



XI Congresso Português de Sociologia
*Identidades ao rubro: diferenças, pertenças e
populismos num mundo efervescente*
Lisboa, 29 a 31 de março de 2021

Secção/Área Temática:
Trabalho, organizações e profissões

As (in)visibilidades dos bastidores

FERREIRA, Pedro Miguel; Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras,
Centro de Estudos Sociais; Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087,
3000-995 Coimbra, Portugal; E-mail: pedroferreira@ces.uc.pt

Resumo

O artigo incide sobre o universo musical português a partir de 1980 e 1990, focado nos técnicos de bastidores do mundo da música ao vivo. Objetiva-se discutir a invisibilidade destes trabalhadores, perceber funções, atividades e *know-how*, esclarecendo a sua importância na produção dos espetáculos e participação nos processos de mediação constitutivos destes mundos artísticos e das suas relações com outros mundos sociais. Interroga-se a forma como é produzida essa (in)visibilidade, respetivas implicações de estatuto e posição (campo da música ao vivo e noutros campos sociais). Propõe-se analisar modos de funcionamento considerando: I) relações de cooperação/conflito com artistas e outros; II) conhecimentos/ linguagens articulados; III) processos de estruturação e distintos princípios de hierarquização.

Intenta-se reconstituir o dispositivo de produção do espetáculo musical, indo no encalço dos atores e práticas que o constituem para descodificar o todo. Parte-se dos lugares/posições-bastidor, identificando pontos de articulação entre linguagens (conhecimentos/discursos), hierarquias (poderes) e produções (performances).

Palavras-chave: Música, Artes, Espetáculo, Sociedade

XI-APS-84384

Introdução

Este artigo incide sobre o universo musical português, focado nos técnicos de bastidores do mundo da música ao vivo. Para tal, procura-se abordar as suas atividades, saberes e discursos como práticas, considerando-as como um elemento central na estruturação do campo artístico. De igual modo intenta-se olhar de forma tripartida – quem são, como vivem e como trabalham - e fazer deste gesto um exercício que contribua para a dignidade analítica de um campo com brechas. Por fim, refletir e considerar a sua invisibilidade, como negociada, e mais ou menos consentida, que constrói uma narrativa e ocupa um espaço próprio.

Interessa começar por saber como é que o universo artístico que se quer analisar surgiu, o que o define, como se desenvolveu, qual a altura temporal mais relevante e em que contexto? Assim se chega ao universo musical nos anos 80 e 90 (que foram tempos de mudanças sociais e tecnológicas), tendo como atores técnicos que trabalham nos bastidores no mundo da música ao vivo e ao ar livre.

À luz da terciarização do setor cultural, é vital compreender o que fazem estes trabalhadores, o que representam e como se posicionam hierarquicamente. Para isso, é premente mapear os bastidores como uma zona com áreas e funções próprias, mas que se relacionam em rede.

Quando se fala em "bastidores da música", estes podem ser de várias ordens, como impactos financeiros ou estratégias de marketing, por exemplo, mas aqui o que se pretende estudar é mesmo o pessoal técnico de palco do setor musical. Após esse percurso, importa chegar, analisar e estudar determinadas representações, como a sistémica invisibilidade (mas que tem vacilações), no universo de atividade dos trabalhadores de apoio dos bastidores das artes.

Analisar os papéis que desempenham serve para esclarecer a sua importância na produção artística e do espetáculo e compreender a mediação exercida nos mundos da arte e entre mundos sociais. Os *roadies*ⁱ, entre outros técnicos diversos de apoio, fazem parte de um mecanismo não amputável que representa uma necessidade vital para o funcionamento de espetáculos.

Se entendermos estas profissões como componente fundamental do ato performativo, é exequível tomar as suas existências e socialidades como determinantes para o entendimento da estrutura social, identitária e profissional em que se movem.

Um dos principais argumentos deste artigo é a ambiguidade da (in)visibilidade dos técnicos.

Becker é muito claro quando diz que "as obras de arte não representam a produção de autores isolados de «artistas» possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo de arte tendo em vista a criação de obras desta natureza" (2010).

Ao discutir o significado e a relevância das artes, esse debate tem-se centrado nos criadores, executantes e públicos. A literatura recente aponta a necessidade de investigação sobre todos os agentes que participam nos universos artísticos, nomeadamente os profissionais do *backstage*. O objetivo é colmatar uma lacuna dos quadros conceptuais e analíticos das ciências sociais, articulando discursos sociológicos, históricos e artísticos sobre o setor. Interessa, por isso, reconstituir o aparato e ir no encaço das práticas para descodificar o todo.

Pretende-se compreender estas profissões como componente decisiva do ato artístico, o conjunto de saberes associados e interligados, e operacionalizar as suas existências e socialidades como determinantes para o entendimento da estrutura social, identitária e profissional em que se movem.

Para isso quer-se explorar a demarcação de fronteiras de cada função, regida por materialidades próprias e com uma posição que não é periférica, mas sim invisivelmente legitimada pelos principais protagonistas – os próprios artistas.

Enquadramento Teórico

No filme musical, *Stop Making Sense*, (1984) da banda Talking Heads, o vocalista David Byrne começa a solo em palco. Na segunda música entra a baixista, Tina Weymouth, e no final dessa mesma canção entra pelo espaço cénico - com uma reação entusiasmante por parte do público - um grande estrado com a bateria.

Nesse momento começa a tocar o tema seguinte pelas mãos do seu executante, Chris Frantz. Finalmente, na quarta música do alinhamento, entra o último integrante deste quarteto, o guitarrista Jerry Harrison.

A cada mudança de canção, vão-se juntando elementos cénicos e equipamentos de suporte para os músicos. Esses acrescentos são providenciados pelos *roadies* de palco.

Apesar desta ser uma escolha conceptual (geralmente a banda começa toda ao mesmo tempo e com todo o equipamento já montado) mas é um bom exemplo para ver esses técnicos de palco em ação, pois é precisamente isso que eles fazem: antes e depois do espetáculo. São as (in)visibilidade dos bastidores.

Na introdução ao quarto volume da *História da Vida Privada em Portugal* (2011), as palavras que entram no início da obra, vão de encontro à justificação deste estudo: “As ciências sociais e humanas, enfim, que se lançam no estudo dos recantos ainda desconhecidos da sociedade portuguesa (...) contribuem elas para a produção e difusão de conhecimento” (Almeida, 2011, p. 12).

Em relação aos artistas, no que toca à produção e difusão de conhecimento, muitas vezes são os próprios que se “(re)apropriam, reinterpretam, e cujas versões mais simplistas são profusamente postas a circular nas redes de senso comum” (*idem*). Trazer tudo isso para o campo científico, e conferir-lhe legitimidade académica é também um dos objetivos – por vezes recorrendo a alguma heterodoxia – o que num trabalho que se quer entre os pioneiros, é um risco assumido.

Para se perceber como e quando é que a vertente técnica (Arruda, 2018) no mundo musical (Krueger, 2020) se tornou vital, parte fundamental das questões de enquadramento desta proposta prende-se com a origem (Becker, 2010), evolução (Taylor, 2001) sucessivas transformações sociológicas (Guerra, 2010) e históricas (Bebiano, 2003) no campo da arte. Bourdieu (1996) apontou a invisibilidade das condições sociais da produção - ou da criação - e da reprodução - ou da apropriação - das disposições e dos esquemas classificatórios empregados na perceção artística.

Em Portugal, após o 25 de abril de 1974 (Dionísio, 1993), uma maior abertura na sociedade portuguesa e alguma estabilidade social terá contribuído para o crescimento do lazer (Stevenson, 2018). Seguidamente, os anos 1980 (Fernandes e Vilela, 2016) trouxeram, entre outros fenómenos, o "boom do rock português" (RTP, 2015) e as rádios-piratas.

Nos anos 1990, a tecnologia avançou ainda mais (Abreu, 2010), proporcionado o desenvolvimento da indústria fonográfica (Martland, 1997) e a consolidação de festivais de música com bandas internacionais (Bennet, 2000).

Os debates sobre setores de mediação associados ao desenvolvimento dessa indústria (gestão, promoção ou *marketing*) permitem complexificar a reflexão (Goffman, 1993) sobre um tal desenvolvimento, capaz de arrastar processos a montante, de produção dos

eventos performativos, de música e outras expressões, envolvendo um crescente número de técnicos de bastidores.

Assim identifica Luís Trindade (2014), que aponta o surgimento, entre um público urbano, num contexto pós-revolucionário, de um sistema de terceirização suficientemente amadurecido, resultante do crescimento da oferta de espetáculos e procura de tempos livres (Lafargue, 2016).

Becker (2010) defende que a produção de arte é uma atividade coletiva, exigindo a cooperação de trabalhadores especializados segundo modalidades definidas, de acordo com uma maior ou menor divisão do trabalho, não implicando que todos trabalhem simultaneamente.

Correia (2003) refere que a atividade humana atende a uma divisão de funções concertada, assente nos poderes estruturais das sociedades capitalistas atuais, aludindo à dimensão do poder - com Santos (2000) -, sendo que cada diferente forma de poder pode estar presente em espaços diversos cujas interações sociais são constituídas por disposições distintas entre formas de poder diferentes.

Esta divisão de funções articula-se com o conceito de "bens internos" (Crossley e Bottero, 2015). Ou seja, a posse de conhecimento ou habilidades específicas de uma prática cria interdependências (Madeira, 2002): dentro dos poderes (Marx, 2017) há micropoderes (Foucault, 2014) proclamados pelos trabalhadores com singularidades distintas.

A problematização das atividades artísticas dialoga com a observação das dinâmicas de transformação tecnológica associadas à produção das artes (Théberge, 1997). Estas têm impactos sobre a materialidade e desempenho das obras, sobre o dispositivo técnico da sua produção e sobre os atores/profissionais que dele participam (Hennion, 2018). Essas transformações produzem mundos, geram possibilidades, desafios e tensões associados à fluidez das atividades acima equacionadas (Hennion, 2011).

Todas as questões aportam complexidade e originalidade a este artigo e apontam para a necessidade de enriquecer o debate em volta dos profissionais dos bastidores. A escassa literatura existente acerca deste universo social reforça a excepcional oportunidade de investigação que este trabalho quer aproveitar.

São múltiplas as teorias sobre os modos de ver a arte (Berger, 2018 [1972]), a função da arte (Bourdieu, 1996) da forma, estética, percepção, contemplação. Bourdieu

convoca, aliás, a ideia da invisibilidade das condições nas quais foram produzidas a criação de arte:

"proíbem a si mesmas a análise das condições nas quais foram produzidas e constituídas como tais as obras consideradas como dignas do olhar estético; e ignoram na mesma medida a questão das condições nas quais se produziu (filogénese) e se reproduz continuamente no decorrer do tempo (ontogénese) a disposição estética que exigem." (Bourdieu, 1996, p. 320).

Assim, o mesmo autor aponta o esquecimento das "condições sociais da produção (ou da invenção) e da reprodução (ou da assimilação) das disposições e dos esquemas classificatórios que são empregados na perceção artística, dessa espécie de *transcendental histórico*" (*idem*, p. 322). O autor alude que a compreensão da obra de arte "é o produto de uma longa história coletiva" (*idem*, p. 323), fruto de diversos fatores que criaram este campo, o mesmo acontece com a sua evolução.

Bourdieu, conhecido como estruturalista, refere-se sobretudo às condições, e à formação de um campo autónomo (capital específico, instituições específicas, estrutura de posições, objeto de contenda e de disputa específico) tal como se pretende demonstrar.

Assim, a "questão do sentido e do valor da obra de arte, como a questão da especificidade do julgamento estético, apenas pode encontrar a sua solução numa história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da disposição estética particular que ele pede em cada um de seus estados¹" (*idem*, p. 324).

Esta noção de identidade, comunhão, convergência, terciarização, correlação ou reciprocidade no modo de fazer e estar no campo musical de música ao vivo, pode encontrar uma voz (embora emprestada a adaptada) quando Bourdieu diz que o nome do mestre é um *fetiche*.

O autor refere-se ao aparecimento gradual de um conjunto de mecanismos sociais validados pelos produtores, historiadores da arte que criam uma crença no valor da arte, assim como os indícios de autonomia. Com o aparecimento de galerias, museus, e outras "instâncias de consagração" (*idem*, p. 326), Bourdieu dá conta de apreciações específicas, irredutíveis às que são utilizadas, que impõe "uma medida específica do valor do artista e dos seus produtos" (*idem*).

Este trabalho procura nomear os técnicos de apoio, criar-lhes uma biografia social, metê-los dentro de um campo académico e biográfico na mesma rota de outros intervenientes, mesmo e apesar da sua invisibilidade como ponto de partida.

Hennion diz que o "intermediário não é um funcionário passivo (...), ele produz mundos" (1983, p. 460). Madeira (2002) reforça que:

"os mundos da arte são constituídos por uma pluralidade de intervenientes onde se destacam dois lugares limite: os criadores, que em percursos variáveis mais ou menos versáteis e intermutáveis, procuram sempre a sua singularidade artística e os outros que "criam" o criador dentro do campo de criação, como por exemplo os críticos, os comissários, os *marchands*, os programadores" (Madeira, 2002, p. 1).

A autora fala em toda uma série de intermediários culturais "de quem os criadores dependem para a visibilidade / viabilidade das suas carreiras e que, na sua função de divulgação, consagram os artistas como se auto-consagram a si próprios (na singularidade que também eles detêm enquanto decisores" (*idem*).

Esta é, como se pretende demonstrar, também uma realidade entre os técnicos de apoio mediante o exercício das suas funções concretas, que tal como o intermediário cultural que "é aquele que serve de canal, de facilitador da ligação entre dois mundos (produção e consumo, princípio e fim) que, estando separados, devem ser ligados para que o processo de criação resulte" (*idem*).

O mesmo se aplica ao pessoal técnico. Começa a ser interessante reparar como tantas funções já estudadas comungam da mesma importância dos técnicos, sendo estes últimos invisíveis, mas que tanto têm em comum com outras caracterizações de outras constelações.

Ou seja, o campo é constituído por artistas e outros profissionais da mediação cultural: sejam eles profissionais da distribuição, difusão, promoção, produção ou das obras pensadas pelos artistas. Hennion (1989) entende que esses intermediários não são passivos.

Ao ir no enalço e observar o aparato, isso leva-nos à divisão do trabalho. Cada indivíduo participa numa tarefa específica, mediante um acordo tácito. Segundo Becker, "as pessoas envolvidas encaram a divisão do trabalho como um facto adquirido, um fenómeno quase sagrado que advém como «naturalmente» do material utilizado e do meio de expressão" (Becker, 2010, p. 37). O autor relembra que a divisão do trabalho

não implica que todas as pessoas associadas à produção da obra trabalhem no mesmo espaço.

Num exemplo de observação participante, o autor deste projeto, enquanto "pessoal de apoio" num evento na *Expo 98*, embora tivesse transportado os instrumentos de uma banda, não tinha autorização de acesso ao palco. Apenas podia circular nos bastidores. A partir daí, outros trabalhadores creditados faziam a ponte entre o cais de cargas e descargas e o palco principal. Becker ainda refere que "a produção do objecto ou do espectáculo assenta no exercício de certas actividades, realizadas por determinadas pessoas no momento desejado" (2010, p.37). Mas no que diz respeito às "cadeias de cooperação", podem haver choques, não na divisão de trabalho, mas em relação à sua finalidade.

Os constrangimentos específicos de uma determinada rede de cooperação podem ser ajustáveis, ou não. Depende da intransigência dos diversos atores envolvidos. "A produção de obras de arte exige que pessoal especializado coopere segundo modalidades bem definidas", refere Becker a propósito das "convenções" (2008, p.49).

O historiador Tony Judt fala de uma "explosão sem precedentes de energia e originalidade na música" (2007, p. 544), para depois referir que: "Na vida do espírito, os anos 70 foram a década mais desencorajadora do século XX" (2007, p. 543). A nível europeu, Judt relembra a quebra económica, a violência política, o fim dos sonhos dos anos 60. "A maior parte dos jovens estava agora menos preocupada em mudar o mundo do que em encontrar emprego: o fascínio pelas ambições colectivas deu lugar a uma obsessão com as necessidades pessoais" (*idem*).

Como se os anos 70 fossem uma espécie de ressaca da década anterior, o acordar para uma nova realidade, onde a folia, transgressão e inocência desses tempos deu lugar ao cinismo e ao individualismo: "A cultura dos anos 70 não girou à volta do colectivo mas do indivíduo" (*idem*, p. 544). Porém, no meio dessa atitude individualista, a procura da música veio para ficar. Em Portugal, esse aspeto veio, grosso modo, mais tarde, nos anos 80.

Ao olhar para o surgimento do semanário *se7e*, (1978 - 1982) em Portugal, Luís Trindade fala numa "crescente oferta de espectáculos e procura de tempos livres junto do público urbano em contexto pós-revolucionário" (2014).

Também Eduarda Dionísio, num trabalho sobre a cultura em Portugal entre 1974 e 1994, se refere aos anos 80 dizendo que "o Poder vai estabelecendo outra relação com a Cultura (e a Cultura com o Poder) e vai-se institucionalizando uma outra hierarquia

das artes, que os finais dos anos 70 anunciavam” (1993, p. 346). A autora fala de um distanciamento “dos temas e das atitudes que marcaram o 25 de Abril” (*idem*). Houve um abrandamento panfletário e um crescimento mais hedonista, uma “preferência pelas linguagens do corpo e do espaço em detrimento das da palavra e do tempo, a aceitação da realidade-como-é” (*idem*).

Com a década de 80, o interesse dos jovens pela política decresceu, havendo um “elevado desinteresse pela vida política e pela participação formal em partidos ou associações de carácter cívico” (Pappámikail, 2011, p. 216). Segundo a autora, essa tendência continuou nas décadas seguintes de 90 e 2000.

Numa sociedade em mudança, as dores de crescimento, de Sérgio Godinho, por exemplo, faziam-se sentir quando lhe criticavam, no início da década de 80 "a criatividade das letras, as experiências instrumentais e ainda o cuidado crescente posto nas condições acústicas dos espectáculos" (Trindade, 2014). Este cuidado com a vertente técnica nos espetáculos, o que forçosamente apelava a uma preparação de bastidores é de assinalar e é um dado interessante.

Um outro aspeto que mudou o panorama musical, nomeadamente nos bastidores, foi a perceção de que o "rock português parecia debater-se com o problema dos meios. A referência aos muitos milhares de *watts* das aparelhagens trazidas em vários camiões em cada concerto de bandas estrangeiras contrastava com a exorbitância do preço dos equipamentos de que se queixavam todos os *rockers* portugueses entrevistados pelo jornal", escreveu o autor (*idem*).

De facto, foi a partir os anos 80 que surgiram as verdadeiras mudanças, até ao final da década de 90, pois, segundo Paula Guerra (2010), foi uma época em que foram determinantes diversos fatores como "a crescente mobilidade face às grandes cidades, o aumento da escolaridade dos jovens, a crescente urbanização e cedência às indústrias culturais, os avanços das tecnologias de informação e do conhecimento” (2010, p. 308).

Nos anos noventa a tecnologia avançou ainda mais (Abreu, 2010; Guerra, 2010), facilitando e proporcionando a consolidação de festivais de música com bandas internacionais.

O vocalista da banda Xutos & Pontapés realça que a geração dele, a do *rock* português da década anterior, "tinha aberto portas e ouvidos e por esta altura entrava em fase de amadurecimento" (Figueira e Conteiro, 2018, p. 11). Assim, quem veio depois, podia ser mais específico e mais dedicado a um género musical. *Tim* realça

sobretudo a grande transformação social alcançada: "Por isso, podiam ser punks ou outra coisa qualquer a tempo inteiro, coisa que nos tinha sido vedada" (*idem*, p. 12).

A necessidade e procura de técnicos para os bastidores aumentou para fazer face aos eventos não só de música, mas de outras expressões artísticas.

Vejam-se os casos da inauguração do Centro Cultural de Belém em 1992, Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994 ou a Expo 98 (Ferreira, 1998) na capital portuguesa muito centralizada, mas também o regresso do festival minhoto Vilar de Mouros em 1996 (Bebiano, 2003) a consolidação, maior investimento e crescimento de Paredes de Coura, na mesma região, ou o nascimento do festival Sudoeste, na costa alentejana, para citar só alguns. Os anos 90 foram tempos de bons contratos no meio artístico (as autarquias eram um bom cliente dos artistas e pagavam bem), de progresso, de mudança, também tecnológica, não só na música, mas a par do teatro e cinema.

A procura musical, através da compra de discos em Portugal, começou a crescer com o 25 de abril, mas foi a partir das décadas de 80/90 do século XX que estes consumos conheceram um desenvolvimento assinalável. Neves (1999) chama a atenção para os fatores que estiveram na origem da transformação: "o crescimento do poder de compra da população e do «consumo de massas», o alargamento da classe média, a quebra do isolamento internacional, a integração europeia em 1986 e o fim das barreiras alfandegárias, bem como o reflexo atempado, no país dos desenvolvimentos tecnológicos aplicados à música" (Guerra, 2010, p. 247 *apud* Neves, 1999, p.14).

Por outro lado, com estas mudanças, os que constituem o núcleo dos mundos da arte – os/as artistas – movem-se em "complexos universos de atividade e profissionais cujas fronteiras são cada vez menos fixas. Na generalidade, todas/os as/os agentes partilham condições de intensa volatilidade de posições e riscos de precariedade de trabalho, traduzidas no potencial autoemprego ou em *surviving jobs*" (Borges, 2008, p. 171).

A flexibilização pode resultar na ausência de vínculos de trabalho sólidos, as/os artistas podem interromper a participação em produções para seguir alternativas de maior prestígio e/ou recompensa. Contudo, importa observar que as possibilidades de escolha e mobilidade são diferentes para atividades e posições distintas.

É o nível máximo da "vertigem da desmultiplicação profissional" de que Borges fala. Esta precariedade pode estar ligada a "transformações que se vivem, globalmente, no que respeita aos modos de regulação e organização colectiva e individual do trabalho" (Borges, p. 169) e afetam não só profissionais reputados, mas também as posições e a

condição dos profissionais invisíveis do *backstage*: técnicos de som, luz, cenógrafos, *roadies*, *runners*, *stage managers*, *stage hands*, *riggers*...

Também Cláudia Madeira fala em diferentes fases, da censura na ditadura, da militância política e coletiva no pós-25 de abril e a da consolidação do regime democrático nos anos oitenta, assim como de novas lógicas de produção - o pluriemprego e pluriatividade. (Madeira, 2002).

No âmbito teatral, Madeira refere que nos anos 90, o panorama profissional volta a transformar-se, “justapondo-se à lógica dos teatros, a lógica das novas instituições e mega-projectos culturais, tais como o CCB, a Culturgest, Lisboa’94 e os dois festivais da Expo’98, *Festival dos 100 dias* e *Festival Mergulho no Futuro*” (*idem*, p.3).

Madeira explica que estas organizações, mais do que focos de produção, porque não possuem *staffs* artísticos próprios, são plataforma de difusão dos criadores e atividades artísticas. A autora refere que são a ponte, por um lado, entre a produção artística nacional e internacional e, por outro, entre as produções artísticas e os públicos.

Ora, o meio dos técnicos de apoio esteve também e ao mesmo tempo em todos estes eventos, fossem eles de música, teatro, dança ou outros e também evoluiu. Citado por Madeira (*idem*) Dominique Leroy (1980: p. 73) identificou este crescimento do campo artístico que “tem por base a existência de sistemas diferenciados de produção (...) numa inventariação da taxonomia tecno-estética da produção artística, identifica, neste sentido, dois sistemas dominantes: 1) o “*stock-system*” que implica a existência de um grupo permanente ou, pelo menos, de um núcleo orgânico estável (...), e 2) o “*combination system*” onde a composição do grupo se modifica a cada espetáculo e se dissolve no seu final. Neste caso, as operações podem ser fixas em relação a um “equipamento” (sala de espetáculo, festival, etc.), ou podem circular (*tournés*)” (*idem*).

Os exemplos de Madeira e de Leroy, embora sejam no âmbito teatral encontram semelhanças com o ecossistema dos técnicos de apoio, seja no caso de um *roadie* que faz uma *tour* inteira com a mesma banda e se insere num núcleo estável, seja num campo oposto, como na composição de um determinado grupo que se modifica a cada espetáculo e se dissolve no seu final.

Isto acontece por via do trabalho *freelance*, mais conhecido como “trabalho por projeto”, o que em termos de análise de discurso denota uma amenização, uma normalização do trabalho precário, situando-o num contexto de projeto-a-projeto, e não tanto num encadeamento de projeto-a-incerteza.

Como em outros setores da sociedade, há os que têm trabalho regular, com grandes bandas e grandes companhias de dança, por exemplo, e há os que trabalham por vezes à jorna, sem saber como será no mês seguinte, sendo o Verão, por tradição, mais fértil.

Com o ambiente pandémico e o primeiro confinamento, em março de 2020, o impacto e as fragilidades foram ainda maiores. Hoje (junho de 2021) podem ler-se títulos de jornal como: *“Um Verão “estragado”, um sector de luto: norma “ambígua” da DGS faz cair espetáculos e põe programadores num impasse”*, como vem no jornal Público de 16 de junho.

Nos últimos 15 meses, desde o primeiro confinamento, houve um aumento exponencial de notícias relacionadas com estes profissionais. Subitamente, saltaram para os holofotes, muitos daqueles e daquelas que fizeram do recato o seu modo de vida, a sua invisibilidade uma condição e do seu trabalho metódico um modo de vida.

Com a paragem de toda uma indústria, casos de fome saltaram para as páginas dos jornais, estruturas como a União Audiovisual, entre outras associações de técnicos e produtores juntaram-se num setor que se queixava de si próprio por não ser unido. Os bastidores, pelas piores razões, ganharam visibilidade.

Face à incerteza de remuneração devido ao cancelamento de atividades causadas pela crise pandémica, foram criadas várias plataformas.

A Associação Portuguesa de Serviços Técnicos para Eventos (APSTE) é disso um exemplo, e conforme está na sua página na internet - <https://www.apste.pt/> - tem como objetivo, “trabalhar ativamente para a regulamentação do setor e para apoiar o desenvolvimento das empresas de serviços técnicos para eventos, através da criação de legislação específica”. Outras plataformas também foram criadas ou ganharam relevância durante o estado de emergência pandémico: a Associação de Promotores de Espectáculos, Festivais e Eventos (APEFE); Associação Portuguesa de Rigging; União Audiovisual; Associação Espetáculo - Agentes e Produtores Portugueses (AEAPP); Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos - CENASTE; Plateia Profissionais Artes Cénicas; ou as plataformas cívicas Convergência pela Cultura e P’la Arte.

Num espaço de um ano, entre 2020 e 2021, o setor audiovisual autorregulou-se como nunca. Resta saber como irá resistir, quantos abandonarão o meio em detrimento de outras áreas, e como ficará o panorama pós-pandemia. A resiliência é muita, mas a incerteza (ainda maior) que marcas deixará, por exemplo, na saúde mental? São dados para se acompanhar e estudar nos próximos anos.

Adaptando uma frase de Hennion (1983), os técnicos não são funcionários passivos. Eles produzem mundos. Ignorar esse aspeto é desconhecer e travar a difusão de conhecimento, ou seja, o oposto da génese das Ciências Sociais

Metedologia

"Sendo a realidade científica uma realidade processual, o método não pode ser estabelecido nem antes nem fora do trabalho científico" (Barbosa, 1989, p. 25). O método, segundo Bourdieu (2008), tem um valor de oportunidade.

Mais do que a experiência – incontestável - dos integrantes de empresas de som e luz, e pelo facto de alguns terem assistido na linha da frente às principais transformações sociais e tecnológicas e sociais que este trabalho quer desenvolver, faz também sentido perceber como tudo surgiu, porquê, em que circunstâncias.

Assim, procura-se uma abordagem sociológica (e histórica) à literatura existente, apoiada por bibliografia científica relevante, no que concerne à fundamentação teórica. Mas também se investigam dados primários – biografias, por exemplo - recortes de imprensa, suportes multimédia, nomeadamente alguns documentários que a rádio e televisão pública portuguesa tem dedicado ao setor musical (e aloja no seu site).

Algum trabalho, já previamente feito, resultante do passado profissional do autor deste artigo - que foi jornalista cultural durante mais de uma década - também entra na metodologia a adotar.

A observação participante também é um recurso, pois para além de jornalista, o autor deste artigo também foi técnico na área da música e da dança contemporânea. Esta observação participante é um momento de privilégio num meio nem sempre aberto a *outsiders*.

Nesta análise documental, a imprensa, como já se referiu, tem um papel preponderante. Como refere Carlos Camponez (2002), "A imprensa, no seu papel de narrador habitual de acontecimentos e ao assumir esse papel de relevo indiscutível que é o de organizar em certo discurso do quotidiano, desempenha uma função importante" (p. 197).

Howard Becker, em *Whose side are we on* (1967), dizia que toda a gente faz pesquisa através de uma determinada posição. De facto, o autor desta pesquisa, tendo por um lado alguma facilidade em entrar neste meio algo restrito - porque já lá trabalhou - por outro, pode haver a tentação de ter alguma simpatia perante alguma posição que possa requerer um certo distanciamento. Se o tempo do projeto não é o tempo do fenómeno,

visto que o objeto de estudo já lá estava e nós é que entramos por ele adentro, de facto, a "determinada posição" que Becker fala, tem todo o sentido.

Resultados

"Tivemos de montar uma empresa de som. Não havia técnicos nem managers, pelo que tivemos de trabalhar rapidamente. E aprendemos muito nos bastidores das primeiras partes das bandas estrangeiras com que tínhamos tocado no ano anterior". - António Manuel Ribeiro, UHF. (Sinfonias de Aço (2016), *apud* Galopim, DN+)

Ao pesquisar artigos de imprensa, biografias e documentários, que por sua vez, revisitam o início da década de 80, pode encontrar-se um fio condutor de uma indústria que cresceu a partir daí. As palavras do vocalista da banda UHF, são elucidativas.

O percurso e o desenvolvimento da música feita em Portugal, na opinião do produtor Tó Zé Brito, é a de que nos anos 60 lançaram-se as sementes, depois, no anos 70 - devido à revolução - houve um período em que a música passou por vários cambiantes, mas também houve correntes que se cruzaram e que foram importantes para depois formar a consciência de que a música portuguesa tinha peso, tinha possibilidade de vender e de ser comercialmente viável, algo que, até ao início dos anos 80, na perspetiva de Brito, não se acreditava. "Para mim a maioridade da música portuguesa dá-se nos anos 1979, 1980", afirma. (RTP, 2015).

De facto, um dos pioneiros dessa maioridade, António Manuel Ribeiro, relembra e complementa:

"Sempre houve pop rock em Portugal desde o final dos anos 60, mas vendia muito pouco, aquilo vendia o que vendia. Em 1980 aquilo explodiu (...) A própria indústria, PA, sistemas de som, aparelhagens, condutores, carregadores, técnicos, iluminadores, capas de discos, fotógrafos, designers... tudo isto vai-se modificar a partir de 1980" - António Manuel Ribeiro (RTP, 2020).

O percurso de transição entre o processo revolucionário e a instauração do sistema democrático depois de 1974, nomeadamente na música popular e de intervenção, fez o seu percurso até um ponto onde, como refere Paula Abreu (2010), nos anos oitenta

“todos vão percebendo a necessidade de um trabalho de recriação da música que fazem” (Abreu, 2010, p. 334).

Como consequência, e em todos os géneros musicais, da música popular e tradicional ao folclore, do fado à música ligeira, as mudanças do repertório da música portuguesa, depois do 25 de Abril, “são acompanhadas por uma crescente abertura do país à produção musical internacional introduzida pela indústria fonográfica, mas também pela rádio e pela televisão” (idem).

E se isso define novas abordagens de consumo musical em Portugal, “não deixa também de influenciar a actividade de criação e produção dos músicos em Portugal.” (idem, p. 335), e como também lembra Abreu (2010), algo que já tinha acontecido antes, nos anos 60, com o surgimento de uma vertente pop/ rock (ié-ié).

Uma maior abertura internacional permitiu, à banda UHF, aprofundar a aprendizagem do seu ofício, a ter a oportunidade de fazer as primeiras partes de bandas de renome internacional da época, como Dr. Feelgood, Ramones, ou no primeiro festival de *rock* de Cascais, onde tocaram com Elvis Costello:

“Em 80, quando sai o disco, já está feito. O trabalho todo de estrada estava feito (...) o Xico Fininho [canção de Rui Veloso] é muito importante, como porta aberta, e penso que os Cavalos [canção Cavalos de Corrida dos UHF] entram e levam a porta à frente” (RTP, 2012), conclui metaforicamente o mentor dos UHF.

O facto de tocarem com nomes internacionais, tem uma leitura muito positiva para António Manuel Ribeiro: “Nós tocamos com os Ramones [1980] um mês antes de sair o Cavalos de Corrida para a rua. Nós fomos lançados às feras. Foi muito bom. E foi muito bom porquê? Porque aprendemos. Aprendemos o palco, os nossos técnicos aprenderam a disposição e como é que tudo se organizava num palco internacional” (RTP, 2020), refere Ribeiro.

Para os técnicos, uma outra escola muito importante a operar em Portugal, foi a Festa do Avante, organizada pelo Partido Comunista Português. Na Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (2010), com direção de Salwa Castelo-Branco, a Festa do Avante é referenciada, do ponto de vista técnico, como pioneira “na utilização de equipamentos ao ar livre de som e luz de palco, área em que marcou profundamente o tecido profissional do espectáculo em Portugal, pelo facto de numerosos profissionais (técnicos de som, agentes, directores de palco, produtores, etc.) tenham ali começado a sua carreira profissional” (Félix, 2010: p. 491).

Com a profissionalização, veio uma maior responsabilidade. O vocalista, Tim, da banda Xutos & Pontapés, sintetiza:

"Andar na estrada é uma opção de vida, que faz parte da carreira musical. Fazer os concertos, ter a equipa, montar a cena, querer fazer melhor, ficar satisfeito por ter feito um concerto - isso é que traz estabilidade. Uma pessoa ter uma equipa de 32 pessoas que trabalham, onde vemos o trabalho a acontecer, põe-nos numa situação onde não temos como recusar, não temos como nos armar em parvos - porque aquilo é tudo feito para a nossa glória. As pessoas a esforçarem-se e nós a armarmos-nos em parvos? Até fica mal." – António Manuel dos Santos “Tim” (Ventura, Xutos & Pontapés, 2019, p. 259).

Manuel Faria, da banda Trovante, nota o seguinte: "A explosão do rock veio trazer grandes modificações nas estruturas de espectáculos no país" (Faria, 2002, p. 192). O músico refere-se a um progresso no setor musical, ao facto de mais grupos terem o seu próprio sistema de som para tocar ao vivo, mas não só rock, como também, no fado, Carlos do Carmo, por exemplo. "Isto era a consequência directa de um facto simples: começou a entrar mais dinheiro no mercado de música popular" (idem), complementa o músico.

Há um dado curioso na indústria: após a explosão desse chamado boom do rock português, quando se inicia o declínio e só sobrevivem os projetos mais fortes, alguns grupos transformam-se em empresas de aluguer de som. O investimento inicial foi transformado num modelo de negócio com vista a prolongar o seu investimento. Em 1983, "embora já houvesse uma boa empresa de som, a Amplisom, com quem trabalhávamos de vez em quando, apareceram, entretanto, muitas mais" (idem, p. 215), recorda Faria. Com este avanço, "a nossa vida mudou" (idem, p. 216).

Paula Abreu refere que, na tradição sociológica, se tem olhado para a música como “processos de redefinição do trabalho de criação e produção cultural, de profissionalização das carreiras artísticas, e de intermediação cultural e da concentração e especialização das organizações de produção e distribuição de bens culturais” (2000, p. 131). Foi isso que aconteceu logo em 82.

António Manuel Ribeiro surgiu em 1982 com o Grupos Rock Reunidos (GRR). Não era uma nova formação musical, mas sim, uma espécie de sindicato, de cooperativa de bandas onde se exigiam condições de trabalho mais dignas, assim como melhor material.

O próprio músico complementa e conta na primeira pessoa que, quando a banda dele começou a tocar não haviam agências de espetáculos "pelos menos a falar a linguagem do mercado que estava a crescer com a nova música" (Ribeiro, 2015, p. 301). Foi nesse contexto que a seguir, e com outras bandas "em 1982, quando vimos a entrar em força muitos malabaristas do meio, fundámos uma agência colectiva a que chamámos Grupos Rock Reunidos" (idem).

Deste modo conseguiam propor grupos que perfilhavam coerência estética com os UHF, evitando os artistas de variedades com que habitualmente partilhavam o palco nas festas populares, tornando o conceito de espetáculo coerente e não uma manta de retalhos sem um fio condutor. A noção de show business, de indústria, começava a surgir.

Mais tarde, em 1987, Pedro Ayres Magalhães (da banda Heróis do Mar) estabeleceu um conceito e decidiu fazer uma agência de bandas, Malucos da Pátria. Juntamente com outro protagonista, Tó Cunha, é nessa altura que surgem pessoas que são hoje nomes incontornáveis, players, na organização de espetáculos.

“Os primeiros concertos que o [Luís] Montez [promotora Música no Coração] faz, é por aí e os Malucos da Pátria é um sítio por onde uma série de pessoas passou, enquanto putos, pessoas que hoje estão no mercado, enquanto managers, representantes...”, recorda o vocalista dos Xutos & Pontapés, que diz também que é nessa época que começam a ter *roadies* fixos. (Ventura, Xutos & Pontapés, 2019, p. 299). "Passámos a ter condições que, até aí, não tínhamos tido", recordou o guitarrista Zé Pedro da mesma banda (idem, p. 301).

O mapeamento da área de trabalho (via observação participante), produziu a seguinte observação: sendo os primeiros a chegar e os últimos a partir, também há um espaço quase sagrado que os outros respeitam - artistas incluídos - e não ousam romper, que é a mala de ferramentas do técnico. São objetos de trabalho, mas muito pessoais ao mesmo tempo. Todos têm a sua própria lanterna, a sua chave de fendas e os mais profissionais mandam mesmo fazer caixas personalizadas (a chamada flight case) que contém todo o necessaire, até mesmo o seu próprio candeeiro, mas com um filtro para não irradiar muita luz para o exterior.

Novamente na linha da observação participante, há um dado curioso: os artistas não se movimentam à vontade nas zonas dos técnicos, não por snobismo, mas sim por um

enorme respeito. E que nenhum artista ouse mexer nas ferramentas pessoais do técnico sem autorização. Há de facto uma barreira invisível aqui. Um poder simbólico, portanto.

As materialidades ajustadas a determinadas circunstâncias provocam apropriações: "Por muito especializada e única que seja uma prática de rotina, a sua fachada social, com algumas exceções, tenderá a afirmar factos que podem igualmente ser afirmados ou invocados por outras práticas de rotina" (Goffman, 1993, p. 38). Veja-se um exemplo usado nas laterais de um palco que é um candeeiro de escritório ou a lanterna de mineiro que é usado e adaptado a fim de cumprir a tarefa com o grau de dedicação e profissionalismo de um administrativo e num ambiente difícil como um mineiro.

A abordagem de Becker, muitas vezes mais do ponto de vista do artista do que do bastidor, pode facilmente ser transposta para o trabalhador de suporte. Veja-se a lâmpada forte, normalmente usada pela indústria da aviação nos seus modelos, que por vezes é uma opção usada pelo técnico de luzes. Ela pode ser colocada debaixo do palco para dar um determinado efeito de sombras.

O caso mais icónico é o da fita gaffa, uma fita adesiva com características mais resistentes, que surgiu da necessidade de prender uma lâmpada num set de televisão, mas que hoje é um material fundamental para toda a produção de espetáculos. Com uma boa relação preço / qualidade, serve para prender um linóleo ao chão, juntar cabos, delimitar espaços, reparar pequenos danos em todo o tipo de materiais, sendo por isso indispensável na mala de ferramentas de qualquer técnico. É um caso de que quando não se tem, adapta-se, pois segundo Becker, "é a organização da produção económica da sociedade que determina quais os materiais que estão disponíveis e sob que condições" (2010, p. 82).

Curioso que, neste mundo musical da arte, tal como no mundo da economia, do ponto de vista português, se empregam muitos termos anglo-saxónicos. A língua portuguesa pode ser antiga, mas estes termos são claramente pós-industriais e não nasceram cá.

No meio mediático, a invisibilidade também ganha contornos fortes. Veja-se uma entrega dos Oscars em que os prémios mais técnicos, por vezes, nem fazem parte do alinhamento, são anunciados numa qualquer transição antes do intervalo, por exemplo. O mesmo acontece nos créditos finais nos canais televisivos: neste sistema liberal em que tempo (em televisão) é dinheiro, os créditos são simplesmente cortados.

Há todo um ecossistema impercetível que se propõe ele mesmo ser invisível. É um meio predominantemente masculino, viril, com tensões e resistências ao mundo

exterior, como se de um clube privado se tratasse (um pouco como o meio militar). "Há muitos divórcios neste meio, pois nunca estamos em casa", confidenciou a certa altura, um veterano destas andanças ao autor deste artigo. Os técnicos podem ser cocriadores de obras, mas raramente são reconhecidos pelo público. São sujeitos a desgaste rápido e lesões graves, dada a exigência física inerente à tarefa.

As materialidades da profissão contribuem muitas das vezes para a sua invisibilidade externa. A começar pela sua descrição. Técnicos são amigos íntimos de artistas famosos, conhecem-lhes os segredos e as fraquezas, mas há códigos de entendimento que sustentam a confiança a quem lhes coloca a carreira nas mãos.

Vestir de preto também não é estar na moda, mas corresponder a um código cromático de organização do espaço onde se inserem, de modo a não desviar atenções do que realmente importa, a performance. Sendo os primeiros a chegar e os últimos a partir, há um ecossistema impercetível que se propõe ele mesmo ser invisível.

Quanto à precariedade do sector, também se faz sentir como Vera Borges (2008) identificou em Teatro, Prazer e Risco. Um dado curioso de exceção, na exposição mundial Expo 98, não foram só os artistas e criadores que se viram em mãos com muito trabalho e algum dinheiro. Também abrangeu os técnicos e até foi uma escola para muitos profissionais que surgiram nessa época devido à procura elevada de mão de obra.

Conclusões

A indústria tem passado – e acompanhado – várias transformações sociais. Se nos anos 80 se assistiu ao surgir da indústria da música em Portugal - na sequência do 25 de abril de 74 - o que aconteceu nos anos 90, é a sua profissionalização em grande escala.

Para assegurar a maturidade e crescimento no meio audiovisual, foram sendo recrutados cada vez mais técnicos especializados: *roadies*, técnicos de som, iluminadores, entre outros

Do lado dos criadores, no pós-revolução, a música, a vocação para escrever e apresentar canções, era uma atividade marginal, complementar a um emprego, até à entrada em cena da geração que fez o chamado boom do rock português.

Depois desse fenómeno de popularidade se findar - e que depois se passou a chamar *Música Moderna Portuguesa*, com a entrada de novas abordagens estéticas – as

margens diluíram-se, muitas bandas com equipamento próprio e que abandonaram esse *métier*, tornaram-se fornecedoras de serviços de som e luz, dinamizando o mercado, diversificando a oferta, alavancando e imprimindo sérias transformações no meio musical português

Bandas como UHF ou Trovante foram pioneiras na abordagem empresarial ao mercado da música ao vivo, mais tarde, formações como Xutos & Pontapés, cimentaram o profissionalismo. Na década seguinte, Pedro Abrunhosa, Silence 4 ou Delfins alcançaram picos de popularidade, num mercado dinâmico e rentável para todas as partes.

Ainda nos anos 80, primeiro em 1982, com a cooperativa, Grupo de Rock Reunidos, dinamizada por António Manuel Ribeiro, dos UHF, e mais tarde em 1987, a agência, Malucos da Pátria, por iniciativa do músico, Pedro Ayres Magalhães (Heróis do Mar), tornam o mercado mais profissional e mais organizado.

Tudo isto foi acompanhado de uma transformação e evolução tecnológica sem precedentes, assim como a abertura a um mercado comum (europeu e global), o que permitiu uma maior acessibilidade de novos equipamentos e a menor custo.

Os grandes eventos de estádio – no final da década de 1980 - e de produção nacional aconteceram, a era dos Festivais de Verão instalou-se na década seguinte, o mercado ajustou-se, a tecnologia mudou o paradigma de produção.

Enquanto tudo isto acontecia, estabeleceu-se uma classe profissional, nem sempre reconhecida e, em alguns casos, a ter que lidar com a inexistência de CAE – Classificação de Atividade Económica.

A invisibilidade pública dos técnicos não lhes tem permitido ganhar poderes laborais e isso cria constrangimentos. A falta de união, ou de um sindicato, foi um tema recorrente entre estes profissionais durante muito tempo.

Face à incerteza de remuneração devido ao cancelamento de atividades causadas pela crise pandémica, foram, entretanto, criadas várias plataformas. Num espaço de um ano, entre 2020 e 2021, o setor audiovisual autorregulou-se, pondo fim a muitos anos de falta de entendimento dentro do setor.

Agradecimentos:

Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Centro de Estudos Sociais; professora doutora Paula Abreu, professor doutor Luís Trindade; XI Congresso Português de Sociologia.

Notas

ⁱ *Roadie*: técnico de palco que trabalha com os instrumentos pessoais dos músicos - guitarras, teclas ou bateria (Ribeiro, 2015, p: 261).

Referências

- Abreu, P. (2000). Práticas e consumos de música(s). *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (56), 123-145.
- Abreu, P. (2010). A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal. (Tese de doutoramento. Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra). Obtido em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13832/1/Tese%20Paula%20Abreu%202010.pdf>
- Almeida, A. N. (2011). Introdução. [Mattoso, J. (dir.)]. *História da Vida Privada em Portugal, Os Nossos Dias* [Almeida, A.N. (coord.)]. Lisboa. Círculo de Leitores e Temas e Debates
- Arruda, J. P. (2018). *A Televisão em Ação. O processo comunicacional mediado como elemento estruturante de mundos coletivos*. Porto. Fundação Eng. António de Almeida.
- Barbosa, E. (1989). O conhecimento científico e suas questões. in Sarmiento, Walney. *Problemas de Metodologia nas Ciências Sociais*. Salvador. Bahia. Centro Editorial e Didático da UFBA.
- Bebiano, R. (2003). *O poder da imaginação: juventude, rebeldia e resistência nos anos 60*. Coimbra: Angelus Novus Editora.
- Becker, H. (1967). Whose Side Are We On? *Social Problems*. 14(3), 239-247. Oxford. doi: <https://doi.org/10.2307/799147>
- Becker, H. (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa. Livros Horizonte
- Bennet, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Londres. Macmillian Press.
- Berger, J. (2018) *Modos de Ver*. Lisboa. Antígona.
- Borges, V. (2008). *Teatro, Prazer e Risco: retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma Editora.

- Bourdieu, P. (1996). A emergência de uma estrutura dualista. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa. Editorial Presença.
- Bourdieu, P. (2008). *Razões Práticas Sobre a Teoria da Ação* (9ª edição). Campinas. Papyrus Editora.
- Camponez, C. (2002). *Jornalismo de Proximidade*. Coimbra. Edições Minerva.
- Correia, A. B. (2003). *Arte como Vida e Vida como Arte*. Porto. Edições Afrontamento.
- Crossley, N.; Bottero, W. (2015). Social Spaces of Music: Introduction. *Cultural Sociology*, 9 (1), 3-19. <https://doi.org/10.1177/1749975514546236>
- Demme, J. (Realizador) (1984). *Stop Making Sense*. [Filme]. Estados Unidos da América. Talking Heads; Arnold Stiefel Company.
- Dionísio, E. (1993). *Títulos, Acções, Obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Faria, M. (2002). *Trovante: Por Detrás do Pano*. Lisboa. Dom Quixote.
- Félix, P. (2010). Festa do Avante. In [Castelo-Branco, S. (dir.)]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, C-L*. Lisboa. Temas e Debates. Círculo de Leitores.
- Fernandes, P.; Vilela, J. S. (2016). LX80. Lisboa entra numa nova era. Alfragide. Dom Quixote.
- Ferreira, C. (1998). A Exposição Mundial de Lisboa de 1998. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (51), 43-68.
- Figueira, A. e Conteiro, R. (2018). *Censurados Até Morrer*. Lisboa. Camaleão.
- Foucault, M. (1979 [2014, 28ª edição]). *Microfísica do Poder*. São Paulo. Paz & Terra.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. (Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras. Universidade do Porto). Obtido em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>
- Goffman, E. (1993). *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa. Relógio D'Água.
- Hennion, A. (1983). Une sociologie de l'intermédiaire: le cas du directeur artistique de variétés. Octobre-décembre 1983. Les professions artistiques. In: *Sociologie du travail*, 25^e année (4), 459-474. doi: <https://doi.org/10.3406/sotra.1983.1949>
- Hennion, A. (1989). An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music, Science, Technology, & Human Values. Vol. 14, (4), 400-424. Thousand Oaks, California. Sage Publications Inc.

- Hennion A. (2011). Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music., in Clayton M., Herbert T.; Middleton R., (ed.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. 2nd edition. 249-260. Nova Iorque e Londres. Routledge.
- Hennion A. (2018). Objects, Belief, and the Sociologist: The Sociology of Art as a Work-to-Be-Done, in Smudits A. (ed.), *Roads to Music Sociology*. 40-61. Wiesbaden. Springer Fachmedien.
- Judt, T. (2007). Pós-Guerra. História da Europa desde 1945. Lisboa: Edições 70.
- Krueger, A. B. (2020). Rockonomics. O que a indústria da música nos pode ensinar sobre economia e sobre a vida. Lisboa. Temas e Debates.
- Lafargue, P. (2016). O Direito à Preguiça. Lisboa. Antígona.
- Leroy, D. (1980). Economie des arts du spectacle vivant. Essais sur la relation entre l'économique et l'esthétique. Paris. Economica.
- Madeira, C. (2002). Novos Notáveis: os programadores culturais. Oeiras. Celta Editora
- Marx, K. (2017). O Capital. Lisboa. Edições 70.
- Martland, P. (1997). Since Records Began: EMI - The First 100 Years. Londres. Bastford Books.
- Neves, J. S. (1999). Os profissionais do disco. Um estudo da Indústria Fonográfica em Portugal. Lisboa. Observatório das Actividades Culturais.
- Pappámikail, L. (2011). Juventude: entre a fase da vida e o tempo de viver. [Mattoso, J. (dir)]. História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias [Almeida, A.N. (coord.)]. Círculo de Leitores e Temas e Debates
- Portelli, A. (2013). A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios. Lisboa: Unipop.
- Público (2021, 16 de junho). Um Verão “estragado”, um sector de luto: norma “ambígua” da DGS faz cair espectáculos e põe programadores num impasse. *Jornal Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/2021/06/16/culturaipsilon/noticia/verao-estragado-sector-luto-norma-ambigua-dgs-faz-cair-espectaculos-poe-programadores-impasse-1966758>
- Ribeiro, A. M. (2015). *Por Detrás do Pano*. Lisboa. Chiado Editora.
- RTP. (2012). Estranha Forma de Vida – Uma História da Música Popular Portuguesa. Jaime Fernandes RTP. Episódio 18. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/estranha-forma-de-vida-episodio-18/>

- RTP. (2015). A Arte Elétrica em Portugal. Pedro Clérigo e Leandro Ferreira. *RTP*. O boom do rock, Episódio 3, Temporada 1. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p2094/e213347/a-arte-eletrica-em-portugal>
- RTP. (2020). Vejam Bem. António Manuel Ribeiro – Cavalos de Corrida. Cerruti, F.; Galopim, N. Criadores e Bastidores. *RTP*. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/palco/p5034/vejam-bem>
- Santos, B. S. (2000) A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. Porto. Edições Afrontamento.
- Sinfonias de Aço (2016, 28 de agosto). Um breve retrato do momento intenso que transformou a cena musical portuguesa entre 1980 e 81. [Galopim, N. DN+]. Disponível em <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/artigos/990-ar-de-rock>
- Stevenson, R. L. (2018). Apologia do Ócio. Lisboa. Antígona.
- Taylor, T. D. (2001). *Strange Sounds. Music, Technology & Culture*. Londres. Routledge.
- Théberge, P. (1997). *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology*. Middletown. Wesleyan University Press.
- Trindade, L. (2014). O “Gosto” do Se7e-Uma história cultural do semanário Se7e (1978-1982). *Ler História*, (67), 45-61.
- Ventura, A.; Xutos & Pontapés (2019). *À Minha Maneira. Vol. I 1979 – 1999*. Lisboa. Showtime.