 anos de idade¹. Foram considerados músicos solistas, mas também membros de bandas e ainda DJs. De igual modo, contemplamos na nossa análise considerando músicos profissionais, semiprofissionais e amadores. A amostra foi construída a partir da técnica de bola de neve (GUERRA, 2019), pelo que a cada novo entrevistado foi pedido que sugerisse outras pessoas a entrevistar. Posteriormente, as entrevistas foram integralmente transcritas e sujeitas a uma análise de conteúdo temática, vertical e horizontal (BARDIN, 2011), com recurso ao *software* NVivo.

1. Este recorte etário prende-se com a necessidade de estabelecer um mapeamento do trabalho criativo realizado de modo alargado (artistas a solo, membros de bandas, DJs, entre outros), mas também devido à vontade de compreendermos as diferentes formas de enfrentamento e subsequentes impactos – de acordo com a idade – da pandemia COVID-19 no processo de *musick making* individual, e ainda na saúde mental de cada entrevistado.

2. Desassossegos em tempos pandémicos

“Estamos todos no mesmo barco” e “Estamos juntos nisto” são expressões que têm circulado repetidamente, em resposta à pandemia COVID-19, pelos meios de comunicação social, seja em campanhas de *marketing* de marcas, seja em discursos de músicos (SOBANDE, 2020) e mesmo de figuras políticas. Segundo Sobande (2020), esta é uma narrativa associada a uma perspetiva perigosamente enganadora: a de que esta crise está a ser vivida universalmente da mesma maneira por todos. Esta é, afinal, uma leitura que obscurece as formas extremas de desigualdade que são exacerbadas na crise e que apresentam especificidades segundo os ecossistemas musicais (VAN DER HOEVEN, HITTERS, 2019) locais. De facto, devido a opressões estruturais e disparidades socioeconómicas que precedem a pandemia, mesmo que todos sejam afetados por esta crise, nem todos a vivem da mesma forma. Há aqui um aproveitamento da linguagem (“todos”, “nós”, “juntos”) como esforço para atenuar as críticas a notícias sobre cortes salariais, perda de empregos, etc., por parte das empresas, mas também por parte dos governantes. Como a autora chama atenção (SOBANDE, 2020), há, igualmente, o perigo desta retórica esconder uma tentativa de estrategicamente atribuir aos indivíduos – e não às instituições – a responsabilidade de resolver esta crise, através de estratégias individuais de resiliência.

No mesmo sentido, Matthewman e Huppertz (2020) oferecem-nos algumas dimensões importantes sobre este contexto pandémico. Por um lado, referem que a pandemia é racializada, no sentido em que a Ásia, e especialmente a China, tem servido como bode expiatório, sendo responsabilizada pela origem da pandemia. Em segundo lugar, os autores realçam que não podemos ignorar as questões de género. São sobretudo as mulheres que se encontram na “linha da frente”, no combate ao vírus, aliás sempre ocuparam uma posição precária dentro do universo cultural e artístico (GUERRA, 2019). A maioria dos profissionais de saúde e de assistência social do planeta são mulheres (MATTHEWMAN, HUPPERTZ, 2020, p. 4). Simultaneamente, são também as mulheres que se veem mais afetadas pelo desempregado em tempos de pandemia, especialmente em áreas como o turismo e o comércio a retalho,

entre outras. Por outro lado, segundo a Organização Internacional do Trabalho, as mulheres realizam mais de 75% de todo o trabalho não remunerado do mundo e em tempos de pandemia, como vários artigos científicos têm vindo a demonstrar, há ainda que considerar as consequências da divisão desigual do trabalho doméstico. Por estas razões, os autores afirmam que na Austrália, a COVID-19 declarou uma espécie de *pink recession* (recessão cor-de-rosa), no sentido em que cerca de metade das pessoas que perderam os seus trabalhos foram mulheres.

Tive bastante trabalho em produção a organizar esta digressão com o filme e bandas e estava a contar por exemplo financeiramente ganhar alguma coisa, de repente as minhas filmagens foram canceladas, foi tudo cancelado e houve ali uma semana na quarentena que fiquei aflita porque vi-me um bocado sem nada, ainda para mais eu não tinha atividade aberta e tudo aquilo que o Estado ofereceu eu não tive nada, não estava inserida naquilo que eles ofereceram, portanto fiquei sem nada basicamente, vou começar agora as filmagens do meu novo filme e pronto mas até lá a minha família é que me tem ajudado.

Francisca, 35 anos, desempregada, música e formada em cinema e audiovisual, Lisboa.

Acreditamos, por isso, ser fundamental reconhecer e abordar as maneiras pelas quais as desigualdades sociais, profundamente enraizadas, significam que nem todas as vidas são afetadas por esta pandemia da mesma maneira (GUERRA, 2019; 2018A). Olhando apenas para a questão do emprego, se algumas pessoas podem trabalhar em casa, outras não têm essa possibilidade, e muitas perderam o emprego nesta conjuntura. É claro que a questão dos músicos, nomeadamente num país como Portugal, com um setor musical precário e de pequena dimensão, assume aqui especial relevo.

Com efeito, também no setor musical, os impactos das medidas de controlo da pandemia acentuaram e tornaram mais visíveis as dificuldades já anteriormente vividas por muitos músicos, em termos de oportunidades de

trabalho e das possibilidades de manter um rendimento estável, agravando a situação já precária de muitos. Como Newsinger e Serafini (2019) tão bem salientam relativamente à experiência pessoal e profissional na área musical, nem todos se podem dar ao luxo de realizar o mito do artista romântico e sustentar uma carreira nas artes; o capital económico e social são recursos necessários para sobreviver no setor. À semelhança dos discursos dos nossos entrevistados, as entrevistas feitas por estes autores revelaram que os músicos têm consciência das barreiras estruturais que impedem que certas pessoas entrem e mantenham carreiras na música. Neste cenário e perante a incerteza e a instabilidade destas trajetórias profissionais, a resiliência (GUERRA, 2020) surge como um ativo psicológico essencial para o músico, como uma capacidade de adaptabilidade e um recurso valioso para lidar com o trabalho instável e de curto prazo, tornando-o sustentável, e permitindo-lhe prosperar num ambiente difícil. No contexto pandémico que vivenciamos argumentamos que, mais do que isso, a resiliência é hoje um traço identitário definidor daquilo que é ser músico, daquilo que é ser artista.

3. Unidos para voltar a fazer barulho

No quadro das inesperadas mudanças impostas pela pandemia e pelas medidas de controlo da mesma, o setor musical e todos os atores que o compõem viram-se forçados a reconfigurar-se. Procurando evitar concentrações de um grande número de pessoas, e também na sequência das restrições à circulação nacional e internacional de pessoas, muitos concertos e festivais de verão foram cancelados. Em Portugal, só em junho algumas salas de concertos (GUERRA, 2018B; BALLICO, CARTER, 2018; MELO FILHO, GUERRA, 2018) puderam reabrir, tendo de assegurar a existência de planos de contingência e garantir a higienização completa das salas, antes da abertura de portas e logo após o final de cada sessão. A capacidade máxima das salas foi substancialmente reduzida, o que por si só tem efeitos nos cachês dos músicos e outros profissionais. É ainda necessário garantir o distanciamento físico dos espectadores durante o espetáculo, mas também nas entradas e saídas, que devem ter circuitos próprios e diferenciados. No espectro das salas de concertos de

pequena dimensão, que se movem numa esfera mais independente e *underground* (BENNETT, GUERRA, 2018) e, portanto, também menos institucional, impossibilitadas de uma reabertura viável em termos sanitários e financeiros, a alternativa encontrada por algumas delas foi a realização de concertos ao ar livre e/ou em parceria com outras salas de espetáculos de maior dimensão. Esse foi o caso da Galeria Zé dos Bois² (ZDB), em Lisboa, com a programação de um ciclo de concertos – “Jardim de Verão” – nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian (Figura 1).

Relativamente aos festivais de verão, o grande número de pessoas com bilhetes já comprados, o tipo de infraestruturas e instalações associadas, bem como as condições de transporte e estadia do público, levaram à impossibilidade de adoção e aplicação dessas medidas, resultando na única ação possível: o cancelamento da edição de 2020 e, em muitos casos, o seu adiamento para 2021. Esta situação representa perdas massivas para todo o ecossistema musical.

O confinamento foi também o principal impulsionador de redes sociais como o TikTok (KENNEDY, 2020), conferindo-lhe o estatuto de símbolo de cultura juvenil, especialmente pela iconografia, rituais, espaços, danças e estilos de vida que são apresentados. Kennedy (2020) destaca que com o isolamento social e com o encerramento dos todos os espaços de lazer e de convívio, como é o caso dos cafés, dos restaurantes, salas de concertos, entre outros, o TikTok veio enfatizar uma *bedroom culture*. À semelhança dos quartos, estas plataformas tornam-se espaços de produção e disseminação de conteúdos, com uma importante diferença aos “tradicionais” e “convencionais” espaços públicos. Se estes eram predominantemente dominados pelo sexo masculino, nestas plataformas, as mulheres encontram um espaço seguro de expressão, de produção cultural e de criatividade. Por outro lado, com a ascensão desta *bedroom culture*, as linhas diferenciadoras entre privado e público passam a ser ainda mais ténues.

Paralelamente, e como apontam D’Amato e Cassella (2020), diversos músicos, especialmente aqueles que ainda não atingiram a posição de

2. A Galeria Zé dos Bois é uma Associação Cultural, fundada em 1994 e localizada em Lisboa, que promove e organiza eventos artísticos e culturais. Mais informações em: <https://zedosbois.org/>.

Figura 1: Ensaio do concerto de João Pais Filipe e Friedman (à esquerda) e público do concerto da Orquestra Gulbenkian, com Nuno Coelho (à direita), ambos organizados pela ZDB, no “Jardim de Verão” Gulbenkian, Lisboa, julho de 2020.



Fonte: Vera Marmelo (<https://v-miopia.blogspot.com/2020/07>).

estrelato e que possuem poucos recursos, escolheram criar campanhas de *crowdfunding*, recorrendo a plataformas *web* específicas. Estes tipos de plataformas podem ser entendidos como uma oportunidade de liberdade artística. Nelas os músicos são assistidos por um manager de campanha. O principal objetivo destas campanhas, que ganharam ímpeto com a pandemia, é o de promover uma coprodução musical, suportada pelos fãs dos artistas. Com a ascensão de plataformas de *crowdfunding*, bem como a crescente importância que as plataformas digitais têm vindo a assumir durante a pandemia, surgem novos perfis profissionais no setor musical. Um deles prende-se com o surgimento de uma espécie de *scouting activity* (D’AMATO, CASSELLA, 2020), cujas tarefas consistem em identificar músicos que sejam interessantes do ponto de vista comercial. Estes “caça-talentos” são principalmente indivíduos

ativos em diferentes áreas do campo musical, nomeadamente produtores, engenheiros de som, DJs, críticos musicais, bloggers, managers, e até mesmo músicos que tenham tido carreiras de sucesso, mas também jovens entusiastas que possuam conhecimentos sobre o setor musical. Indo ao encontro do argumento acerca das desigualdades acentuadas pela pandemia, apesar de este tipo de plataforma ser aberto a todos os géneros musicais, estes “caça-talentos” focam-se em recrutar artistas de géneros musicais específicos, isto é, centram-se naqueles géneros que possuem um maior número de fãs e, por isso, uma maior capacidade de retorno.

De acordo com os autores (D’AMATO, CASSELLA, 2020), as plataformas de *crowdfunding* estão, de certo modo, a fazer o papel de uma editora, isto é, com a criação de managers de projetos e com o investimento feito nos “caça-talentos”, torna-se possível exercer atividades como a avaliação dos projetos musicais, fazer a gestão de prémios de acordo com as quotas associadas ao *crowdfunding*, estabelecer considerações acerca dos impactos que o produto musical vai ter nos públicos, mas também permite avaliar as comunicações e a promoção da banda. De facto, o setor musical e, de um modo geral, a economia da cultura tem sido um dos ecossistemas mais afetados pela COVID-19, sendo indiscutível que a pandemia está a introduzir mudanças na sua composição e dinâmicas internas e externas.

Do ponto de vista do consumo e da fruição, durante a pandemia, a cultura - e particularmente a música - tem sido a principal escapatória. Por outras palavras, tornam-se um importante recurso para a manutenção do bem-estar e da sanidade mental. Como afirma Banks “embora a cultura e as artes possam não ser vitais para a preservação da vida, estão a revelar-se cada vez mais vitais para a preservação do sentido da vida que se vive” (BANKS, 2020, p. 649). Porém, e como o caso português é exemplo paradigmático, nem sempre tal se traduz na definição e implementação de políticas culturais e medidas de ação condicentes com a importância da música e da cultura, sobretudo em contextos como o que vivemos.

4. Regressar à casa: impactos no trabalho criativo

Posto isto, importa agora identificar e compreender os impactos da COVID-19, bem como das medidas de controlo da pandemia, nas formas de organização e nas condições de trabalho dos músicos portugueses que entrevistámos. Avançamos, aqui, com uma leitura preliminar estruturada em torno de cinco eixos interpretativos: 1) a importância das plataformas digitais; 2) os novos modelos de criação, produção e divulgação musical; 3) a dimensão física da música; 4) a fragilidade económica dos artistas e da música em Portugal; 5) os futuros incertos de sobrevivência e os amplos contextos de desigualdade.

4.1. A importância das plataformas digitais

A pandemia da COVID-19 veio introduzir um conjunto de variáveis que se repercutiram no consumo, no acesso e na produção musical; basta pensar em questões como o distanciamento social. Nesse sentido, a música e os artistas encontram-se num processo de reinvenção, que implica um tipo de abertura diferente às plataformas digitais (MELO FILHO, GUERRA, 2018) e o surgimento de novas formas e de novos espaços para fazer música. Hoje a casa (GUERRA, QUINTELA, 2020) passou a ser o novo estúdio e as redes sociais os palcos. Para além de plataformas como o *Bandcamp*, já antes da pandemia muito utilizada enquanto meio de divulgação musical, os entrevistados salientam principalmente a importância das redes sociais como o Facebook e o Instagram. No contexto de pandemia, a utilização deste tipo de plataformas assumiu-se como uma forma de partilhar – e consumir – música e outros conteúdos culturais, materializando-se como uma rede de apoio.

Entender as plataformas digitais como uma rede de suporte implica uma análise a dois níveis. Por um lado, pressupõe que consideremos a importância atribuída (ou não) a estas plataformas por parte dos artistas, enquanto ferramenta de divulgação dos seus trabalhos, mas também – no caso dos artistas que fazem parte de bandas – para se manterem em contacto com os colegas e continuarem a produzir coletivamente, ativando e mobilizando novas estratégias criativas, efetivadas pelo meio digital. Por outro lado, pressupõe que consideremos também os públicos. E a este nível, como já referimos e como os

entrevistados reforçam, a música e o consumo cultural foram um dos principais meios de combate ao isolamento social. Por todo o mundo foram disponibilizadas performances, exposições, conteúdos literários, filmes e diversos tipos de eventos numa lógica de *live streaming*.

Todavia, a leitura que os nossos entrevistados fazem das plataformas digitais e dos modos como têm sido utilizadas não deixa de denotar entendimentos ambivalentes. Enquanto ferramenta que permite o trabalho em rede e em estreita articulação com os pares e que promove o contacto com os fãs, são reconhecidas as suas mais-valias. Sobretudo durante o confinamento, as plataformas digitais e as possibilidades por elas criadas foram vistas como essenciais, na medida em que possibilitaram o trabalho de cocriação musical à distância, bem como tornaram possível manter o contacto com os fãs. Aliás, e como fica claro nas palavras de Pedro, a importância assumida por estas plataformas, sobretudo durante o período de confinamento, deu aso a uma reflexão acerca da sua utilização para a comunicação com os fãs e divulgação de conteúdos.

Contudo, e como o segundo excerto abaixo ilustra, alguns dos nossos entrevistados tecem um olhar crítico sobre o funcionamento das mesmas. Considerando o exemplo dos *livestreams*, questionam-se sobre os impactos negativos que os mesmos podem vir a ter em todo o setor musical, nomeadamente ao nível da desvalorização da música, dos músicos e demais profissionais do setor, na sequência do fácil e, geralmente, gratuito acesso à música e às performances dos artistas.

Só depois de algumas semanas [do início da pandemia] é que voltámos a ter regularidade de falar por Skype todas as semanas, para começar a tratar outra vez do nosso plano que era lançar um álbum. Em termos de interação entre nós, arranjámos sempre uma forma de conseguir conversar e resolver problemas que tinham de ser resolvidos. Em termos de interação com o público, tivemos algumas iniciativas e fizemos um vídeo a pedido dos alunos da Faculdade de Medicina do Porto, a tocar em casa uma das nossas músicas, montámos o vídeo e colocámos no Instagram. Fizemos algumas coisas interativas, tentámos ter interatividade com o público, porque é algo que

nunca explorámos muito bem, porque se calhar não temos paciência para as redes sociais e não queremos estar envolvidos com isso, mas fomos fazendo um bocadinho essas brincadeiras de modo a conhecer melhor o nosso público. Pedro, 28 anos, músico e técnico de som, licenciatura, Porto.

Eu acho que teve um impacto positivo para as pessoas que estavam fechadas em casa e necessitadas de entretenimento. Mas, por outro lado, teve um impacto negativo na indústria. A meu ver foi só uma maneira das pessoas cada vez darem menos valor à cultura. Porque é que os músicos não têm de ser obrigados a oferecer um concerto quando o concerto é a maneira que eles têm de ganhar a vida? Porque é que o artista tem a responsabilidade social de entreter as pessoas que estão em confinamento? Acho que as pessoas se apoiaram muito nos livestreams. É muito fácil dizer “façam um vídeo de um concerto” quando não têm toda uma infraestrutura para suportar. E tanto artistas pequenos, como artistas grandes tiveram tombos gigantes. E ninguém pensa na parte dos técnicos. Uma banda não é só os músicos. Uma banda é muita coisa.

Carolina, 26 anos, música, responsável por editora e *general manager* de um complexo de estúdios, frequência universitária, Porto.

De um modo geral, reconhecendo a importância e o carácter omnipresente das plataformas digitais na contemporaneidade, mas, ao mesmo tempo, identificando lacunas e efeitos negativos nas formas como são utilizadas, os entrevistados apontam acima de tudo para a necessidade de repensar os modelos e formatos de funcionamento das mesmas – algo que foi acentuado pela pandemia.

4.2. Novos modelos de criação, produção e divulgação

Intrinsecamente relacionado com o eixo anterior, porque em intensa articulação com a proliferação de plataformas digitais, um segundo eixo analítico que merece consideração prende-se com (novos) modelos de criação, produção e divulgação musical que adquiriram especial importância com a pandemia. Com efeito, para além de evidenciar a precariedade dos músicos e artistas em

Portugal, a COVID-19 veio desafiar os limites sociais e artísticos. Dada a incerteza do futuro, intensificada pela pandemia, muitos artistas procuram hoje novas estratégias de atuação, implementando novas práticas artísticas, adotando processos de cocriação e trabalhando colaborativamente. Na mesma lógica, os entrevistados realçam a necessidade de repensar e reestruturar formas de apresentação ao público (BALLICO, CARTER, 2018) que cumpram as atuais restrições em termos de distanciamento e que assegurem a segurança, quer dos músicos, quer dos públicos (GUERRA, 2018B). As noções de concerto e de performance como as conhecíamos até aqui estão a passar por um processo de redefinição.

A este nível importa, igualmente, perspetivar os impactos da pandemia na criatividade dos artistas, isto é, perceber até que ponto o isolamento social veio afetar os processos criativos dos músicos. Mais uma vez nos deparamos com experiências diferenciadas. Para um conjunto de entrevistados, sobretudo aqueles que conciliam a música com outra atividade profissional, o confinamento e o cancelamento de concertos significaram uma disponibilidade mental e temporal altamente benéfica para o processo criativo, permitindo-lhes escrever e compor novas músicas ou finalmente desenvolver projetos já delineados, mas até então parados. Na impossibilidade de realizar ensaios, alguns mencionam ter-se focado numa componente mais solitária e introspetiva da composição musical, enquanto outros realçam a partilha de ficheiros áudio através da Internet, a partir da qual encontraram formas alternativas de manter os processos de criação coletiva. Outros referem ter aproveitado o tempo disponível para investirem na sua formação, dedicando-se a novas aprendizagens a que atribuem um impacto positivo na sua condição de músico e na sua carreira. Há também um vasto conjunto de entrevistados que, durante o período de confinamento e na sequência dos efeitos causados pela paragem ou abrandamento das duas atividades, aproveitaram esse tempo para elaborar candidaturas a financiamentos.

Eu aproveitei os primeiros tempos da quarentena e do confinamento para pôr a andar um projeto que já tinha e que já tem aqui em Viseu uns anos,

que é digitalizar bandas desde o final da década de 1980 aqui da cena rock. Havia malta aqui de uma associação que já tinha tentado fazer isso. Eu já tinha algum material. Quando entrou a pandemia, escrevi emails a toda a gente a pedir permissões, criei um Bandcamp (<https://viseudemotapes.bandcamp.com/>) e digitalizei tudo e mais alguma coisa. Já tínhamos a ideia e no fundo a pandemia deu-me tempo e disponibilidade para enviar emails, digitalizar cassetes e CDs.

Ricardo, 35 anos, músico e professor de informática, licenciatura, Viseu.

Quando começou a quarentena, a primeira coisa que pensei foi: vou gravar um disco novo. A segundo foi: vou investir em mim, no tempo que eu nunca tinha, para ser melhor cantor, para falar melhor inglês, para ter uma pronúncia inglesa ainda melhor. Apliquei isso em aulas, treinei muito o meu canto e comecei a ter muito bons frutos do tempo que ia estar parado em casa. Hoje sinto-me um artista muito mais preparado do que antes da pandemia. Diogo, 35 anos, músico e ator, Matosinhos.

Contudo, nos discursos de um outro grupo de entrevistados encontramos relatos distintos, que dão conta de impactos negativos na sua criatividade. Não só pelo facto de terem estado confinados e relativamente isolados e afastados do mundo exterior, mas também pelos espetáculos terem sido cancelados, estes entrevistados referem que deixaram de sentir motivação para a criação de novos conteúdos artísticos. Sem a possibilidade de atuação ao vivo, deixaram de ter um objetivo para criar. Por outro lado, se como anteriormente referimos a casa se torna o novo estúdio, vários entrevistados salientam que as casas de muitos músicos não reuem as condições necessárias para que estes possam produzir e criar a partir de casa. Ao mesmo tempo, e como as palavras de António o sugerem, para muitos o confinamento significou também a intensificação das tarefas parentais devido ao encerramento das escolas, colocando novos desafios à gestão de novos quotidianos em família e entraves ao trabalho criativo.

No início foi muito difícil trabalhar com as crianças em casa. Quando nos

fechámos em casa, eu vim ao estúdio buscar uma série de coisas e fui para casa. Nos primeiros dias ainda consegui trabalhar, mas depois não dava. É uma intensidade! Ainda por cima num apartamento pequenino, com uma bebé aos berros, sempre a baterem à porta. (...) um outro colega, que não tem filhos, vive com a mãe e que tinha todo o tempo do mundo... Ainda por cima, uma semana antes de nos fecharmos em casa ele comprou um computador novo e tinha instalado um programa novo de música. Eu expliquei-lhe como se trabalhava com o programa e ele fez imensas músicas. Mandava-me e eu nem tinha tempo para processar aquilo tudo depois de ter estado o dia todo com as crianças. Houve ali uma discrepância. António, 35 anos, músico, frequência universitária, Porto.

Do ponto de vista da divulgação, para além da reestruturação e reinvenção das atuações ao vivo a que anteriormente aludimos, vários músicos enfatizam a necessidade de repensar também as formas e a regularidade com que comunicam com os seus fãs e como partilham os conteúdos que produzem. Nesse sentido, vários afirmam que no futuro, e mesmo num contexto pós-pandemia, recorrerão com maior frequência às plataformas digitais e sobretudo às redes sociais para manter contacto com os seus seguidores e promover os seus projetos, sugerindo que muitas das estratégias mobilizadas aquando da crise COVID-19 podem vir a consolidar-se enquanto lógicas e modos de atuação no setor musical.

4.3. A dimensão física da música

A música é, por natureza, uma produção artística que carece de um encontro físico, isto é, trata-se de uma expressão artística que ganha ímpeto nas interações entre o público e os músicos. Por essa razão, com o encerramento dos espaços de concertos e, até mesmo atualmente com as restrições de horários e com as limitações em termos da lotação das salas, a música surge como uma das vertentes artísticas mais afetadas pela pandemia (GUERRA, 2018B; BAIRD, SCOTT, 2018). A grande maioria dos entrevistados viu os seus espetáculos adiados por um ano ou até mesmo cancelados e, apesar de referirem

a possibilidade de realização de *livestreams*, de forma particamente unanime realçam que a componente física associada à música é algo que se perde neste formato de atuação. Como as palavras de Rafael tão bem sintetizam, perde-se a experiência coletiva da fruição musical e, não obstante as potencialidades das redes sociais, cria-se um certo distanciamento entre os artistas e os públicos.

Figura 2: Concerto ao vivo após levantamento do período de Estado de Emergência, por parte do Governo, no Teatro S. Luís, Lisboa, outubro de 2020



Fonte: Vera Marmelo (<https://v-miopia.blogspot.com/2020/07/>).

Eu tenho muitas saudades de concertos, de ver concertos, de tocar muito. Aquilo de que mais senti falta foi o estar ao vivo a ouvir música, a ver alguém a tocar. Porque é um sentimento que é impossível ter de outra forma. É muito específico, é aquilo, há ali uma adrenalina, uma ambiência, uma coisa física que é muito específica. Como eu nunca tinha estado tanto

tempo sem ver concertos (e penso que as outras pessoas também não), é um bocado estranho. É quase físico, sente-se mesmo essa falta. Há ali uma ressaca. E com as pessoas com quem falei foi mesmo isso. Foi perceber o quão importante é haver música ao vivo e a necessidade que as pessoas têm de ver música ao vivo, sejam músicos ou não. Foi mesmo drástico. Sente-se falta. Isto está ligado com a questão da comunhão. Por mais solitário que tu sejas, é necessária para o bem-estar tanto das pessoas que fazem, como das que veem, como dos espaços que precisam de acolher pessoas e ter lucro. Rafael, 22 anos, músico, a frequentar o curso superior de Cenografia, Seixal.

Mais ainda, os concertos também se assumem como um objetivo e um incentivo aos músicos para continuarem a produzir, tal como os refere John,

eu estava muito lançado porque a verdade é que quanto mais tu tocas ao vivo mais pensas na música, quando eu estou afastado das lides da música e se não tenho concertos, se não tenho nada para promover e se não vou à rádio ser entrevistado, a coisa acaba por ficar em segundo plano e acabas por...às vezes preciso destas coisas para me darem pica e como tinha concertos estava super entusiasmado para escrever um terceiro álbum e já estava a fazer música e a escrever letras, mas ultimamente não tenho pensado nisso e durante a pandemia não pensei em música praticamente, quando foi a quarentena eu nunca deixei de trabalhar, trabalhei sempre 8h por dia a partir de casa

John, 47 anos, músico, licenciatura, é professor de inglês, empregado de escritório, tradutor e jornalista freelancer, Porto.

De igual modo, é interessante salientar que para alguns entrevistados a perda da dimensão da música ao vivo (COHEN, 2012; 2013), pensando na pesquisa de Cloonan (2011), e em copresença (antes da reabertura das salas de concertos) significou também a perda da experiência física da música enquanto fonte de som. Sobretudo enquanto ouvintes e devido à impossibilidade de os ouvir a partir dos sistemas de som das salas de concertos, tal deu origem à diminuição do seu interesse por determinados géneros musicais, como a

música eletrónica ou o *techno*. Na verdade, esta observação dos entrevistados leva-nos a refletir e a questionarmo-nos acerca das formas como os músicos, mas também os técnicos de som e os programadores musicais poderão adaptar o seu trabalho às condições que atualmente norteiam as performances ao vivo – lugares sentados, distanciamento físico entre as pessoas, redução dos lugares disponíveis, entre outros.

4.4. A fragilidade económica dos artistas e da música em Portugal

A economia cultural é hoje discursivamente reconhecida como uma importante fonte de rendimento para os países, mas apesar da sua importância, este foi em vários países um dos ecossistemas mais afetados pela pandemia. Em Portugal, a situação atualmente vivenciada veio enfatizar as situações precárias em que vários trabalhadores da cultura já se encontravam. Na sua maioria falamos de trabalhadores independentes, com vínculos laborais precários e com dificuldades de acesso a esquemas de proteção social (ROGERS, 2010). Apesar de ter sido publicitada a atribuição de apoios a trabalhadores do setor cultural por parte do Estado, poucos foram os que os receberam. Na verdade, na maioria dos casos as medidas não tiveram expressão significativa ou quando chegaram, chegaram tardiamente, de forma insuficiente e não uniformizada, raramente cobrindo as necessidades básicas dos trabalhadores do setor. Até ao momento, têm revelado ser medidas meramente paliativas, materializadas em iniciativas pontuais duplamente ineficazes: quer na resolução dos problemas causados pela pandemia, quer no colmatar das fragilidades estruturais do setor. Além disso, têm também vindo a acentuar desigualdades já anteriormente presentes no setor. Falamos de uma secundarização e desvalorização da música quando comparada com outras manifestações artísticas, como o teatro ou as artes visuais. Mas falamos, igualmente, de uma secundarização e desvalorização da música e dos artistas alternativos ou *underground*, não raras as vezes excluídos dos apoios públicos às artes e à cultura, por serem entendidos e enquadrados como entretenimento.

Perante as graves lacunas da resposta governamental às restrições colocadas pela pandemia e severamente afetados por ela e pelos efeitos das medidas de controlo da mesma, muitos dos nossos entrevistados, sobretudo aqueles

que se movem na esfera mais *underground* (GUERRA, 2018A; GUERRA, 2020; BENNETT, GUERRA, 2018), viram-se obrigados a recorrer ao apoio das suas famílias para sobreviverem. Ao mesmo tempo, e reforçando aquela que mesmo antes da COVID-19 era já uma realidade, como forma de colmatar uma atividade intermitente e imprevisível, vários entrevistados relataram casos de músicos que têm uma segunda atividade profissional, trabalhando muito para lá das oito horas diárias desejáveis, com óbvias consequências para a sua vida pessoal e familiar.

Por outro lado, em Portugal, a crise pandémica e a consequente intensificação das situações de precariedade e fragilidade laboral de grande parte dos trabalhadores das artes e da cultura geraram também dinâmicas de união e reivindicação laboral por parte destes profissionais. À ação de sindicatos e associações profissionais já existentes tem vindo a somar-se a ação de novas associações e de movimentos mais ou menos informais, entretanto criados (DUARTE, 2020). Reivindicam não apenas medidas transversais (ou seja, capazes de abarcar o extenso e heterogéneo conjunto de trabalhadores do setor) de emergência social no contexto da pandemia, mas também a definição de um plano estratégico, a médio e longo prazo, para as artes e para a cultura que, entre outros aspetos, garanta a definição de um quadro legal, social e fiscal que regulamente e proteja as profissões do setor, atendendo às suas particularidades, nomeadamente o seu carácter intermitente, multipatronal e com vínculos de curta duração. Tais dinâmicas são relatadas, mas também vivenciadas na primeira pessoa por alguns dos músicos que entrevistámos. É esse o caso de Rodrigo que, na sequência da pandemia e pelo facto de esta ter tornado mais claras e visíveis as fragilidades de todo o setor cultural e seus trabalhadores, se sindicalizou.

Mas foi interessante, porque com esta pandemia... só neste momento é que eu me sindicalizei no CENA-STE [Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos]. Não foi por causa da pandemia ou do vírus em si, mas por a pandemia ilustrar ainda com mais clareza a falta de defesa que existe para as pessoas da indústria da cultura e para

todos os trabalhadores independentes, sejam eles da área do desporto, da saúde, da música.

Rodrigo, 26 anos, músico e promotor, artista transdisciplinar, a frequentar o mestrado, Lisboa.

4.5. Futuros incertos de sobrevivência em amplos contextos de desigualdade

Na atual conjuntura, e partindo das entrevistas que realizámos verifica-se uma enorme preocupação com a própria sobrevivência do setor da música em Portugal e, conseqüentemente, daqueles que o compõem. Há, por um lado e conforme sugerimos anteriormente, um olhar crítico e atento para os possíveis impactos da proliferação dos *livestreams* (MORRIS, 2015) nos concertos ao vivo, nomeadamente ao nível de uma possível desvalorização/contestação do pagamento de bilhetes para consumir música (SAVAGE, 2019). Esta preocupação advém do facto de muitos artistas terem realizado *livestreams* gratuitos, tendo sido poucos aqueles que conseguiram obter qualquer tipo de retorno financeiro das suas atuações *online*. Ao mesmo tempo, os entrevistados mostram-se céticos quanto às estratégias de monetização das múltiplas plataformas digitais, um aspeto que as palavras da Sara ilustram e que também ele foi tornado premente pela pandemia, não só pelo acentuar da importância destes meios de comunicação, mas também pelas dificuldades de subsistência vivenciadas pelos músicos e demais membros do ecossistema musical.

Tenho de fazer um site, videoclipes e trinta por uma linha... Mas é difícil, porque é um caminho esmagadoramente forte e que dita um rumo. Entretanto vamos deixar de editar discos físicos e vamos estar só a lançar a nossa música virtualmente e quem quiser compra e só quando tivermos mil subscritores é que passamos a ganhar dinheiro e o dinheiro é cêntimos por cada visualização... às vezes são valores que parecem pouco consistentes ou que nos colocam numa espécie de injustiça perante o mercado. Afinal o que nós fazemos é o que importa ou a forma é a forma como se comunica? Sara, 32 anos, música, frequência universitária, Porto.

Por outro lado, emergem dos discursos dos entrevistados imensas dúvidas e perspectivas menos otimistas relativas à sobrevivência do próprio circuito de música ao vivo e às implicações da redução da capacidade das salas de concertos nos cachês dos músicos e outros profissionais do meio. É salientado com preocupação o fecho de pequenas salas de concertos e a incerteza sobre a sustentabilidade de muitas outras, o que tem fortes consequências negativas para os músicos e demais atores que já estão no meio musical, mas também para aqueles que estão agora a entrar na cena musical. Afinal, as salas de pequena dimensão, que estão hoje em risco, são aquelas que maior disponibilidade têm para inserir músicos e artistas emergentes na sua programação. São também aquelas com maior abertura para programar artistas alternativos e *underground*, podendo, como Paulo aponta, estar também em risco uma oferta musical mais disruptiva.

Há espaços que fecharam. Espaços que já iam fechar, como o Sabotage³, que nos vai fazer muita falta, por toda a energia que eles punham no projeto. Mas também pequenos teatros que estão parados, peças que foram postas em pausa, circuitos de residência que já não existem. São coisas importantes para poder haver nova música e música com alguma interrupção. Pode acontecer esta coisa mais disruptiva desaparecer um bocado e dar lugar a coisas que arriscam menos.

Paulo, 35 anos, músico e designer, mestrado, Lisboa.

Na verdade, em paralelo à reflexão sobre a precariedade vivenciada pelos músicos e intensificada pela pandemia, outros segmentos correlatos devem ainda ser considerados. Um deles é o segmento de profissionais ditos “invisíveis”, que trabalham no setor cultural por exemplo enquanto produtores, técnicos de som ou *roadies*, provavelmente com futuros ainda mais incertos, em parte, pela maior dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de adaptar e

3. É um clube noturno destinado a bandas em ascensão portuguesas e internacionais, situado em Lisboa. Mais informações em: https://pt-pt.facebook.com/pg/SabotageRockClub/about/?ref=page_internal

reconfigurar o seu trabalho para o formato *online*. Um outro segmento a considerar, como dizíamos, é o dos próprios espaços de concertos e sobretudo os de menor dimensão e aqueles que se inscrevem num espectro menos institucional, movendo-se numa esfera mais independente e *underground*. Se, e como já o dissemos, nos meses de verão alguns destes espaços conseguiram encontrar alternativas ao ar livre, mantendo a sua programação regular, ainda que com restrições e adaptações, outros viram-se obrigados a fechar definitivamente, devido a dificuldades financeiras. Esta é uma situação que preocupa todos os músicos entrevistados, na medida em que afinal está também aqui em causa a sua possibilidade de atuar ao vivo, que é hoje a sua principal fonte de rendimento.

Todavia, perante este cenário, acreditamos ser relevante terminar com aquele que nos parece ser um indicador positivo que ilustra a capacidade de resiliência deste setor. Falamos da recente formação da Circuito⁴, uma associação portuguesa de salas independentes com programação musical própria, que reúne mais de vinte salas de concertos por todo país, e que tem como principal objetivo demonstrar a importância cultural, económica e social do circuito independente de música ao vivo em Portugal, inscrevendo-o no debate público e político e debatendo não só medidas de apoio urgentes a um setor que está em risco iminente de desaparecer, mas também medidas que garantam a sua estabilidade e sobrevivência a longo prazo (NOGUEIRA, 2020).

5. Última paragem

Chegados aqui, talvez tenhamos mais perguntas e dúvidas do que respostas e certezas convictas. Consequência dos tempos incertos e instáveis em que vivemos. Porém, a análise de investigações recentes e a nossa incursão ao terreno permitem-nos, ainda que de forma preliminar, identificar um conjunto de impactos da pandemia no ecossistema musical e, de um modo geral, no setor cultural. Na verdade, consideramos que o contexto atual pode ser um momento-chave para compreender aquilo que a música, em si mesma, pode

4. É possível encontrar informação detalhada sobre a associação no *website* da mesma: <https://circuito.live/>.

vir a tornar-se. É inegável que o “mundo” da música e que os “mundos das artes” (BECKER, 1982) estão em reconfiguração, havendo assim a possibilidade de surgirem futuros culturais e económicos alternativos. Um exemplo dado é o da televisão que, em tempos de isolamento, serviu como uma forma de pertença, conferindo um sentido de proximidade às populações – pelo menos às que têm acesso a este meio – contrariando os efeitos do distanciamento social. Porventura, este poderá ser um momento de reestruturação da ligação entre música e televisão.

Ainda é muito cedo para ter a certeza de quais são os impactos da COVID no setor cultural e nos estudos culturais. Todavia, um dos principais aspetos que podem ser imediatamente apontados, são os impactos no isolamento social e no consumo de bens culturais, especialmente se pensarmos neste consumo como uma forma de atividade cultural. Mas aqui deparamo-nos com um paradoxo. Apesar da cultura ter sido o principal escape durante o período de confinamento e de isolamento social, a verdade é que os produtores culturais e os artistas têm visto os seus modos de sobrevivência desaparecerem ou serem colocados em perigo. Mais ainda, os próprios serviços de circulação, de distribuição, de *marketing* e de vendas de produtos culturais têm sofrido bastante em termos económicos.

De modo geral, a pandemia veio evidenciar e expor as fragilidades estruturais do setor cultural e da economia criativa. Os músicos portugueses entrevistados para esta investigação são unânimes em apontá-lo, identificando um conjunto de impactos da pandemia, bem como padrões de desigualdade, presentes nos seus quotidianos, nas suas formas e condições de trabalho. Tal vai, aliás, ao encontro do argumento de Banks, quando o autor salienta que, ao contrário do que se poderia pensar, os efeitos imediatos que se fizeram sentir devido à pandemia são, na verdade, uma forma exacerbada de demonstrar as desigualdades estruturais do trabalho cultural:

Muitos trabalhadores já falaram dos traumas viscerais e corpóreos infligidos pelo seu súbito e forçado despedimento. Em todas as indústrias culturais, os trabalhadores têm relatado ser altamente “stressados, doentes

e descuidados”, lutando para manter a “cabeça à tona d’água” ou sentindo-se “totalmente destroçados” - expressando assim as diferentes e complexas dificuldades dos danos económicos. No entanto, mesmo antes da COVID-19, poderíamos dizer que a força de trabalho cultural do Reino Unido apresentava já ‘baixa imunidade’ - constituindo um corpo vulnerável suscetível a quase qualquer tipo de choque económico (BANKS, 2020, p. 650).

Neste sentido, argumentamos que as experiências vivenciadas pelos músicos que entrevistámos mostram que no contexto pré-COVID-19, já como resultado de períodos de crise económico-social anteriores, se verificou uma mudança no que compõe a identidade do artista. A resiliência não é apenas um mecanismo para suportar a precariedade. Ela transformou-se também num traço de identidade que define o que é ser artista e perseguir uma carreira artística na contemporaneidade. Mas tal levanta novas questões: Irá a crise económica, resultado da pandemia, mas que já se apresenta e se prevê vir a adensar-se, produzir um exacerbar do discurso e da identificação dos artistas com a resiliência individual? Será a resiliência dos artistas suficiente para resistir à inevitável austeridade?

Referências

- AGER, WENDY; AGER, ALASTAIR. The Psychology of Enforced Mobility. In: CARR, Stuart (org.). **The Psychology of Global Mobility**. UK: Springer, 2010. p. 151-170.
- BAIRD, Paul; SCOTT, Michael. Towards an ideal typical live music city. **City, Culture and Society**. v. 15, 2018, p. 1-6.
- BALLICO, Christina; CARTER, David. A state of constant prodding: live music, precarity and regulation. **Cultural Trends**, v. 27, n. 3, 2018, p. 203-217.
- BANKS, Mark. The work of culture and C-19. **European Journal of Cultural Studies**, v. 23, n. 4, 2020, p. 648-654.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy; GUERRA, Paula (Eds). **DIY Cultures and Underground Music Scenes**. Collection Routledge Advances in Sociology. Abingdon/Oxford: Routledge, 2018.

COHEN, Sara. Live music and urban landscape: Mapping the beat in Liverpool. **Social Semiotics**, v. 22, n. 5, 2012, p. 587-603.

_____. 'From the big dig to the big gig': Live music, urban regeneration and social change in the European Capital of Culture 2008. In: WERGIN, Carsten; HOLT, Fabian (Orgs.). **Musical performance and the changing city**: Post-industrial context in Europe and the United States. New York: Routledge, 2013. p. 27-51.

CLOONAN, Martin. Researching live music: some thoughts on policy implications. **International Journal of Cultural Policy**, v. 17, n. 4, 2011, p. 405-420.

D'AMATO, Francesco; CASSELLA, Milena. Cultural production and platform mediation: A case in music crowdfunding. **New media & society**, p. 1-18, 2020.

DUARTE, Mariana. A crise que ergueu a multidão do precariado. Ípsilon, 22/05/2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/05/22/culturaipilon/noticia/crise-ergueu-multidao-precariado-artes-1917383>. Acesso: 12 de mar. 2021.

GUERRA, Paula. Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In: GILDART, Keith; GOUGH-YATES, Anna; LINCOLN, Sian; OSGERBY, Bill; ROBINSON, Lucy; STREET, John; WEBB, Peter; WORLEY, Matthew (orgs.). **Hebidge and Subculture in the Twenty-First Century. Through the Subcultural Lens**. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2020. p. 207-230.

_____. Rádio Caos: Resistência e experimentação cultural nos anos 1980. **Análise Social**, v. 2, n. 231, 2019, p. 284-309.

_____. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, 2018a, p. 241-259.

_____. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia & Antropologia**, v. 08, n. 02, 2018b, p. 375-400.

_____; QUINTELA, Pedro (org.). **Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global**

World. Fast, Furious and Xerox. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music. London: Palgrave Macmillan, 2020.

KENNEDY, Melanie. 'If the rise of the TikTok dance and e-girl aesthetic has taught us anything, it's that teenage girls rule the internet right now': TikTok celebrity, girls and the Coronavirus crisis. **European Journal of Cultural Studies**, 2020, p. 1-8.

MATTHEWMAN, Steve; HUPPATZ, Kate. A sociology of Covid-19. **Journal of Sociology**, 2020, p. 1-9.

MELO FILHO, Cláudio; GUERRA, Paula. Da sala de concerto ao estúdio eletroacústico: mudanças na cena cultural musical de Nova York no pós-guerra. **Latitude** – Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, v. 12, n. 2, 2018, p. 75-96.

MORRIS, Jeremy Wade. **Selling Digital Music, Formatting Culture.** California: University of California Press, 2015.

NEWSINGER, Jack; SERAFINI, Paula. Performative resilience: How the arts and culture support austerity in post-crisis capitalism. **European Journal of Cultural Studies**, 2019. Disponível em: https://leicester.figshare.com/articles/journal_contribution/Performative_resilience_How_the_arts_and_culture_support_austerity_in_post-crisis_capitalism/10221941. Acesso: 31 de out. 2020.

NOGUEIRA, Rodrigo. Um Circuito para salvar as salas independentes com programação musical própria. Ípsilon, 8/10/2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/08/culturaipsilon/noticia/circuito-salvar-salas-independentes-programacao-musical-propria-1934472>. Acesso: 31 de out. 2020.

ROGERS, Ian. 'You've got to go to gigs to get gigs': Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene. **Continuum** – Journal of Media & Cultural Studies, v.22, n 5, 2010, p. 639-649.

SAVAGE, Mark. Is this the end of owning music? **BBC News**, 03/01/2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46735093>. Acesso: 05 de abr. 2019.

SMITH, Neil Thomas; THWAITES, Rachel. The composition of precarity: 'emerging' composers' experiences of opportunity culture in contemporary classical music. **British Journal of Sociology**, v. 70, n. 2, 2018, p. 589-609.

SOBANDE, Francesca. 'We're all in this together': Commodified notions of connection, care and community in brand responses to COVID-19. **European Journal of Cultural Studies**, v. 0, n. 0, 2020, p. 1-5.

THREADGOLD, Steven. Creativity, Precarity and Illusio: DIY Cultures and 'Choosing Poverty'. **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, 2018, p. 156-173.

VAN DER HOEVEN, Arno; HITTERS, Erik. The social and cultural values of live music: Sustaining urban live music ecologies. **Cities**, v. 90, 2019, p. 263-271.

Recebido: 18/10/2020

Aceito: 28/11/2020