



TRANS 27 (2023)

**Das recolhas ao álbum como “cartão de visita”: estratégias e reinvenções na pequena edição de música popular de matriz rural em Portugal no século XXI**

**De las colecciones al disco como “tarjeta de visita”: estrategias y reinenciones en la pequeña edición de música popular rural en Portugal en el siglo XXI**

**From collections to the album as a “business card”: strategies and reinventions in the small edition of rural folk music in Portugal in the 21st century**

Pedro Belchior Nunes (Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), NOVA-FCSH, Universidade Nova de Lisboa)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9516-9244>

#### Sinopse

Este artigo aborda as práticas e valores presentes na pequena edição de música em Portugal face aos novos contextos de digitalização e desintermediação na produção de música. O nosso foco incidirá sobre um subcampo restrito de produção musical em pequena escala: o da *música popular de matriz rural*. Consideraremos a este respeito a edição de música por pequenas editoras independentes e a autoedição por músicos que optam por modelos ditos *do-it-yourself* (DIY) de produção musical à margem do trabalho de intermediação levado a cabo por editoras e distribuidoras discográficas. A nossa análise será informada, em diálogo crítico constante e sustentado, pelas noções de campo de produção cultural proposta por Bourdieu (1983), de mundos artísticos de Becker (1974), bem como por estudos diversos e recentes em torno dos modos DIY de produção de música (Bennett 2018, Guerra 2018, Haenfler 2018, Haynes & Marshall 2018, Tarassi 2018, Threadgold 2018, Schmidt 2019, Jones 2021)..

#### Palavras-chave

Subcampo; música popular de matriz rural; pequena edição; autoedição; DIY.

#### Resumen

Este artículo examina las prácticas y los valores presentes en la edición musical a pequeña escala en Portugal ante los nuevos contextos de digitalización y desintermediación en la producción musical. Nos centraremos en un subcampo restringido de la producción musical a pequeña escala: la *música popular rural*. En este sentido, consideraremos la edición musical por parte de pequeñas editoriales independientes y la autoedición por parte de músicos que optan por modelos de producción musical *do-it-yourself* (DIY) al margen de la labor de intermediación llevada a cabo por sellos discográficos y distribuidoras. Nuestro análisis se nutrirá, en constante y sostenido diálogo crítico, de las nociones de Bourdieu (1983) sobre el campo de la producción cultural, de las nociones de Becker (1974) sobre los mundos artísticos, así como de diversos estudios recientes sobre los modos DIY de producción musical (Bennett 2018, Guerra 2018, Haenfler 2018, Haynes & Marshall 2018, Tarassi 2018, Threadgold 2018, Schmidt 2019, Jones 2021).

#### Keywords

Subcampo; música popular rural; pequeña edición; autoedición; DIY.

**Abstract**

This article explores the practices and values in small-scale music publishing in Portugal in the new contexts of digitalization and disintermediation of music production. I focus on a restricted subfield of small-scale music production: rural folk music. In this regard, we will consider music publishing by small independent publishers and self-publishing by musicians who opt for do-it-yourself (DIY) models of music production outside the intermediary work carried out by record labels and distributors. Our analysis will be informed, in constant and sustained critical dialogue, by Bourdieu's (1983) notions of the field of cultural production, Becker's (1974) notions of artistic worlds, as well as various recent studies on DIY modes of music production (Bennett 2018, Guerra 2018, Haenfler 2018, Haynes & Marshall 2018, Tarassi 2018, Threadgold 2018, Schmidt 2019, Jones 2021).

**Keywords**

Subfield; rural popular music; small edition; self-publishing; DIY.

**Fecha de recepción:** 14 de febrero de 2023

**Fecha de aceptación:** 26 de octubre 2023

**Fecha de publicación:** 31 de diciembre 2023

**Received:** February 14<sup>th</sup> 2023

**Acceptance Date:** October 26<sup>th</sup> 2023

**Release Date:** December 31<sup>st</sup> 2023

## Das recolhas ao álbum como “cartão de visita”: estratégias e reinvenções na pequena edição de música popular de matriz rural em Portugal no século XXI

Pedro Belchior Nunes (Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), NOVA-FCSH, Universidade Nova de Lisboa)  
Email: pedronunes@fcsh.unl.pt

---

### Introdução

O estudo da edição de música dentro do subcampo da música popular de matriz rural em contexto português permanece um objecto por escrutinar nas ciências sociais e musicais. É possível encontrar análises sobre a edição de música em Portugal em relação a outros géneros e estilos, nomeadamente o rock dito alternativo (Moura 2021) e a música de dança electrónica (Nunes 2021), em estudos mais abrangentes sobre a indústria fonográfica em Portugal e as microeditoras independentes (Nunes 2014, 2018) ou referida *en passant* em trabalhos em torno das culturas DIY nos casos do rock alternativo (Guerra 2013, Oliveira & Guerra 2016) e do punk (Guerra 2018). É reconhecido às pequenas editoras um papel importante na disseminação e afirmação desses géneros, em contraponto ao trabalho desenvolvido pelas editoras multinacionais que operam em Portugal, mais centradas na edição de géneros mais próximos de um *mainstream*, isto é, com maior potencial comercial. No entanto no que toca ao universo peculiar da música popular de matriz rural feita em Portugal, caracterizado ao longo da sua história por práticas e valores distintos dos demais campos de produção musical, em que o seu estatuto de utilidade pública, amplamente reconhecido através de vários tipos de apoio estatal, desempenha um papel fundamental, a ausência de estudos académicos é notória. Deste modo, pretendemos com o presente artigo analisar a evolução na pequena edição dentro deste subcampo entre os anos 2000 e 2020 e compreender como é que as transformações decorrentes da digitalização e desintermediação na produção e distribuição de música vieram afectar as estratégias e as práticas editoriais de pequenas editoras<sup>1</sup> e músicos em autoedição bem como o seu possível impacto nas relações de poder e de cooperação dentro deste subcampo de produção musical. Daremos ênfase a dois fenómenos que se observam: por um lado o da assunção, em contextos recentes, do músico/pequeno editor como um empreendedor que se desdobra em variados papéis e funções, sendo que alguns estão para lá da música enquanto actividade criativa; por outro, mas não estanque em relação ao anterior, o do estatuto do fonograma editado e como ele é encarado pelos editores e músicos tendo em conta o decréscimo no consumo de música em suporte físico.

O estudo da edição independente de música tem permanecido importante nos últimos vinte

---

<sup>1</sup> Definimos pequena editora discográfica como uma estrutura especializada na edição de fonogramas com de uma a quatro pessoas e edições em formato físico que não vão, regra geral, embora com excepções, além dos 1000 exemplares.

anos, sobretudo no contexto anglo-saxónico, recebendo contributos, entre outros, da sociologia, dos estudos culturais, da antropologia e da etnomusicologia, e situando-se muitas vezes na área mais abrangente e interdisciplinar dos estudos de música popular (Strachan 2007, den Drijver & Hitters 2017, Nunes 2018, 2021, Schmidt 2019, Bartmanski & Woodward 2020, e.o.). Ele acompanha o reconhecimento da importância dos fenómenos de digitalização e o seu impacto na reconfiguração da indústria fonográfica. É amplamente reconhecido que o impacto das novas tecnologias digitais na produção, armazenamento e distribuição de música veio proporcionar um maior acesso e por vezes controlo dos meios de produção a músicos amadores, semi-profissionais e sem vínculo a uma editora, bem como a pequenos editores a trabalhar à margem da indústria fonográfica. Como resultado desse impacto verifica-se no período considerado a proliferação de pequenas editoras e de músicos em autoedição capazes de contornar, pelo menos até um certo ponto, os tradicionais intermediários no circuito de produção/consumo entre o artista e o público: as editoras multinacionais e os selos editoriais sob a sua alçada, e as distribuidoras. Muitos desses estudos invocam a noção de DIY, simultaneamente como modo de produção de música e como (sub) cultura com valores próprios e autónomos que possibilitam em muitos casos formas sustentáveis de criação musical à margem das formas de produção dominantes (Strachan 2007, Reitsamer 2011, Scott 2012, Hrcacs 2015, den Drijver & Hitters 2017, Bennett 2018, Guerra 2018, Threadgold 2018, Jones 2021).

As novas formas de edição independente de música distinguir-se-ão das estudadas, em contexto anglo-saxónico, no último quarto do século passado (Peterson & Berger 1975, Lee 1995, Hesmondhalgh 1998). Onde naquelas prevalecia muitas vezes o recurso a acordos de distribuição com as grandes editoras para fazer chegar as suas edições a um público mais vasto, nestas mais recentes verifica-se uma maior autonomia, pese embora as parcerias com empresas de distribuição (física e digital) se mantenha em muitos casos (Strachan 2007, den Drijver & Hitters 2017, Nunes 2018). Contudo elas herdarão dessas formas anteriores de edição independente alguns traços típicos sobretudo no que toca aos valores que enformam a sua actuação: o colectivismo e a cooperação entre agentes (músicos, editores, programadores e responsáveis pela comunicação, e.o.), baseado na partilha de gostos e interesses estéticos, a informalidade e proximidade nos contactos e a valorização, no discurso sobre as suas práticas, de um lado artístico sobre um lado comercial da música.

No contexto português é notória a ausência de estudos de modos de produção musical DIY no universo particular da música popular de matriz rural, onde incluímos a de raiz tradicional, seja nas recolhas ou seja nas abordagens mais reinterpretaivas de repertórios tradicionais. Tal universo apresenta-se distinto a vários níveis: a música popular de matriz rural, ao contrário daqueles géneros, assume um estatuto de utilidade pública consagrado na sua longa relação com o ensino e estudo da música a um nível superior, na sua fixação para memória colectiva em arquivos e espólios sonoros e pelos apoios de que beneficia para a sua sustentabilidade, da parte de organismos estatais

como a DGArtes<sup>2</sup> e o INATEL<sup>3</sup>, entre outros, e de câmaras municipais (Castelo-Branco 2010). Esse estatuto coloca a música popular num interstício entre as ditas culturas DIY e os modos de produção independente de música, por um lado, e um subcampo mais alargado onde coexistem também práticas mais institucionalizadas de financiamento estatal e ligações institucionais com o meio académico e câmaras municipais (Nunes 2023). Neste sentido importa compreender como é que esse estatuto tem impacto nas práticas editoriais em relação à música popular ao longo do tempo, com destaque para a pequena edição.

Para o propósito deste estudo consideramos *música popular de matriz rural* como uma categoria musical que inclui um conjunto de práticas, géneros e estilos musicais associados a contextos rurais e à noção de “povo” e de “cultura popular” (Castelo-Branco e Cidra 2010). Ela distingue-se da categoria *popular music*, recorrentemente utilizada e reconhecida globalmente, para descrever a música popular de massas disseminada pelos *media* e apropriada à escala global, e distinta de universos musicais como o da música erudita (Middleton 1990, Nunes 2022: no prelo). A “música popular” conhece ao longo do século XX, e simultaneamente, processos de fixação para memória em arquivo por sucessivos folcloristas e etnógrafos, entre outros coletores; e processos de revitalização e criação musical, nomeadamente pelos designados Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000). O trabalho dos pequenos editores e músicos em autoedição em foco neste estudo é enquadrável por este domínio abrangente da “música popular” embora ambos se refiram à música que editam com recurso a outros termos como “música tradicional”, para se referirem às recolhas, e “folk”, “recriação” e “músicas de identidade” para se referirem ao repertório original ou a adaptações com novos arranjos sobre temas tradicionais.

Por outro lado, compreendemos, no âmbito deste estudo, a edição de música, não como algo estanque em relação às demais actividades implicadas na produção e divulgação de música popular, mas como algo que se realiza em estreita articulação com estas. A distribuição, os concertos ao vivo, desde o seu agendamento ao *merchandising* passando pela actuação em eventos diversos (sobretudo feiras e festivais de música), e a divulgação junto dos meios de comunicação, constituem práticas que se articulam com a edição de música (Nunes 2023). A estas se juntam, no caso particular da música popular de matriz rural, a do coleccionismo e arquivística (no caso dos espólios de música tradicional) e o ensino e investigação sobre música. A forma como essas actividades se articulam são fundamentais para a sustentabilidade da carreira de músico, seja num nível profissional ou semi-profissional. Também neste âmbito o impacto tecnológico na reorganização da actividade musical se faz sentir ao impulsionar novos modelos em que o trabalho do músico já não está circunscrito à gravação, produção e interpretação de música mas se estende a outras áreas de actuação (Scott 2012, Tarassi 2017, Haynes & Marshall 2018, Bennett 2018,

---

<sup>2</sup> Organismo do Ministério da Cultura da República Portuguesa com a missão de “coordenação e execução das políticas de apoio às artes em Portugal, com a prioridade de promover e qualificar a criação artística, bem como garantir a universalidade da sua fruição” (in site oficial: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/>)

<sup>3</sup> Originalmente Fundação Nacional para Alegria no Trabalho (FNAT), a Fundação INATEL, é hoje tutelada pelo Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social, com o objectivo de desenvolver “atividades de valorização dos tempos livres nas áreas do turismo social, da cultura popular e do desporto amador, com profundas preocupações de humanismo e elevados padrões de qualidade.” (in site oficial: <https://www.inatel.pt/>).

Oliveira 2018, Everts & Haynes 2021):

Os músicos dedicam-se a um conjunto extenso de actividades rotineiras. Eles editam e executam música e tentam gerar conhecimento confiando numa combinação de marketing, de relações públicas e redes sociais. Mais ainda, eles publicam a sua música, dedicam-se a actividades de negócio como a gestão financeira, têm responsabilidades de gestão e levam a cabo tarefas de produção, tais como a organização de digressões e a venda de *merchandise* (Everts & Haynes 2021: 733-734).

A relação que se estabelece entre estas actividades e entre os agentes que a elas se dedicam (músicos, produtores, editores, programadores, divulgadores, promotores dos media/responsáveis pela comunicação, coleccionadores e arquivistas e musicólogos, e.o.) pode tanto ser entendida à luz das relações de cooperação típicas dos mundos artísticos defendidas por Becker (1974) como de competição por posições de protagonismo e legitimidade que Bourdieu defende na sua abordagem aos campos de produção artística (1983). O impacto destas duas abordagens faz-se sentir nos estudos sobre estes universos mais restritos de produção musical dita independente ou DIY (Scott 2012, Guerra 2013, Threadgold 2018). Podemos, por um lado, identificar a importância das práticas de cooperação resultantes da acção colectiva de agentes como sendo decisivas, directa ou indirectamente, para a edição de música. Podemos, por outro, identificar no caso da música popular elementos de um subcampo de produção autónomo marcado pela competição entre estilos musicais e os artistas que os representam por posições de legitimidade e reconhecimento. Esse subcampo legitima-se pela valorização da qualidade artística em detrimento do impacto comercial dos artistas/músicos que dele participam. Tal valorização acontece em contraponto a um subcampo de produção em larga escala, como seja o do *mainstream* representado pelas grandes editoras, onde o sucesso traduzido na quantidade de vendas de fonogramas, adquire preponderância sobre o sucesso artístico. Já o sucesso artístico típico do subcampo de pequena escala traduz-se no reconhecimento dos pares e de certos mediadores e *gatekeepers*, como o sejam, entre outros, os críticos e jornalistas de música (Bourdieu 1983, Bourdieu & Wacquant 1992).

Neste sentido, pretendemos compreender a evolução na edição de música popular portuguesa no corrente milénio, a partir do conhecimento das estratégias, valores e práticas editoriais levadas a cabo pelas pequenas editoras e por músicos em autoedição. Em concreto, consideramos os anos entre 2000 e 2020 porque correspondem a um período marcado pelo impacto generalizado da digitalização na produção e distribuição de música<sup>4</sup>. Quais as práticas editoriais e que valores (estéticos e ideológicos no sentido lato) é que estão presentes nas mesmas? Que mudanças se verificam ao nível dos formatos de edição e de distribuição? Partindo do particular (editoras e músicos) para o geral (universo mais abrangente da música popular), o que é que a

---

<sup>4</sup> O impacto subsequente das redes sociais, dos serviços de partilha de música peer-to-peer, das plataformas de streaming, mudou para sempre a indústria fonográfica tornando obsoletos os modos de produção e distribuição dominantes no último terço do século XX. O impacto mais evidente foi o da quebra da circulação de fonogramas em formato físico com as vendas mundiais em 2013 a baixarem para valores idênticos aos do início da década de 1970. Ver, a este respeito: Wikstrom, Patrick. 2013. *The Music Industry: Music in the Cloud*. 2nd ed. Cambridge: Polity Press.

evolução nos modelos de edição e distribuição nos diz acerca das mudanças verificadas no subcampo da música popular?

### Definição da amostra e metodologia

Definimos uma amostra de pequenas editoras e músicos em autoedição, no subcampo da música popular de matriz rural em Portugal. No âmbito deste estudo incluímos editoras cujas práticas de edição incidam sobre estilos e práticas musicais no âmbito dessa categoria mais abrangente de música popular, conforme ficou definida no início deste artigo. A amostra contemplou as seguintes editoras: Sons da Terra<sup>5</sup>, Tradisom<sup>6</sup>, Açor<sup>7</sup>, D’Euridice/D’Orfeu<sup>8</sup>, Xarabanda<sup>9</sup>, Sons Vadios<sup>10</sup> e Repasseado<sup>11</sup>. Em relação aos músicos incluímos os seguintes: Amadeu Magalhães (Realejo)<sup>12</sup>, Artur

---

<sup>5</sup> Editora integrada no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, sediado em Sendim, Trás-os-Montes, dirigido pelo divulgador, promotor e editor Mário Correia (n. 1952, Vila Nova de Gaia). Fundada em 1998, inicialmente especializada em recolhas musicais de tradições de gaitas de foles nas áreas de Trás-os-Montes e Coimbra e também cantos tradicionais do norte de Portugal (Tilly & Passinhas 2010).

<sup>6</sup> Editora fundada em 1992 em Macau pelo colecionador, editor e radialista José Moças (n. 1952, Estremoz), especializada na edição de discos, mas também de filmes e livros, de música popular portuguesa, incluindo a tradicional e a folk. De acordo com a informação no site oficial a Tradisom foi criada com o propósito de “captar e divulgar as tradições musicais portuguesas, não só em Portugal, mas também nos locais onde a presença e as influências musicais dos portugueses se fazem sentir.” (<https://tradisom.com>)

<sup>7</sup> Editora sediada em São Mamede de Infesta, fundada em 1996 pelo professor de música, Emiliano Toste (n. 1958, Cabo da Praia, Terceira). Dedicar-se à produção e edição de música tradicional com ênfase, não exclusivo, na música regional dos Açores estendendo também o seu catálogo de edições a bandas filarmónicas e à música clássica. <https://www.emilianotoste.pt/>

<sup>8</sup> A D’Euridice é um selo de edição da D’Orfeu, associação cultural sem fins lucrativos criada em Águeda em 1995 por quatro irmãos músicos com o objectivo de dinamizar actividades culturais através da música e da sua relação com todas as outras formas de expressão. Foi criada posteriormente, em 2002, como braço editorial da d’Orfeu, em resultado da atividade criativa da Associação e perante a necessidade de a materializar e promover os artistas que representa. <https://dorfeu.pt/edicao/>

<sup>9</sup> Editora madeirense ligada à associação musical e cultural sem fins lucrativos, com o mesmo nome, fundada em 1990 por um colectivo de músicos anteriormente pertencentes ao grupo de intervenção cultural Algozes, com os objectivos de promover “o gosto e a competência pela investigação no domínio da cultura tradicional, a recolha divulgação da música tradicional madeirense, o ensino dos cordofones regionais da tradição popular, acções de formação e sensibilização sobre música popular e tradicional regional, assim como, organizar e editar um cancioneiro de tradição oral madeirense” (in <https://xarabanda.pt/>).

<sup>10</sup> Editora/cooperativa cultural com sede na Nazaré, criada em 2014 pela cantora e multi-instrumentista Sara Vidal (n. 1980, Nazaré) para divulgação de projectos musicais na área da folk/música tradicional. <https://www.sonsvadios.pt/>

<sup>11</sup> A Repasseado é uma editora e produtora de concertos criada em 2019 por Vasco Ribeiro Casais e pela cantora, autora, letrista e instrumentista Joana Negrão (n. 1983, Setúbal) com o propósito de “agregar uma comunidade de artistas da vanguarda da música portuguesa.” (in [www.repasseado.pt/](http://www.repasseado.pt/)). Aposta também na realização de projectos educativos envolvendo comunidades locais e no agenciamento e management dos seus artistas.

<sup>12</sup> Multi-instrumentista (n. 1969, Dornelas).

Serra (Marafona)<sup>13</sup>, Luís Peixoto<sup>14</sup>, Ricardo Brito (Urze de Lume)<sup>15</sup>, Ricardo Fonseca<sup>16</sup>, Ricardo Santos (Velha Gaiteira)<sup>17</sup>, Ruben Monteiro (Albaluna)<sup>18</sup>, Rui Pinho Aires (Charanga)<sup>19</sup>, Teresa Melo Campos (Sopa de Pedra)<sup>20</sup>, Tiago Morais (Alma Menor)<sup>21</sup> e Tiago Manuel Soares (Retimbar, Cardo Roxo)<sup>22</sup>. Foram realizadas entrevistas semi-dirigidas aos editores e músicos, a partir de um conjunto de temas previamente definidos: historial, motivações na edição, formatos de edição, distribuição, relações com os meios de comunicação e sinergias com outras estruturas e actividades dentro do mesmo subcampo. Realizamos também duas mesas redondas em formato online: uma primeira com quatro dos editores que constituem a amostra; e uma segunda com cinco dos músicos autoeditados. Estas mesas-redondas permitiram uma maior discussão sobre os temas definidos, entre o autor do artigo, na qualidade de moderador, e os agentes em causa; bem como entre estes agentes, dado que foi possível o confronto de pontos de vista em tempo real. A informação recolhida foi complementada com a observação e análise de conteúdos nos sites e páginas em redes sociais das editoras e músicos.

### As recolhas e o tradicional reinventado

As pequenas editoras com um estatuto reconhecido no subcampo da música popular (Sons da Terra, Tradisom, Xarabanda, Açor) afirmaram-se em boa parte através da edição de recolhas de repertório tradicional oriundo de diferentes regiões de Portugal (Nunes 2022: no prelo). É o caso, por exemplo, da Sons da Terra que inclui nas suas edições um vasto catálogo de recolhas da região do Minho e de Trás-os-Montes. No caso da Tradisom, destacamos a edição do espólio do folclorista e compositor Armando Leça<sup>23</sup> e a filmografia do etnólogo e colector Michel Giacometti<sup>24</sup> (em parceria com o jornal Público), e.o. Esta linha editorial trouxe reconhecimento às editoras e à própria figura dos dois editores, Mário Correia e José Moças, traduzível no apoio de entidades públicas. No caso de Mário Correia, por exemplo, o primeiro disco que edita de um velho gaiteiro<sup>25</sup> é apoiado pela

<sup>13</sup> Cantor, compositor, letrista e multi-instrumentista (n.1974, Amadora).

<sup>14</sup> Guitarrista e compositor (n. 1980, Coimbra).

<sup>15</sup> Compositor e multi-instrumentista (n. 1978, Lisboa).

<sup>16</sup> Guitarrista e compositor (n. 1974, Lisboa).

<sup>17</sup> Gaiteiro, multi-instrumentista (n. 1982, Castelo Branco).

<sup>18</sup> Compositor, multi-instrumentista e produtor (n. 1986, Torres Vedras).

<sup>19</sup> Compositor, multi-instrumentista e sound-designer (n. 1979, Aveiro).

<sup>20</sup> Cantora, compositora (n. 1988, Porto).

<sup>21</sup> Gaiteiro (n. 1985, Lisboa).

<sup>22</sup> Percussionista (n. 1989, Porto).

<sup>23</sup> Pseudónimo de Armando Lopes, compositor, folclorista e etnomusicólogo (n. Leça da Palmeira, 9 de Agosto de 1891, f. Vila Nova de Gaia, 21 de Janeiro de 1977).

<sup>24</sup> Etnólogo e colector corso que fez importantes recolhas etno-musicais em Portugal (n. Ajaccio, Córsega, 8 de janeiro de 1929; f. Faro, 24 de novembro de 1990).

<sup>25</sup> Ezequiel dos Santos, *Gaiteiro de Vale Martinho – Mirandela*, Série Gaiteiros Tradicionais, CD, Sons da Terra, 1997.

câmara de Mirandela através da aquisição de 3000 a 4000 discos. É este estímulo que leva à criação da Sons da Terra e à edição de reportório tradicional sempre com forte apoio das câmaras locais, do INATEL e sobretudo da DGArtes. No entanto, o que também verificamos em ambas as editoras é uma complementaridade deste registo editorial com a edição de projectos originais de reinvenção da música tradicional.

Porque a partir de certa altura há gente que cria, que produz, que é preciso meter em estúdio, que não é só trabalho de campo e que é importante editar. Mesmo dentro dos novos gaiteiros há projetos, há uma altura em que há um grito de revolta contra o predomínio das gaitas de foles no Nordeste Transmontano e eu chamo a atenção para as flautas pastoris, para os tamborileiros e então dois tocadores velhos e dois novos criam um grupo das fraitas (fraitas é flautas em mirandês) e esse é um trabalho que eles vão elaborar e que eu meto em estúdio, que já não é uma recolha de campo (Mário Correia, editor, Entrevista, Gaia, 09/02/2020).

Neste contexto, o gosto pessoal é sobreponível com a ideologia profissional do editor de música. Há uma gestão feita pelo editor entre o que este valoriza esteticamente e o que, à partida, garante maior retorno e sustentabilidade à editora<sup>26</sup>. No caso das editoras de música popular devemos adicionar uma missão de divulgação das práticas musicais como fazendo parte da ideologia profissional do editor. Na Tradisom, por exemplo, é notória a conciliação entre uma postura “missionária” de divulgação da música tradicional, o gosto pessoal de José Moças e as apostas mais comerciais. A sua linha editorial enfatiza a importância da descoberta de arquivos sonoros, de trazer ao conhecimento do público o que está esquecido, mas complementada com edições mais comerciais que sustentam financeiramente a editora (Nunes 2022: no prelo).

Contudo, a diminuição significativa da venda de fonogramas também trouxe a estas editoras a necessidade de uma mudança de estratégia com impacto na linha editorial. No caso da Tradisom, a aposta em edições mais exclusivas e numeradas vem ao encontro dessa necessidade, como sucedeu recentemente com a edição do LP/2xCD/Livro de concertos inéditos de José Afonso<sup>27</sup>. Trata-se de uma edição de 5000 exemplares, numerada e não reeditável, que se esgotou em seis meses. Esta edição veio trazer uma mudança na estratégia da editora com uma maior aposta em edições limitadas mas com impacto junto do público. No caso da Xarabanda, onde a missão de divulgação junto do público de recolhas tradicionais da região da Madeira também está presente, constatamos igualmente uma linha editorial entre esse espírito de missão subjacente ao seu estatuto de associação cultural e uma abertura à renovação desses repertórios tradicionais, visível no trabalho do agrupamento, com o mesmo nome, que representa a editora. Se por um lado a

---

<sup>26</sup> Haynes diz-nos, a este propósito, num estudo sobre intermediários no universo da *world music*: “O mais notável é a quebra de fronteiras entre o gosto pessoal e o julgamento profissional ou antes entre lazer e trabalho. A música é claramente uma fonte de ofuscamento entre o que é trabalho e lazer no contexto da *world music*, uma vez que é não apenas de importância primordial no seu trabalho enquanto críticos ou produtores de música, mas também central para os seus propósitos de lazer enquanto consumidores/ouvintes de música ou músicos amadores.” (Haynes 2005: 368). O gosto pessoal será, neste caso, sobreponível com a ideologia profissional do intermediário, neste caso o editor de música.

<sup>27</sup> *José Afonso ao Vivo*, LP/2xCD/Livro. Edição especial e numerada. 2019. Tradisom.

edição de recolhas conferem à Xarabanda um estatuto e reconhecimento de utilidade pública, traduzível em apoios estatais e municipais, por outro, a renovação de repertórios tradicionais com novos arranjos, para além de corresponderem ao gosto pessoal dos editores, é vista como podendo granjear maior interesse da parte do público. Rui Camacho considera a renovação das tradições fundamental para captar a atenção de novos públicos: “Como é que vamos atrair público para gostar do trabalho que fazemos? É sempre através da renovação mas sem destruir totalmente” (Rui Camacho, editor, entrevista via Zoom, 11/2/2021). Na Açor, pese embora a predominância dos registos de grupos folclóricos e de recolhas dos Açores, há também uma atenção a repertório do que Emiliano Toste define como “música de expressão atlântica”, levada a cabo por agrupamentos na área da folk influenciados pelas músicas do mundo.

Nos últimos vinte anos a edição independente de música popular de matriz rural acompanha a tendência verificada em outras áreas de edição de música, com o surgimento de pequenos projectos editoriais criados pelos próprios músicos, primeiramente com o objectivo de editar a sua música e, posteriormente, editando outros artistas dentro do mesmo universo musical. Entre essas editoras estão a D’Euridice/D’Orfeu, a Repasseado e a Sons Vadios. Paralelamente muitos músicos com acesso mais facilitado aos meios de produção e edição de música optam pela autoedição em nome próprio, sem a criação de uma editora discográfica. Tanto nestes projectos editoriais como nos de autoedição a edição passa a ser orientada para a recriação e renovação de música popular de matriz rural protagonizada por estes músicos. A ideia da música tradicional como património que importa ser preservado e dar a conhecer ao público presente no discurso e linha editorial de editoras como a Sons da Terra, a Açor, a Tradisom e a Xarabanda perde importância para esta nova geração de músicos mais empenhados em reinventar a música tradicional, dando-lhe novos arranjos e, em muitos casos, criando fusões e hibridismos com outros estilos musicais mais contemporâneos. Tal está bem vincado na linha editorial da Sons Vadios e da Repasseado. Na Sons Vadios, por exemplo, o álbum *Cantos da Quaresma*<sup>28</sup> parte de uma recolha de temas que são depois adaptados à formação que os executa e aos instrumentos tocados, havendo, pois, uma recriação sobre a música tradicional: “não é música no seu estado puro e duro, não vamos editar recolhas tradicionais. A nossa linha editorial não passa por aí mas sim pela recriação dessas mesmas músicas” (Sara Vidal, entrevista online via zoom, 28/9/2020). Na Repasseado propõe-se uma abordagem “rasgativa e contemporânea” das músicas ditas “de identidade” (Vasco Ribeiro Casais, entrevista, online via zoom, 9/11/2020): “coisas que tenham a identidade portuguesa muito vincada e que não seja um bocado aquilo que toda a gente já fez (...) a ideia é projetos que sejam realmente diferentes que estejam ali na frente, na vanguarda do folk ou na vanguarda das músicas de identidade.” (*ibidem*).

A orientação estética nestas editoras é permeada pelo próprio *habitus* dos editores/músicos que chegam à prática da música popular, não através de uma familiaridade com as recolhas, mas de um trajecto que passa pelo cruzamento com outros géneros musicais, seja na aprendizagem da guitarra clássica, seja na relação com géneros bem distantes como o punk e o metal (no caso de Vasco Ribeiro Casais). Noutros casos, como o de Sara Vidal, a experiência em associações

---

<sup>28</sup> César Prata e Sara Vidal. *Cantos da Quaresma*. 2018. CD Sons Vadios.

promotoras desta abordagem mais recriadora da tradição, como é o caso da d'Orfeu, também criou uma predisposição para o assumir dessa orientação estética, bem distante da atenção às recolhas que constatamos em editoras como a Tradisom e a Sons da Terra.

### **A autoedição como resposta aos constrangimentos do subcampo**

O investimento em abordagens criativas da música popular também se verifica entre os músicos em autoedição. Nestes casos constatamos que a opção pela autoedição é motivada, em boa parte, pela falta de atenção a estas abordagens por parte de editoras, sejam elas multinacionais ou independentes. Tal surge a par das próprias condições materiais e tecnológicas, que permitem a estes músicos assumir o controlo dos meios de produção e que justifica a sua opção pela autoedição, com todas as implicações que isso traz a nível de gestão das suas carreiras. Essa opção é justificada pela necessidade de independência e controlo sobre a criação e produção de música por um lado, mas também pela aposta exclusiva das editoras, grandes e pequenas, em artistas que lhes garantem retorno financeiro e que mais facilmente conseguem colocar no mercado da música. Os problemas em catalogar a música, por se tratar de uma fusão de estilos da música popular com outros géneros e estilos, da dita música de dança electrónica ao rock (incluindo subgéneros como o metal), ou, de outra forma, por se tratar de abordagens inovadoras em relação aos instrumentos tocados criam obstáculos às editoras para apostar nestes músicos:

Nós ainda hoje sentimos que as pessoas não sabem bem onde nos encaixar. Nós sempre apelamos que o nosso projeto não era um projeto de festa, não era uma coisa para as pessoas dançarem era uma coisa para as pessoas ouvirem e quando se fala em acordeão e gaita-de-foles muitas vezes as pessoas têm essa ideia, "ok isto vai ser uma grande festa aqui" vai ser um bailarico e na verdade o que nós fazemos é tudo menos um bailarico é uma coisa progressiva, rasgativa vá, é uma coisa realmente um bocadinho mais pensada mais estruturada, ser mesmo o propósito de audição e do desfrute do trabalho de composição. E claro houve uma tendência para não saberem onde nos encaixar (Tiago Morais, entrevista via Zoom, 19/02/2021).

As pessoas tendem muito a engavetar as coisas e eu acredito (...) que, ou estás dentro de uma bitola e és aceite ou por uma editora ou produtor ou se tiveres a pretensão de fazer a tua própria música talvez não tenhas lugar (Ruben Monteiro, entrevista via Zoom, 17/3/2021).

O nosso género musical acabava por encaixar em vários sítios e muitas vezes aquilo que víamos era que as editoras ou as promotoras tinham um público muito fechado e por isso poderíamos tirar alguma liberdade nessa parte da autoedição e autopromoção, de poder chegar a mais sítios (Ricardo Santos, entrevista via Zoom, 22/3/2021).

Um dos preconceitos que é mais referido pelos músicos a este respeito é o que acontece dentro do subcampo em relação à música instrumental. Sendo alguns destes projectos de autoedição realizados por músicos que se dedicam à música instrumental (a solo ou em agrupamentos), as dificuldades de aceitação a um nível mais institucional fazem-se sentir em

comparação com músicos envolvidos em projectos com voz.

Sentimos logo à partida que não havia hipótese e isto tem a ver com um motivo muito concreto: é que a música instrumental e sobretudo a música instrumental com este cunho da criação e da fusão não tem expressão. Não tem um espaço e são raros os instrumentistas que conseguem realmente vingar e até mesmo a nível de outras áreas nós temos grandes instrumentistas em Portugal como o João Barradas, como o Pedro Jóia que são dos melhores do mundo mas que depois não têm expressão. Então na música tradicional é ainda pior (Tiago Morais, entrevista via Zoom, 19/2/2021).

Este duplo preconceito em relação a uma música popular “rasgativa” por um lado e instrumental por outro, é percepcionado pelos músicos como um constrangimento do subcampo que condiciona as suas estratégias de edição e que os leva a descartar a possibilidade de recorrerem a uma editora. Ele advém não apenas das editoras, que querem rentabilizar as suas apostas editoriais, mas também de organismos que apoiam a música popular como as câmaras municipais, onde são preteridas em favor de abordagens mais identitárias da música popular. Contudo, existe também uma preponderância das condições materiais de gravação, edição e distribuição, que se desenrola a partir das novas tecnologias digitais e do surgimento das novas redes e canais de divulgação e distribuição de música, e que veio facilitar a opção dos músicos pela autoedição. É recorrente os testemunhos de opção pela autoedição como algo que surge ‘naturalmente’, como algo que surge de uma necessidade mais do que de uma escolha motivada por um ethos de independência típico de muitos universos DIY:

Eu acho que nem houve grande discussão... Quando alguém veio perguntar "olha queremos editar o teu disco" nós se calhar até pensámos "então o que é que fazemos, editamos ou não editamos?" mas como ninguém perguntou nada nem sequer pensamos nessa opção, vamos para a frente e temos que fazer por nós. Eu acho que a razão para isso é porque é o mais fácil, o mais direto e não temos que esperar por ninguém sabendo mais ou menos os passos a fazer. É um bocado por aí e também porque, claro, a música que eu faço nunca foi comercial e então é sempre mais difícil obter alguma parceria (Luis Peixoto, entrevista via Zoom, 19/02/2021).

Nós lançamos o último disco de Pé na Terra de 2015 já foi na Ocarina, aí já tivemos a *label* mas lá está era a nossa gente na altura era quase numa de facilitar o lado burocrático de editar porque nunca tivemos apoio financeiro para gravar seja o que for e é um bocadinho por aí que surge esta questão da edição de autor. Não é propriamente porque queremos ter alguma liberdade artística e de que se editássemos por uma editora não teríamos esta liberdade, não há sequer esse lado romântico. Eu acho que é simplesmente, pelo menos das experiências que tive, uma questão só meramente burocrática (Tiago Soares, entrevista via Zoom, 29/11/2021).

As vantagens de uma editora são ainda assim consideradas, sobretudo no que toca à distribuição, sendo esta uma fase do processo em que os músicos muitas vezes preferem recorrer a parcerias com editoras que se ocupam também da fase de distribuição ou a distribuidoras especializadas. Tal dependerá também da forma como os músicos encaram e investem na gravação

de um disco. Quando há uma expectativa de chegar a um público mais alargado e vender uma quantidade assinalável de discos, os músicos encaram positivamente essa parceria porque uma editora/distribuidora permite-lhes essa maior visibilidade do seu trabalho. Neste caso, a opção entre a autoedição ou o recurso ocasional a uma editora é determinada, não por razões ideológicas, mas meramente burocráticas de disponibilização e distribuição do disco, sem que, em qualquer das situações, exista um apoio financeiro à edição. O que estes testemunhos sobre as motivações na autoedição nos revelam é que são colocados em jogo ideias de independência e autonomia em par com uma percepção de rejeição dentro do subcampo em relação a certas práticas musicais ditas “rasgativas” e direcionadas, em certos casos, para um repertório instrumental. Contudo, também se constata uma hesitação em alguns destes músicos em abraçar por completo este modelo tipicamente DIY de edição de música pelas vantagens que ainda reconhecem a uma editora, sobretudo na distribuição (física e virtual) de música. Daí que alguns recorram a pequenas editoras ou a distribuidoras para complementar esse trabalho autónomo de gravação e edição da sua música. Se são reconhecidas vantagens de ordem pragmática à gravação e edição em modo autónomo, sem o recurso a uma estrutura editorial, já no que toca à distribuição o recurso a uma editora que assegura essa função, ou a uma distribuidora *tout court*, não é descartado pelo músico:

A necessidade [de uma editora] existe porque uma editora ajuda sempre a custear aquilo que nós temos que pagar pela produção e pela replicação, etc. Mas nunca procuramos muito. O que nós procurávamos às vezes era mais a distribuição. Ou seja, distribuição e agenciamento de concertos. Mas para editar propriamente dito eh pá como não sentíamos essa necessidade a nível técnico nunca aconteceu. Claro que a nível financeiro seria muito útil (Rui Pinho Aires, entrevista via Zoom, 1/11/2021).

[Opção por uma editora] Porque já tínhamos tido o *background* da edição de autor e a editora tem os seus canais de distribuição e o que é que isto faz? Faz com que o teu disco chegue mais longe e, ao chegar mais longe, os outros discos também acabam por chegar mais longe, isto depois acaba por ser aqui uma bola de neve e é quase uma coisa exponencial, à medida que depois começa a entrar nisto começa a perceber que, de ano para ano, o nome circula. Se não tiveres esta bola a rolar, tocas, fazes discos, distribuis e tens a editora a ajudar, ou seja, isto depois vai crescendo de uma forma obviamente pequenina, de uma forma *underground* mas realmente a coisa vai crescendo e entretanto a banda começa a ter alguma divulgação lá fora (Ricardo Brito, entrevista via Zoom, 16/12/2022).

O que parece tornar-se óbvio é que a pouca receptividade das editoras levou estes músicos a optar por estes modos de produção em que os músicos ora se desdobram, eles próprios, em várias tarefas na produção e disseminação do seu trabalho, ora optam por uma forma de actuação que mais facilmente se caracteriza como um *do-it-together* (DIT), marcado por relações informais e por um forte sentido de colectivismo (Becker 1974, Oliveira & Guerra 2016, den Drijver & Hitters 2017, Nunes 2018, Jones 2021). Neste segundo caso dividem-se tarefas entre os membros do grupo ou destes com outros membros da comunidade mais alargada que com eles partilha os mesmos interesses estéticos e éticos, de acordo com as competências adquiridas na sua trajetória pessoal bem como com a rede de contactos informais:

Funcionamos tipo em bloco durante algum tempo. Já tivemos uns distribuidores, tivemos agências, management já tivemos essas coisas todas. Neste momento estamos em controlo desde a criação, a gravação masterização mistura até à concepção gráfica a parte toda visual até à parte toda empresarial tanto da parte editorial como da parte de agenciamento, de management, temos alguns parceiros em algumas partes do mundo a fazer o agenciamento e temos um parceiro na parte do *publishing*, que é a *Lusitânia music publishing...* E trabalhamos um bocadinho em equipa com várias pessoas. Eu por mim não fazia tudo, não era *do it yourself*, isto vem mais como uma necessidade, tem mais que ver com conseguir encontrar parceiros que estejam com os mesmos objetivos e que trabalhem como nós achamos que se deve trabalhar (Vasco Ribeiro Casais, entrevista via Zoom, 23/01/2023).

Tanto eu como um dos outros integrantes da Charanga temos formação na área da produção musical com ferramentas digitais e então todos os álbuns que fomos gravando foram feitos por nós, gravados, produzidos, misturados, masterizados, distribuídos por nós, aí já fisicamente nos concertos, vendemos os CDs que duplicávamos em fábrica e também na internet, nas várias plataformas (Rui Pinho Aires, entrevista via Zoom, 1/11/2021).

O trabalho colaborativo, manifesto nos exemplos apresentados, revela uma certa adaptabilidade e flexibilidade: nuns casos ele é levado a cabo pelos músicos do agrupamento, em outros há o recurso à colaboração de amigos em função das suas valências. Essa fluidez na organização do trabalho em torno da música vem ao encontro da ideia de que o carácter da produção artística não impõe uma divisão natural do trabalho, sendo esta o resultado de uma avaliação consensual da situação por parte dos agentes nela envolvidos (Becker 1974).

### **O fonograma como cartão de visita**

Um aspecto essencial no contexto recente de quebra de importância do fonograma e no que toca ao retorno financeiro que as vendas (virtuais e físicas) permitem é o do fonograma ser cada vez mais encarado, por estes músicos, como um ‘cartão de visita’. O fonograma deixa, pois, de ser visto como uma fonte de retorno financeiro que complementa, pelas vendas em concertos, em associações e (cada vez menos) em lojas de grande superfície, as receitas dos concertos ao vivo. Ao invés torna-se mais importante, sobretudo em formato físico, como uma estratégia para os músicos apresentarem o seu trabalho a promotores e produtores de concertos, entre outros agentes e *gatekeepers* que garantem a sua divulgação. É esta aposta recente no fonograma como cartão de visita que leva os músicos a investirem na gravação, produção e no grafismo de um álbum.

O CD quase que acaba por ser um um cartão de visita dos grupos. Não noto que seja algo como antigamente em que lanças um CD e tens aquela questão de tentar alcançar o disco de platina ou de ouro. O que eu noto cada vez mas é que os grupos, os projetos gravam um disco para existirem no mercado, para dizer “nós estamos aqui, nós temos um produto, o nosso produto é este e estamos a vendê-lo, estamos a querer distribuí-lo”, mas não há o intuito de lucrar com essa reprodução (Tiago Soares, entrevista via Zoom, 29/11/2021).

Eu mandei fabricar estes discos principalmente porque é um cartão de visita nas salas de espectáculos, programadores, nas rádios... Ou seja, se eu fizer músicas sem um disco físico essa parte toda promocional acaba por não ter um peso importante. Eu sei que há programadores que dizem “ai não, envia-me um e-mail” mas há muitos que continuam a querer o CD e guardam (Luís Peixoto, entrevista via Zoom, 19/2/2021).

O álbum em formato físico, com preponderância do formato CD, torna-se assim num importante elemento constitutivo do capital cultural do músico em contraponto às vendas do mesmo poderem ser um elemento na conversão desse capital em capital económico (Scott 2012, Bourdieu 1997). Esta percepção do fonograma como um cartão de visita justifica a aposta destes músicos na edição com um cuidado no grafismo face a um menor investimento na sua distribuição, praticamente limitada a concertos e associações (Nunes 2022: no prelo). Tal como sucede em pequenos editores como José Moças (Tradisom) ou Vasco Ribeiro Casais (Repasseado) há nestes músicos um investimento de tempo e dinheiro no objecto físico como algo distinto, com o recurso a outros materiais que não o plástico e o papel e a aposta num design arrojado que valoriza o álbum enquanto cartão de visita para agentes e intermediários no subcampo ou destinado a um público mais exclusivo.

Se tu fores a ver não há muita gente a comprar discos é verdade, mas existem os colecionadores e se tu te focares nesse alvo e trabalhar nesse sentido acabas por ter essa boa recepção da parte da malta que gosta de ter a edição física, mas uma edição cuidada, especial... nós temos sempre edição normal e edição especial e a especial normalmente esgota sempre rápido. É uma coisa curiosa. Ou seja, as pessoas têm essa vontade, querem ter o disco mas querem ter uma coisa que seja bonita, que seja interessante ter (Ricardo Brito, entrevista via Zoom, 21/3/2021).

Sempre ouvi música com a curiosidade de ir ler o que estava dentro do disco. Não é só o querermos ouvir o disco, é também um objeto de arte e a ideia foi essa, o nosso investimento no disco é associado a uma artista super talentosa que nos fez a capa e que nos fez também o logo que é a Catarina Sobral, ilustradora. Achamos que a arte também visual é importante e investimos mais por isso (Artur Serra, entrevista via Zoom, 6/11/2021).

Nós com o pé na Terra desde o início trabalhamos o design. Era o meu irmão Pedro Isidro Soares e eu fiz sempre questão de fazer um objeto artístico que fosse de certa forma um reflexo daquilo que nós fazíamos musicalmente. E o primeiro disco inclusivamente fomos nós que fizemos as capas dos discos em minha casa, foi feito em serapilheira amarela (...) fizemos uma manga em cartão prensado e colamos serapilheira por fora, fizemos o recorte e colámos (Tiago Soares, entrevista via Zoom, 29/11/2021)

O álbum enquanto objecto físico adquire, pois, um estatuto diferente nestes contextos de digitalização e decréscimo de vendas, sem, contudo, deixar de ser valorizado pelos músicos. Critérios de exclusividade e valor artístico são convocados para justificar esta aposta mesmo quando o álbum se torna num cartão de visita em contraponto ao seu habitual estatuto de objecto comercial e massificado.

## Discussão dos resultados

A evolução que constatamos na edição de música popular, de uma aposta maior em recolhas de temas tradicionais característica de editoras reconhecidas como a Tradisom e a Sons da Terra, para a edição de abordagens mais reinventivas e recriadoras da música popular, acompanha a evolução nas práticas dos músicos, à medida que novas disposições vão emergindo entre músicos e editores. Estas geram novas abordagens mais propensas a adaptações do repertório tradicional e criações originais marcadas pela fusão da música popular portuguesa com outros estilos mais contemporâneos. A edição de recolhas perde preponderância nas duas últimas décadas em comparação com as duas anteriores, em que se verificou a edição do importante trabalho de registo e arquivo levado a cabo por, entre outros, Michel Giacometti, Armando Leça (ambos editados pela Tradisom) e José Alberto Sardinha (editado pela Tradisom e pela Sons da Terra). Com a crescente disponibilização e multiplicação virtual das recolhas e o envelhecimento e morte dos informantes, ditos “guardiães da tradição” segundo Mário Correia, a edição destas torna-se um negócio pouco rentável para os editores que apostam em outras linhas editoriais para se adaptarem aos tempos: a aposta em edições exclusivas de artistas consagrados, como sucede na Tradisom, é disso um exemplo. Por outro lado, uma nova geração de músicos emerge com novas disposições que vêm a ter impacto na edição. Estes músicos chegam à prática e edição de música popular sem passar necessariamente pelo conhecimento e estudo das recolhas tradicionais, mas antes por um percurso formativo que passa, por exemplo, pela aprendizagem da guitarra clássica e pela assimilação de outras influências, do rock à música electrónica de dança, que depois vêm a integrar essas influências na fusão com a música popular. Estes novos *habitus* concorrem para abordagens mais recriadoras e disruptivas da música popular, que não encontram espaço nas políticas editoriais seja de editoras multinacionais ou em independentes. É neste contexto que se constata a proliferação seja da autoedição, seja de novas editoras, muitas vezes integradas em associações, criadas por músicos para editarem a sua música (Sons Vadios, Repasseado).

O desfasamento entre as opções das editoras e as expectativas dos músicos traduz-se nas características relações de poder típicas de um subcampo de produção artística. Estes músicos representam o pólo mais autónomo do subcampo de produção de música popular, caracterizado por músicos menos interessados em fazer música a partir de critérios comerciais (ou seja, música editada, divulgada e, desta forma, legitimada pelos canais mainstream), por oposição a um pólo heterónimo representado por músicos mais comerciais. Simultaneamente, estes músicos ao introduzirem inovações na abordagem à música popular serão actores “heréticos” e heterodoxos por desafiarem e subverterem a ortodoxia que domina tal subcampo e que se estende até às pequenas editoras, elas próprias podendo ser conservadoras nas suas escolhas editoriais (Bourdieu, 1983). Tal acontece pelo desafio às convenções estabelecidas pelo subcampo, onde a fidelidade a formas mais puras de música popular refletida, por exemplo, na edição de recolhas, era garantia de um maior reconhecimento e legitimidade a músicos e editores. Convocando Becker (1974) diremos que, ao romperem com as convenções existentes, estes músicos aumentam o risco de o seu trabalho não ter a disseminação e, conseqüentemente, as vendas desejadas para assegurar uma carreira sustentável. Contudo, e ao mesmo tempo, também aumenta a sua liberdade para

escolherem alternativas menos convencionais (Becker 1974). Entre as convenções que auguram maiores possibilidades de sucesso comercial e a inovação que traz um maior risco de ausência de reconhecimento ou, quando muito, um sucesso artístico limitado ao reconhecimento dos pares e da crítica, estes músicos escolhem a segunda opção.

Tal leva-nos a um questionamento acerca das disposições estruturais que estão no cerne dessa opção. O *habitus* que subjaz ao percurso formativo destes músicos justificará em parte o seu investimento em abordagens mais heterodoxas da música popular. Por outro lado, e em diálogo crítico com estudos recentes sobre a adesão de músicos nestes universos de pequena escala a um ethos DIY, questionamos se poderemos falar numa adesão total e incondicional a esses valores e, consequentemente, a modos de actuação DIY com o objectivo de tirar dividendos, ainda que não económicos, na construção de uma carreira. Nesse caso colocaríamos em jogo noções de empreendedorismo neste subcampo para caracterizar a disposição destes músicos para se envolverem em várias actividades de disseminação do seu trabalho para além da edição e como isso se prefigura como algo de estruturante da sua acção, como defendido em vários artigos publicados sobre estes universos de produção musical (Scott 2012, Bennett 2018, Threadgold 2018). Tal corresponderia ao que é identificado em estudos recentes como um empreendedorismo sem um capital económico à partida, cujas motivações não podem ser reduzidas a um interesse económico (Scott 2012, Threadgold 2018). Não obstante encontrarmos em alguns depoimentos uma adesão a esses valores como razão para a autoedição, em complemento a outras actividades de disseminação da música, existe alguma hesitação em aderir a estas formas de empreendedorismo características dos universos DIY recentes (Haynes & Marshall 2018). Mesmo com a edição do fonograma a tornar-se meramente num cartão de visita para os músicos divulgarem o seu trabalho através dos concertos ao vivo, entre outras formas de disseminação, muitos destes músicos não descartam a possibilidade de estabelecer parcerias com outras estruturas para a continuarem a apostar na edição do fonograma, entre outras actividades que assumem relacionadas com a produção de música.

## Conclusão

A pequena edição de música popular em Portugal tem desempenhado um papel importante dentro deste subcampo de produção musical sendo amplamente reconhecido o papel de editoras como a Tradisom, a Sons da Terra, a Xarabanda e a Açor na divulgação, seja de recolhas, seja de músicos com reportório original, recentes e consagrados, dentro desse subcampo. A evolução de um foco nas recolhas para edições mais exclusivas e para a autoedição faz-se dentro do que podemos caracterizar como um subcampo de produção musical em pequena escala onde as recompensas simbólicas e o prestígio são mais importantes do que o sucesso comercial. Tal torna-se particularmente significativo pelo facto de o álbum ser cada vez mais encarado como um cartão de visita, com menos cópias em circulação, maior investimento no cuidado gráfico em detrimento da distribuição e edições mais exclusivas e numeradas a caracterizarem a pequena edição de música popular nos últimos anos. Constatamos que a edição de música neste meio por parte de pequenos editores e músicos é cada vez mais enquadrável pelos modos DIY de produção de música na acepção

mais abrangente do termo. No entanto a adesão a tais modos, sendo visível nos testemunhos dos participantes nesta amostra, não é completa e incondicional. Os músicos e editores assumem vários papéis que vão além da criação e produção musical ou recorrem a amigos e outros contactos informais em função das valências nestes reconhecidas. No entanto ao contrário do verificado em outros universos musicais amplamente estudados, sobretudo no contexto anglo-saxónico, fazem-no não tanto por opção livre e ideologicamente motivada mas por necessidade. A relutância em abraçar por completo tais modos de actuação está bem patente no facto de muitos dos músicos em autoedição não descartarem a possibilidade de recorrerem a uma editora ou distribuidora, seja pelas vantagens na distribuição, seja também pelo facto de tal lhes possibilitar um foco maior da criação musical, libertando-os dos papéis mais “burocráticos” a que cada vez mais estão votados na (auto)gestão das suas carreiras.

Deste modo caracterizamos o universo da edição de música popular de matriz rural em Portugal no século XXI por uma certa ambivalência entre a adesão a modelos DIY, onde o empreendedorismo, o colectivismo e a proliferação de papéis relacionados com a edição de música, e o carácter institucional que caracteriza o subcampo da música popular assumem igual preponderância. A tendência para a autoedição e a adesão a modelos DIY não é por agora definitiva nem sustentável sem a participação no subcampo a um nível mais institucional, sobretudo através do ensino da música, ao mesmo tempo que certas editoras de estatuto reconhecido e com ligações institucionais, como a Tradisom, a Sons da Terra e a Xarabanda, permanecem como actores importantes na edição de música em função do seu reconhecimento e capital (cultural, social e simbólico) acumulado ao longo dos anos.

---

## BIBLIOGRAFIA

- Bartmanski, Dominik & Woodward, Ian. 2020. *Labels: Making Independent Music*, London: Routledge.
- Becker, Howard S. 1974. “Art as Collective Action”. *American Sociological Review*, 39(6): 767-776.
- Bennett, Andy. 2018. “Conceptualising the Relationship Between Youth, Music and DIY Careers: a critical overview”. *Cultural Sociology*, 12(2): 140-155.
- Bourdieu, Pierre. 1983. “The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed”. *Poetics*, 12: 311-356.
- . 1997. “The Forms of Capital”. En *Education: Culture, Economy and Society*, ed. A.H. Halsey, 241-258. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre & Loic Wacquant. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: Chicago University Press.
- Castelo-Branco, Salwa. 2010. “Música Tradicional”. En *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Vol.3)*, ed. S. Castelo-Branco, 887-895. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, Salwa e Rui Cidra. 2010. “Música Popular”. En *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Vol.3)*, ed. S. Castelo-Branco, 875-878. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Den Drijver, Robin & Erik Hitters. 2017. "The Business of DIY: characteristics, motives and ideologies of micro-independent record labels". *Cadernos de Arte e Antropologia*, 6(1): 17-35.
- Everts, Rick & Jo Haynes. 2021. "Taking Care of Business: the routines and rationales of early-career musicians in the Dutch and British music industries". *International Journal of Cultural Studies*, 24(5): 731-748.
- Guerra, Paula. 2013. *A Instável Leveza do Rock: génese, dinâmica e consolidação do Rock Alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.
- . 2018. "Raw Power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance". *Cultural Sociology*, 12(2): 241-259.
- Haenfler, Ross. 2018. "The Entrepreneurial (Straight) Edge: How Participation in DIY Music Cultures Translates to Work and Careers". *Cultural Sociology*, 12(2): 174-192.
- Haynes, Jo. 2005. "World Music and the Search for Difference". *Ethnicities*, 5(3): 365-385.
- Haynes, Jo, & Lee Marshall. 2018. "Reluctant Entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the 'new' music industry". *British Journal of Sociology*, 69(2): 459-482.
- Hesmondhalgh, David. 1998. "The British Dance Music Industry: a case study of independent cultural production". *The British Journal of Sociology*, 49/2: 234-51.
- Hracs, Brian J. 2015. "Cultural Intermediaries in the Digital Age: the case of independent musicians and managers in Toronto". *Regional Studies*, 49(3): 461-475.
- Jones, Ellis. 2021. "DIY and Popular Music: Mapping an Ambivalent Relationship across Three Historical Case Studies". *Popular Music and Society*, 44(1): 60-78.
- Lee, Stephen. 1995. "Re-examing the Concept of the 'Independent' Record Company: the case of Wax-Trax! Records". *Popular Music*, 14(1): 13-31.
- Lima, Maria João. 2000. *A Brigada Victor Jara e a Recriação de Música Tradicional Portuguesa*. Tese de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moura, Luíz Alberto. 2021. "(Anti)Tédio Boys: o Papel das Gravadoras Indie na Cartografia Musical Portuguesa: os casos de Coimbra, Porto, Guimarães e Leiria". *CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 33: 137-170.
- Nunes, Pedro. 2014. "Diversity and Synergy in the Recording Industry in Portugal, 1988-2008". *Journal of World Popular Music*, 1(1): 73-95.
- . 2018. "Colectivismo, Sinergias e Valor Artístico: o espaço das micro-editoras independentes em Portugal no século XXI". *El Oído Pensante*, 6(2): 27-48.
- . 2021. "O Subcampo da Música de Dança Electrónica em Portugal: estudo comparativo de três micro-editoras independentes". *Sociologia & Antropologia*, 5/11(2): 573-597.
- . 2022. "Entre tradição e criação: dinâmicas das pequenas editoras de música popular de matriz rural em Portugal no século XXI". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9/1 (aceite para publicação).
- . 2023. "Nos interstícios do subcampo: autoedição e empreendedorismo em músicos "folk" em Portugal no século XXI". *Sociologia, Problemas e Práticas*, 103: 83-103.

- Oliveira, Ana. 2018. "Sons Para Lá do Palco: estratégias para a gestão de carreiras DIY na cena musical independente portuguesa". *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 1(1): 131-142.
- Oliveira, Ana & Paula Guerra. 2016. "'I Make the Product': do-it-yourself ethics in the construction of musical careers in the Portuguese alternative rock scene". En *Redefining Art Worlds in the Late Modernity*, ed. Paula Guerra e Pedro Costa, 135-148. Porto: FLUP.
- Peterson, Richard A. & David G. Berger. 1975. "Cycles in Symbolic Production: the case of popular music". *American Sociological Review*, 40(2): 158-73.
- Reitsamer, Rosa. 2011. "The DIY Careers of Techno and Drum 'n' Bass DJs in Vienna". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3(1): 28-43.
- Schmidt, Eric J. 2019. "Arid Fidelity, Reluctant Capitalists: salvage, curation, and the circulation of Tuareg music on independent record labels". *Ethnomusicology Forum*, 28/3: 260-282.
- Scott, Michael. 2012. "Cultural Entrepreneurs, Cultural Entrepreneurship: music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals". *Poetics*, 40: 237-255.
- Strachan, Robert. 2007. "Micro-independent Record Labels in the UK: discourse, DIY cultural production and the music industry". *European Journal of Cultural Studies*, 10(2): 245-265.
- Tarassi, Silvia. 2018. "Multi-Tasking and Making a Living from Music: investigating music careers in the independent music scene of Milan". *Cultural Sociology*, 12(2): 208-223.
- Threadgold, Steven. 2018. "Creativity, Precarity and Illusio: DIY cultures and 'choosing poverty'". *Cultural Sociology*, 12(2): 156-173.
- Tilly, António & Carla Passinhas. 2010. "CORREIA, Mário". En *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Vol.2)*, ed. Salwa Castelo-Branco, 337-338. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Wikstrom, Patrik. 2013. *The Music Industry: music in the cloud (2nd edition)*. Digital Media and Society. Cambridge: Polity Press.

---

**Pedro Belchior Nunes** é mestre em Sociologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e doutorado em Film and Media Studies pelo Stirling Media Research Institute da Universidade de Stirling. Foi Professor Convidado do Departamento de Ciências Sociais e de Gestão da Universidade Aberta e Professor Adjunto da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria. É investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia da FCSH-UNL desde 2006. Tem investigado, participado em projectos e publicado sobre jornalismo e crítica musical, a indústria fonográfica em Portugal, pequenas editoras de música e culturas e movimentos juvenis.

---

#### Cita recomendada

Nunes, Pedro Belchior. 2023. "Das recolhas ao álbum como 'cartão de visita': estratégias e reinvenções na pequena edição de música popular de matriz rural em Portugal no século XXI". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 27 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)