

**Músicos e músicas de jazz em Portugal: perfis, contextos e desenvolvimento do gosto.** O presente artigo tem como objetivo apresentar os perfis sociodemográficos e os espaços relacionais dos músicos e músicas de jazz portugueses contemporâneos. Para tal, procedemos à realização e análise de 45 entrevistas semidiretivas, aplicadas a músicos e músicas do campo do jazz em Portugal. Pretendemos demonstrar a predominância de um perfil artístico-relacional fortemente urbano, escolarizado e especializado, apesar da instabilidade profissional e a persistência de desigualdades de género e étnicas, bem como evidenciar tendências ao nível da classe social e a primazia das socializações secundárias na constituição do gosto pelo jazz.

**PALAVRAS-CHAVE:** jazz, perfis artístico-relacionais, construção do gosto.

**Jazz musicians and music in Portugal: profiles, contexts, and the development of taste.** This article aims to present the sociodemographic profiles and relational spaces of contemporary Portuguese jazz musicians. To this end, we conducted and analyzed 45 semi-structured interviews with musicians in the field of jazz in Portugal. In doing so, we aim to demonstrate the predominance of a strongly urban, educated, specialized profile, despite the persistence of professional instability and gender and ethnic inequalities, as well as to highlight trends in social class backgrounds and the primacy of secondary socialization in the formation of a taste for jazz.

**KEYWORDS:** jazz, artistic-relational profiles, taste.

BRUNO BAPTISTA

# **Músicos e músicas de jazz em Portugal: perfis, contextos e desenvolvimento do gosto**

## **INTRODUÇÃO**

Esta investigação parte de uma análise da confluência entre os planos biográficos dos músicos e músicas (Guerra, 2010) e os seus enquadramentos socioeconómicos, nomeadamente ao nível da estrutura familiar, das redes sociais e de colaboração. Dá continuidade a um corpo de trabalho iniciado em 2021 (Baptista, 2024),<sup>1</sup> no qual propomos uma análise ao campo do jazz em Portugal, e onde respondemos às seguintes questões: quem são, atualmente, os músicos e músicas de jazz em Portugal? Quais os seus padrões de desenvolvimento de gosto pelo jazz? Qual a importância das redes sociais como a família, amigos e demais redes de convivialidade?

A primeira parte deste contributo foca-se na apresentação do perfil socio-demográfico dos entrevistados, principalmente das principais tendências e divergências ao nível da idade, género, escolaridade dos entrevistados e ascendentes familiares, profissão e dispersão geográfica. A segunda parte centra-se numa análise das desigualdades existentes no campo do jazz em Portugal, potencialmente exacerbadas pelos perfis predominantemente masculinos e homogêneos em termos de nacionalidade e de pertença étnica. Por fim, a terceira secção reflete sobre os contextos, analisando a classe social de origem dos músicos e músicas, o desenvolvimento do gosto pela música e pelo jazz, e ainda a importância das socializações primárias e secundárias na construção do gosto pelo jazz.

1 O projeto “À procura do jazz português: Identidades, atores e contextos na contemporaneidade portuguesa” é apoiado pela bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (referência 2020.06738.BD).

## REVISÃO DA LITERATURA

Atendendo ao nosso objeto de estudo, construímos uma base teórica que parte dos trabalhos seminais e inovadores de Pierre Bourdieu (1989), que entende o espaço social como um palco de luta de sistemas hierárquicos e de posições sociais diferenciadas através das relações que os agentes sociais mantêm entre si. Nestes espaços sociais existem subdivisões, ou campos, por ele assim designados que, por seu turno, se definem por uma autonomia relativa e por esforços de transformação e/ou preservação aplicados por agentes que se movem de acordo com a sua posição social (Bourdieu e Wacquant, 1992). Mais ainda, estes campos comportam uma economia de capitais, nomeadamente capital económico, social, cultural, simbólico; bem como crenças que os sustentam, linguagens, recursos materiais e simbólicos disputados (Bourdieu, 1989). Nesta contribuição, propomo-nos analisar o fenómeno do jazz em Portugal como um campo artístico, delimitado no tempo (1960-2017) e no espaço (território português), sendo este composto por uma rede de relações de dependência e por correlações entre indivíduos com papéis diferenciados, e cujos esforços culminam nas obras artísticas conhecidas como música jazz. Esta totalidade de esforços dos agentes com papéis diferenciados – tais como músicos, críticos, agentes, editores, público, etc. – e que se movimentam dentro do campo artístico constituem aquilo que Becker (2010) denomina *mundo da arte*.

Posteriormente, de forma a analisar os contextos dos intervenientes e o desenvolvimento do gosto pelo jazz, é necessário compreender os também conceitos bourdieusianos de capital simbólico (Bourdieu, 1989) e *habitus* (Bourdieu, 2010 [1979]). Sendo o campo do jazz um palco de luta marcado por posições heterogéneas, diferenciadas através das relações entre os diversos agentes que se movem dentro dele, interessa-nos compreender as trocas de capital simbólico, refletidas em significados e identidades sociais que permitem distinguir e comparar os agentes sociais. O *habitus*, por sua vez, pode ser definido como um leque de disposições adquiridas e inerentes aos indivíduos com o qual expressam a sua posição social. Para Bourdieu (1989), existe uma homologia entre a posição ocupada pelos agentes sociais no espaço social e os seus gostos culturais, algo que é resultado de uma distribuição desigual dos volumes de capital cultural e social, suas respetivas estruturas e trajetórias diacrónicas. Assim, o *habitus* molda a forma de pensar, as representações e a interação entre o agente social e tudo o que o rodeia, condicionando os estilos de vida. O consumo de música, bem como o consumo de outras expressões culturais, formas de apresentação e de comportamento, faz transparecer categorias de dominação expressadas através do capital cultural e cristalizadas através de cadeias de mecanismos de reprodução – o *habitus*. Guerra (2020)

recupera o conceito de campo, mencionando que os campos sociais podem ser perspetivados enquanto campos de luta que visam a transformação e/ou a mudança de mecanismos de poder. Ao encararmos o jazz como um campo social e relacional, estamos a querer referir que o mesmo pode ser interpretado como um sistema de posições sociais em que todas as partes estão em constante interação de forma durável e não arbitrária, ou seja, falamos aqui de elementos como classe social, gosto, recursos, poder, espaços relacionais de sociabilidade, entre outros, que estabelecem os dominantes e os dominados; algo que é preconizado em função dos “lugares” que são ocupados por cada agente, pelas suas ligações económicas e simbólicas, e ainda sobre a sua maior ou menor autonomia dentro do campo. Com a realização das 45 entrevistas, pretendemos explorar esta questão da dominação, e também dos lugares ocupados por cada agente social dentro do jazz, enquanto campo relacional e simbólico.

Não obstante, é necessário estabelecer algumas críticas ao referencial teórico bourdeusiano. Primeiramente, compreender que nas últimas décadas a indústria musical sofreu alterações notórias. As dinâmicas de acesso e de disponibilidade da cultura transformaram-se com o aumento das lógicas de consumo. O conceito de arte tornou-se lato e inclusivo, as influências artísticas e os *backgrounds* dos artistas multiplicaram-se, as denominadas culturas populares tornaram-se mais preponderantes e influentes, particularmente no campo musical. A este respeito, Peterson e Simkus (1992) e mais tarde Peterson e Kern (1996) afirmam que as dinâmicas de estratificação simbólica, presentes nos processos de distinção dos consumos culturais, continuam a existir apesar de assumirem contornos distintos. Segundo os autores, a dicotomia entre culturas populares e culturas eruditas veio perder relevância nas expressões de capital cultural, ainda que o consumo de cultura erudita continue limitado a um número reduzido de indivíduos de classes privilegiadas. Ao invés, defendem que a acumulação de capital social preconizada por Bourdieu (1989) passou a ser demonstrada a partir de consumos ecléticos de cultura, aquilo a que chamam omnivoridade cultural, que surge como um contraponto da univoridade (consumos mais circunscritos a um género isolado), latente em agentes com menores capitais culturais. Esta tendência tem demonstrações fortes em Portugal, uma vez que os portugueses que revelam consumos omnívoros são tendencialmente agentes sociais com um maior *status* sociocultural, onde imperam qualificações académicas superiores, jovens e solteiros (Pais, 2022).

Também Lahire (2005) acusa Bourdieu de ser parco nas explicações sobre a constituição das disposições num dado campo de práticas e sobre a operacionalização do conceito de *habitus*. Por conseguinte, o autor defende que é necessário analisar os processos constitutivos das disposições e a forma como

são geridas, dando especial atenção à *pluralidade* dos indivíduos (Lahire, 2004). Esta noção de pluralidade pode transparecer através da copresença de disposições contraditórias, isto é, de diferentes graus de intensidade, da diferença entre disposições para crer e disposições para agir, da transponibilidade de disposições entre contextos. Afirmar ainda que é necessário compreender as circunstâncias e os contextos que espoletam essas disposições. Os consumos culturais do *homem plural* são dependentes de múltiplas socializações, de influências heterogêneas resultantes da mobilidade social, educacional ou profissional; de pressões e relações pessoais. Frith (1981) reforça esta ideia de que os padrões no consumo cultural dependem das oportunidades disponíveis e das restrições forçadas nos indivíduos e grupos sociais. Desta forma, o jazz pode ser interpretado como um fruto dos movimentos sociais percorridos pelos músicos; da acumulação de capital cultural refletida, das influências mediadas, das oportunidades geradas pelos avanços tecnológicos e pela difusão global de informação que permitem aos indivíduos traçarem rotas de exploração individual mais independentes e personalizadas, apoiadas e facilitadas pelos outros agentes do mundo da arte como as editoras, os críticos e as plataformas digitais; e da constituição de redes sociais no percurso de vida.

Por fim, Hennion (2015) apresenta uma abordagem pragmática que também vai além da leitura crítica do gosto e das preferências de Bourdieu e dos dualismos fortemente demarcados na sociologia da cultura, como aquele do gosto como um atributo construído socialmente *vs* gosto enquanto propriedade dos indivíduos. Propõe uma *sociologia de mediações* que não negligencie o contacto com os objetos, a incerteza das sensações, métodos e técnicas usados pelos indivíduos para se *tornarem sensíveis* à música. A noção de mediação é central na abordagem do autor uma vez que reflete sobre uma relação que não é pré-estabelecida e cujos resultados nem sempre são previsíveis, uma vez que necessitam de contactos, relações, lugares e momentos. Assim, a música não pode ser definida fora da experiência daqueles que a tocam ou ouvem, uma vez que a sua existência depende de uma mediação entre uma panóplia de produtores ativos como locais, instrumentos, gravações, suportes, corpos, emoções, sistemas, instituições, linguagens ou discursos, que transformam, traduzem, distorcem e modificam os elementos que medeiam. É uma realidade em constante mudança, um projeto que propõe as suas próprias interpretações e exige reações, construindo-se e evoluindo através destas. É neste sentido que Hennion considera o amador (*amateur*) – aquele que ouve e/ou cria música – como um agente que aplica o seu gosto de forma reflexiva e criativa. Cada indivíduo carrega uma variedade complexa de suportes que lhe permitem apreciar determinada música. Falamos de impressões, analogias, lembranças, estados de espírito, memórias, conhecimento musical, suportes que são ativados ao

ouvir/tocar música. O gosto não existe apenas enquanto dualismo “gosto”/“não gosto”, tem um carácter performativo, age, envolve, transforma e sensibiliza (Hennion, 2008). Desta forma, os indivíduos não sofrem com os determinismos externos, uma vez que têm consciência da sua existência e, ao aprenderem a lidar com eles, leem o mundo reflexivamente ao colocarem questões sobre os seus gostos e os gostos dos outros.

## METODOLOGIA

Os dados empíricos recolhidos derivam de 45 entrevistas semidiretivas aplicadas a músicos e músicas de jazz em Portugal. Os entrevistados foram selecionados através da aplicação do processo de amostragem bola de neve apoiado, numa primeira instância, nas redes de contactos de informantes privilegiados, com os quais foram realizadas entrevistas exploratórias. Depois da entrada do terreno, o processo de amostragem tornou-se autossustentável e passou a basear-se nas redes sociais dos próprios entrevistados, que no final da entrevista sugeriam uma panóplia de contactos para possíveis entrevistas. Conforme nos dizem Guerra (2010) e Oliveira (2019), este exercício, além de alimentar o estudo, facultava-nos dados relevantes sobre as redes relacionais dos indivíduos e os círculos pelos quais se movem.

As questões colocadas foram apoiadas por um guião de entrevista dividido em onze eixos de exploração categorial orientados por critérios previamente definidos (Bardin, 2010), sendo estes: dados sociodemográficos; representações simbólicas sobre o seu contexto, apoio familiar e das suas redes; relações com a música; trajetórias de vida; formação; profissão; representações sobre os diversos agentes do mundo da arte; dispersão territorial; reconhecimento e consagração da música jazz em Portugal; impactos sociais da música jazz; e desigualdades. Através da realização e da análise destas entrevistas, pretendemos obter uma visão relacional da construção do gosto pelo jazz por parte dos agentes sociais e respetivas modalidades de apropriação (Guerra, 2020; Hennion, 2015). Após o processo de transcrição, foi realizada uma análise categorial dos dados através do software MaxQDA.

O estudo foi desenhado de forma a apresentar as representações dos músicos de todo o território nacional através da distribuição de entrevistados consoante as percentagens de população residente em cada NUT3; no entanto, veremos que a distribuição desigual de músicos pelo território português não permitiu uma completa representação territorial.<sup>2</sup>

2 Originalmente, estavam previstas 50 entrevistas divididas consoante a divisão territorial (por NUT3) da população residente. Não sendo possível encontrar músicos nas regiões →

A aplicação das entrevistas começou em outubro de 2021 e findou em julho de 2022. Com a exceção de duas, foram realizadas *online* através da plataforma Zoom, o que permitiu fazer a gravação do áudio. O formato *online* justifica-se pela gestão de recursos, pela necessidade de alcançar indivíduos residentes em todo o território nacional e pelas dificuldades impostas pela pandemia do vírus Covid-19.

## PERFIS SOCIODEMOGRÁFICOS

A idade média dos entrevistados é de 39 anos. Apesar de ser um intervalo alargado, a faixa etária dos 20 aos 40 anos engloba 30 entrevistados, revelando a preponderância de um perfil adulto jovem. Verificou-se uma disparidade em termos de género, tendo sido entrevistados 30 homens e 15 mulheres. Esta foi uma dificuldade encontrada devido ao perfil fortemente masculinizado dos músicos do campo do jazz em Portugal, como veremos adiante. A existência de uma desigualdade na proporção do número efetivo de músicos do sexo masculino e feminino de jazz em Portugal é uma realidade transversal ao campo musical português (Guerra, 2013) e não exclusiva do campo do jazz.

Em termos de escolaridade, observou-se a preponderância de um perfil altamente escolarizado, uma vez que 33 entrevistados frequentam ou terminaram um grau de ensino superior, 15 terminaram o ensino secundário, apenas dois têm como maior grau alcançado o ensino básico e um não terminou o ensino básico. Quanto aos níveis superiores (33 entrevistados), 15 entrevistados terminaram uma licenciatura, 11 um mestrado e 1 um doutoramento. Dentro deste número, 26 frequentam ou frequentaram cursos diretamente relacionados com o jazz, quer a nível de performance ou da pedagogia, 3 um curso relativo à música de uma forma mais abrangente e 4 cursos em áreas distintas, revelando um alto nível de especialização entre os entrevistados. Particularmente em relação à formação musical, 37 usufruíram, em algum momento da vida, de formação musical formal, oferecida por conservatórios ou cursos secundários e superiores, enquanto 8 adquiriram os seus conhecimentos musicais através da formação informal, quer através de aulas privadas e academias de música ou através do estudo independente ou com amigos e

→ de Terras de Trás-os-Montes, Beiras de Serra da Estrela, Alto Alentejo e Baixo Alentejo e ficando a faltar 1 entrevistado em Tâmega e Sousa, as 45 entrevistas efetuadas são caracterizadas pela seguinte divisão territorial: A. M. Lisboa (14), A. M. Porto (8), Algarve (2), Ave (2), Cávado (2), Oeste (2), R. Aveiro (2), R. Coimbra (2), Alentejo Central (1), Alentejo Litoral (1), Alto Minho (1), Douro (1), Lezíria do Tejo (1), Médio Tejo (1), R. A. Madeira (1), R. A. Açores (1), R. Leiria (1), R. Viseu (1), Tâmega e Sousa (1).

familiares. Esta última tendência reafirma a especialização dos entrevistados e aponta para a importância, que veremos adiante, das instituições escolares.

Mais de metade dos entrevistados possuem, tal como pelo menos um dos seus progenitores, um grau de ensino secundário ou superior. Bourdieu (2010) diz-nos que o número de anos de estudo e os diplomas obtidos são potencialmente maiores quanto mais elevado for o capital cultural herdado, e que é este capital herdado que define as condições para a assimilação do capital escolar. A tabela 1 compara os níveis de escolaridade alcançada dos entrevistados com aqueles dos seus progenitores.

Além do perfil de escolaridade avançada, constata-se que mais de metade (24) dos entrevistados superaram o grau escolar dos pais, enquanto 9 igualaram o nível por estes alcançado e outros 9 têm, neste momento, um grau inferior àquele do progenitor com mais escolaridade. Esta tendência vai ao encontro dos fluxos que caracterizam Portugal nas últimas décadas: por um lado, o contínuo decréscimo do número de pessoas sem nível de escolaridade ou com apenas o 1.º ou 2.º ciclo terminado; por outro, o também estável crescimento do número de pessoas com o 3.º ciclo, ensino secundário ou superior terminados (INE, 2021).

Abrantes (2022) ilustrou a persistente causalidade entre o nível de escolaridade e o lugar de classe dos indivíduos, justificando o aumento exponencial da obtenção de diplomas no ensino superior verificado nas últimas décadas com o aumento do número de profissionais técnicos e de enquadramento (PTE) e a redução do número de operários (O).<sup>3</sup> As representações dos entrevistados

TABELA 1

Escolaridade alcançada pelos entrevistados e progenitores.

| Escolaridade alcançada                       | Entrevistado/a | Pai       | Mãe       |
|--|----------------|-----------|-----------|
|  | N              | N         | N         |
| Ensino básico incompleto (1.º–8.º ano)       | 1              | 13        | 17        |
| Ensino básico completo (9.º ano)             | 1              | 6         | 1         |
| Ensino secundário incompleto (10.º–11.º ano) | 1              | 0         | 0         |
| Ensino secundário completo (12.º ano)        | 15             | 8         | 11        |
| Licenciatura                                 | 15             | 9         | 7         |
| Mestrado                                     | 11             | 1         | 3         |
| Doutoramento                                 | 1              | 2         | 2         |
| Não sabe/não responde                        | 0              | 6         | 4         |
| <i>Total</i>                                 | <i>45</i>      | <i>45</i> | <i>45</i> |

3 Mais à frente encontra-se uma tabela com dados relativos à classe social das famílias de origem dos entrevistados.



permitem-nos avançar com outra razão para a sobrerrepresentação de cursos superiores entre os entrevistados que se prende com a importância da obtenção do diploma superior para efeitos profissionais, sobretudo devido aos requerimentos das instituições públicas de ensino para colocação de professores. Apesar de denunciarem uma incapacidade das instituições escolares especializadas para potenciar oportunidades profissionais, o ensino é uma via profissional que é repetidamente referida como salvaguarda económica, caso a performance musical não permita o sustento financeiro. Além disso, Santos (2002) afirma que a forma como se obtém a formação profissional é determinante nas hierarquias internas de cada arte, levando-nos a fazer uma ponte com o que nos refere Guerra (2020) sobre a problemática das relações de dominantes e de dominados, em relação aos conceitos de campo social e de capital simbólico. A formação formal disponibilizada pelas instituições académicas oficiais serve como credencial simbólica, até para os casos em que a formação informal ou independente paralela teve um maior papel no desenvolvimento musical do indivíduo. A seguinte citação permite-nos afirmar o mesmo:

Eu não ligo nada a isso, mas há muitas pessoas, e não são só os pais de quem estuda, que acham megarrelevante a escola, gostam mesmo de se licenciar, ter diploma. Para dar aulas em determinados sítios é preciso. E assim estás a pôr em pé de igualdade o jazz com as outras coisas. Podes ser licenciado em enfermagem e podes ser em jazz, acho isso uma coisa até de dignidade da profissão, já que há tantas falhas na legislação e no estatuto de músico. [S.B, sexo masculino, 22 anos, A. M. Lisboa]

A nível profissional podemos dividir os entrevistados em quatro perfis: os estudantes, afastados ou parcialmente incluídos no circuito profissional; os que vivem exclusivamente da performance musical; aqueles que complementam a performance musical com outras atividades; e os que vivem exclusivamente de atividades que não a performance musical. Assim, a amostra é composta por 17 entrevistados que vivem exclusivamente da música enquanto *performers*; 12 têm outra ocupação, maioritariamente associada ao ensino da música, deixando para segundo plano a performance musical; 5 consideram-se unicamente professores de música; outros 5 trabalham noutras áreas; 1 é desempregado; e 1 é reformado. Entre os empregados, incluindo nesta categoria os entrevistados estudantes com atividade aberta, 1 classifica-se como trabalhador por conta própria (empregador); 28 como trabalhadores independentes (trabalham a recibos verdes); 12 como trabalhadores por conta de outrem; e 1 como bolseira de doutoramento.

Adicionalmente, 18 entrevistados afirmam ter atividades paralelas à sua atividade principal que lhes garantem rendimentos adicionais, o que é revelador

não só da precariedade do enquadramento profissional do jazz como da existência de perfis de carreiras *do-it-yourself* (Bennett, 2018a; 2018b; Guerra, 2018). Ou seja, de perfis de músicos que não só assumem trabalhos paralelos que auxiliam, direta ou indiretamente, as carreiras musicais ao contornar problemas como a insuficiência de recompensas monetárias e o trabalho precário, como, através desta gestão, conseguem manter a liberdade criativa e estabelecer ritmos e métodos de trabalho personalizados, com um menor compromisso. Esta gestão de benefícios e malefícios poderá, em alguns casos, significar também uma compensação monetária diminuta ou inexistente, originando aquilo a que Threadgold (2018) chama *pobreza estratégica*.

Outra tendência verificada, mesmo entre aqueles que se dedicam exclusivamente à performance musical, é o acumular de competências que resulta numa preponderância de perfis em que os músicos assumem pluripapéis dentro do campo do jazz – editores, produtores, promotores, agentes, *marketeers*, etc. – ou entre vários subsectores artísticos e criativos (Oliveira, 2019), assumindo funções que tradicionalmente correspondem a outros agentes do mundo da arte (Baptista, 2024).

Confirmamos ainda a hipótese de Peterson e Kern (1996) de que as classes mais privilegiadas estão associadas a consumos culturais omnívoros, algo verificável quer entre os familiares dos entrevistados, quer entre os próprios. De facto, entre a nossa amostra, apenas 1 entrevistado afirma não ouvir música de todo, 3 apenas ouvem jazz em contextos profissionais e 3 apresentam perfis unívocos de consumo (apenas ouvem jazz), enquanto os restantes apresentam perfis de consumo omnívoro, uma tendência alinhavada com os mais recentes dados sobre as práticas culturais dos portugueses, analisadas por Pais (2022), que nos dizem que os afluxos omnívoros pendem sobretudo para pessoas com *status* sociocultural mais elevado, com mais qualificações académicas, jovens, estudantes e solteiros. Relativamente ao perfil dos entrevistados que não ouvem música ou apenas ouvem em contexto profissional, foi revelada uma saturação em relação à música e foi realçada a importância do silêncio nos tempos livres.

Em relação à dispersão geográfica, os testemunhos avançados permitem-nos constatar que o jazz é um fenómeno sobretudo urbano e suburbano: 37 inquiridos nasceram numa cidade portuguesa, 3 em cidades estrangeiras e apenas 5 inquiridos passaram os seus primeiros anos em contextos rurais. Outros dados a assinalar são o facto de 12 entrevistados terem migrado para uma das duas grandes áreas metropolitanas portuguesas e 8 terem uma das áreas metropolitanas como locais tanto de nascimento como de residência. No total, a Área Metropolitana de Lisboa e a Área Metropolitana do Porto foram locais de residência em algum momento da vida de 39 entrevistados, maioritariamente por motivos profissionais relacionados com a música e com

a formação musical. Apenas 5 entrevistados deixaram as áreas metropolitanas para residir noutras regiões e cidades. A primazia citadina como centro da atividade musical não é algo exclusivo do jazz. Dados semelhantes foram encontrados em relação ao rock alternativo (Guerra, 2010), ao hip hop (Simões, 2011), ao heavy metal (Aleixo, 2015) e à denominada música *underground* (Gomes, 2013). A principal razão para esta nuclearização territorial prende-se sobretudo com a concentração dos diversos agentes do mundo da arte do jazz em Portugal, sejam estes os próprios músicos, escolas, críticos e jornalistas, editoras, escolas ou locais de concerto:

Consome-se mais jazz em Lisboa e no Porto porque há mais gente, não é? Gente e condições, os promotores, os donos das coisas. Não é porque o gosto pelo jazz seja mais característico ou abundante na capital. [S. J., sexo masculino, 45 anos, Oeste]

[Os principais territórios do jazz] continuam a ser grandes centros. Mas acho que é uma realidade que vai para além do jazz. É socioeconómica e cultural. O centralismo vai ser sempre um aspeto da nossa demografia, isso tem um impacto na nossa vida cultural. [E. A., sexo masculino, 35 anos, Oeste]

Esta assimetria e dualidade na distribuição geográfica dos agentes extravasa para os agentes sociais do campo artístico e cultural em geral (Guerra, 2016). Nas cidades impera uma diversidade de estilos de vida e a produção e circulação de expressões culturais heterogêneas (Guerra, 2021). A cidade é também o contexto exímio da criação, produção, distribuição e consumo cultural (Abreu, 2004) e o espaço aglomerador do saber, do conhecimento e dos recursos humanos e materiais como as infraestruturas que dão suporte à criação artística: as escolas, museus, lojas especializadas, salas de espetáculo (Baptista, 2024).

## DESIGUALDADES NO CAMPO DO JAZZ

A disparidade no número de entrevistados por género e, num momento anterior, de músicas de jazz identificadas em Portugal introduz a questão da desigualdade de género, que também é identificada nos depoimentos de 36 entrevistados. Para as 15 entrevistadas, é inegável a existência de desigualdades de género no panorama jazzístico português contemporâneo. Já entre os homens, 6 afirmaram não existirem desigualdades de género, 2 não conhecem o meio suficientemente bem para responder à questão e 7 admitiram existir um desnível, mas relativizaram-no sob diversos argumentos, sendo o mais frequente a existência de um sistema meritocrático, defendendo que

escasseiam mulheres com um nível técnico suficientemente alto dentro do campo. Outras opiniões deixam implicado que, ainda que existam desigualdades, a mudança já está em curso, e prova disso é o passado histórico do panorama português, em que as dificuldades eram maiores e o número de mulheres presentes no campo menor, ou que as desigualdades de género constituem um fenómeno essencialmente rural ou suburbano. Cerca de metade dos homens, no entanto, admitem sem entraves a existência de desigualdades de género.

Bennett (2001) afirma que o meio musical é predominantemente masculino e que as desigualdades que nele estão presentes não se circunscrevem ao nível da profissão, mas permeiam todos os níveis da criação musical. Logo, os constrangimentos impostos às mulheres no meio musical estão interligados e podem, ou não, decorrer em simultâneo (Bayton, 2006). Os nossos entrevistados identificaram como expressões desta desigualdade questões como a disparidade de rendimentos, restrições parentais, exclusão por parte dos pares, expectativas de comportamento, estereótipos que associam uma aura de masculinidade ou de feminilidade a determinados instrumentos musicais, padrões de qualidade desnivelados, assédio sexual, atitudes de condescendência e falta de modelos.

Goffman (1959) introduz o conceito de performance definindo-a como “toda a atividade de um individuo que ocorre durante o período marcado pela presença contínua de um conjunto de observadores e que tem um impacto nos mesmos” (p. 22). É durante as performances que os indivíduos desenvolvem e dão uso a uma panóplia de fachadas que podem ser fixas ou transitórias. Falamos de características sociográficas como idade e sexo, mas também de expressões corporais, postura ou objetos e vestuário. As fachadas tendem a tornar-se institucionalizadas, transformando-se em expectativas estereotipadas. Daí, passam a comportar significados e estabilidade e transformam-se numa representação coletiva. Quando determinado ator assume papéis sociais já estabelecidos, descobre que existem fachadas predefinidas para ele, formas de representar o papel. Assim, esforços para subir (ou não descer) na hierarquia social são expressos em “sacrifícios” feitos para manter fachadas. Esta árvore conceptual de Goffman ajuda-nos a entender as diferentes expectativas para homens e mulheres e a forma como certos géneros de música ou instrumentos são tendencialmente vistos como definidores de masculinidade ou de feminidade:

Eu já era adolescente, os meus colegas lá no liceu mandavam bocas por eu tocar piano, aquelas coisas, devia era jogar à bola. Enfim, e eu para ser um macho disse à minha mãe que já não queria estudar mais piano e não estudei. Mas isso ficou. Essa educação musical e

educação artística ficam, não é? Um tipo cresce e depois isso volta. Mais tarde ou mais cedo volta. [A. D., sexo masculino, 69 anos, Algarve]

Em relação às formas de estar, aos comportamentos expectáveis, às formas de apresentação e traços de personalidade contam-nos o seguinte:

Disseram que eu era visualmente pouco interessante e tímida. Porque é que não posso ser aquilo que eu quiser? Ninguém comenta isso de nenhum homem. Nunca ouvi ninguém dizer que um rapaz era visualmente pouco interessante em público. Porque é que eu tenho de ser interessante? [L. Q., sexo feminino, 24 anos, A. M. Porto]

É mais difícil incluíres-te, é um meio muito masculino, para os homens há todo um espectro de personalidades possíveis; para as mulheres, tens de ter uma personalidade específica para te maneres no meio e trabalhar com as pessoas. [F. A., sexo feminino, 23 anos, A. M. Lisboa]

Os papéis associados à mulher são determinantes nas expressões de falta de apoio familiar ou dos pares, na sub-representação das mulheres na maior parte dos instrumentos e na sobrerrepresentação do seu papel enquanto vocalistas (Guerra, 2023), na falta de mulheres líderes de projetos musicais (Bayton, 2006) e na incapacidade de jovens mulheres de se autopercecionarem como músicas profissionais de jazz:

Se tu não tens mulheres a tocar jazz, tu és uma criança e não te vai ocorrer ir tocar contrabaixo, bateria. Vai parecer descabido. Nem vais pensar nisso. Vais pensar automaticamente em cantar porque viste muitas mulheres cantoras. Enquanto não tiveres referências, não tem estímulos estruturais para a fase que importa, a fase de criança, a fase onde consideras todas as hipóteses do mundo. [Q. Z., sexo masculino, 30 anos, A. M. Lisboa]

Ao utilizar Bourdieu (1989) como lente teórica, percebemos que a desigualdade de género tem como consequência fluxos de capital económico e simbólico díspares dentro do campo do jazz português, que tendem a institucionalizar-se e a normalizar o desnível, uma vez que os campos estão estruturados segundo posições hierárquicas. Assim, enquanto os agentes colocados nas posições dominantes tendem a aplicar os seus esforços com o objetivo de manter os seus interesses dentro do campo, bem como de centralizar os recursos e significados que lhes permitem distinguir-se dos restantes agentes, os agentes colocados nas posições dominadas lutam com vista a conquistar uma melhor posição no campo (Guerra, 2020). Uma entrevistada refere, retrospectivamente:

Uma pessoa revoltar-se também é um privilégio. Eu hoje tenho o privilégio financeiro que me permitiria dizer “meu, vai à merda”. É uma situação de privilégio uma pessoa poder ser ativista, poder queixar-me e achar que a carreira não vai ser afetada. Porque eu tenho colegas minhas que sentem que se vocalizarem as “éne” situações que já viveram, vão perder trabalho. Há esta ideia, que já são tão vulneráveis neste meio que se se queixarem vão perder trabalho. [C. M., sexo feminino, 33 anos, A. M. Lisboa]

A amostra é praticamente homogénea no que toca à nacionalidade e pertença étnica dos entrevistados – dos 3 entrevistados que nasceram num país que não Portugal, apenas 2 não são descendentes de portugueses. 36 entrevistados referiram haver uma falta de representação étnica no jazz em Portugal, algo que é o resultado de um conjunto de fatores. Entre os mais referidos, começamos por enunciar a herança cultural dos imigrantes. De facto, a música tem em si inscrito um leque de referências culturais que ajudam a construir, articular e experienciar sentimentos coletivos de identidade cultural (Bennett, 2005), dentro e fora dos países de origem dos indivíduos. Esta ponte simbólica ajuda a manter coesa a identidade cultural dos indivíduos imigrantes ou de proveniências étnicas distintas, servindo de justificação para a falta de contacto e consequente falta de conhecimento sobre o jazz, deixando claro um perfil desenhado pelos entrevistados de pessoas que não chegam à música jazz devido às fortes ligações que têm com outras músicas que melhor definem as suas identidades culturais.

Outro fator justificativo da falta de representação étnica é a forte academiização do jazz (Lopes, 2004), traduzida num conjunto de barreiras para aqueles que têm mais dificuldade em aceder a instituições de ensino superior e que pode explicar a diferença de popularidade entre o jazz e outras músicas populares como o hip hop, bem assente nas zonas urbanas e suburbanas portuguesas e entre imigrantes e descendentes de imigrantes, ainda que quer o jazz quer o hip hop sejam expressões culturais que fazem parte da tradição musical afroamericana (Contador e Ferreira, 1997):

Acho que tem muito a ver com a questão da academização. Também pela forma como foi importado para Portugal, [o jazz] não é uma expressão de rua, como foi de início nos Estados Unidos. Ou como o hip hop ainda é cá, uma expressão de rua, o pessoal aprende por si, na rua, o pessoal cria os seus circuitos, é uma coisa mais automantida e, portanto, mais inclusiva. O jazz já é importado como uma expressão cultural académica. Então, o caminho para seres um músico de jazz em Portugal continua a ser basicamente: provavelmente vens do conservatório, estudaste um instrumento, depois estudas a nível de secundário e de ensino superior e depois sim, eventualmente, és um músico de jazz. [O. A., sexo masculino, 60 anos, A. M. Porto]

Outras manifestações desta desigualdade, referidas pelos entrevistados, prendem-se com a falta de condições socioeconómicas, a segregação territorial e a falta de *role models*:

A falta de acesso a instrumentos pode ter influência. Falta de exemplos também. Uma pessoa que tem problemas em casa não vai pesquisar sobre o jazz americano, vai preocupar-se com as coisas que estão mais perto dela. Muita gente não tem acesso sequer a meios para fazer essa pesquisa. [...] Quando vi vídeos de atuações de músicos de jazz e a maioria eram negros, pensei “porque é que não me mostraram isto antes?”. Do lado da comunidade africana, acho que muitos não têm a noção de que o jazz começou com músicos negros, e que eles continuam a ter muita influência. A mim fazia-me falta ter conhecido estes músicos mais cedo. A maioria das vezes que vou ao Hot há dois ou três [afrodescendentes], a contar comigo. Eu sempre quis perceber o porquê de isso acontecer. Fico a pensar “será que eles sabem?”. Porque aqui em Portugal só vê músicos brancos, músicos portugueses que nasceram cá e são brancos. [F. L., sexo feminino, 23 anos, A. M. Lisboa]

Por fim, os entrevistados referiram uma expectativa demonstrada por alguns músicos que acreditam que os músicos de jazz afrodescendentes terão características musicais “inatas” que escapam aos restantes músicos. Espera-se que, tal como acontece no caso das mulheres, sejam exceccionalmente bons:

Provavelmente, se existir um negro no jazz [em Portugal], toca melhor do que os brancos.

[Entrevistador] Porquê?

Porque faz parte da origem deles, está no sangue, tem a ver com ritmos. A música é feita por eles, foi inventada por eles. [E. B., sexo masculino, 26 anos, Alentejo Central]

A primeira vez que fui a Nova Iorque, estava na rua e qualquer gajo negro que eu via pensava “se calhar este gajo é alta músico de jazz!”. Podia ser, estava em Nova Iorque. Mas depois pensei “porque é que em Portugal eu não penso isso? Porque é que quando vou na rua em Portugal e vejo um negro não penso automaticamente que é um músico de jazz?” [L. R., sexo masculino, 39 anos, A. M. Lisboa]

## CONTEXTOS E CONSTITUIÇÃO DO GOSTO PELO JAZZ

Colocam-se, neste momento, as seguintes questões: será que o gosto dos músicos e músicas de jazz por esta expressão cultural provém de uma reprodução familiar, ou seja, é um reflexo do posicionamento da classe social das suas famílias de origem? Que padrões de consumo cultural demonstram as

famílias de origem dos entrevistados? A tabela 2 apresenta a frequência de cada categoria de classe das famílias de origem dos músicos.<sup>4</sup>

A primeira constatação que deve ser feita é a de que os pais dos músicos entrevistados não apresentam perfis homogêneos em relação à classe social de proveniência, ainda que exista uma maior representação das classes mais privilegiadas, nomeadamente empresários, dirigentes e profissionais liberais e profissionais técnicos e de enquadramento (23 no total), do que das classes mais populares de empregados executantes e operários (10 no total). A pertença às classes mais privilegiadas não é algo exclusivo ao campo do jazz. A presença de capital económico, social e educacional entre a família de origem potencia as carreiras na música e noutras áreas criativas (Bennett, 2018b; Threadgold, 2018; Oliveira, 2019; Guerra, 2020). Outras tendências foram verificadas:

É transversal aos 4 entrevistados filhos de operários um contexto familiar em que a música estava pouco presente durante infância e a adolescência e os gostos dos pais eram sobretudo unívocos – com especial enfoque para a música tradicional portuguesa ou para o rock, o que deixa claro um perfil em que o gosto pela música se desenvolveu a partir das socializações secundárias (Lahire, 2005), uma vez que o jazz não fazia parte do dia a dia dos músicos durante a infância. A ausência de um *habitus* (Bourdieu, 2010) de consumo de jazz traduz-se num distanciamento face à música jazz, assim como em desconfiança e falta de apoio às carreiras musicais por parte dos pais:

TABELA 2

Classe social das famílias de origem dos entrevistados

| <b>Categoria de classe social da família de origem</b> | <b>N</b>  |
|--|-----------|
| Empresários, Dirigentes e Profissionais Liberais (EDL) | 13        |
| Profissionais Técnicos e de Enquadramento (PTE)        | 10        |
| Trabalhadores Independentes (TI)                       | 10        |
| Empregados Executantes (EE)                            | 6         |
| Operários (O)  | 4         |
| Não sabe/Não responde                                  | 2         |
| <i>Total</i>   | <i>45</i> |

4 Seguiu-se a matriz de classes sociais ACM (Almeida, Costa e Machado, 1988, 1990), atualizada com a metodologia de análise presente em Abreu *et al.* (2017). As profissões dos parentes foram confrontadas com a Classificação Portuguesa das Profissões de 2010 (Instituto Nacional de Estatística, 2011) e a categoria de classe foi definida de acordo com a posição mais alta entre os pais.



Os meus pais, quando eu comprava CD ou livros, achavam que era um desperdício de dinheiro, tanto que eu cheguei a comprar alguns CD e livros e a escondê-los para eles não os verem. Parece que é um bocado absurdo, mas sim, sempre que pedia um livro ou alguma coisa emprestada eu fazia mesmo questão de dizer à minha mãe “este é emprestado, não fui eu que o comprei”. Era assim que os meus pais viam a música. Eu percebo hoje, porque foi a forma como eles foram educados e eles vêm de duas famílias que não tinham quase nada. [B. R., sexo feminino, 38 anos, Região de Aveiro]

Entre as famílias de empregados executantes, trabalhadores independentes, profissionais técnicos e de enquadramento e empresários, dirigentes e profissionais liberais encontramos, por outro lado, um perfil em relação às famílias de origem em que o consumo de música era frequente. Este *habitus*, no entanto, não é uniforme se traçarmos uma análise transversal entre as diferentes classes sociais: enquanto entre os empregados executantes e os trabalhadores independentes se mantêm os gostos unívocos, sobretudo com propensão para o rock, música popular portuguesa e MPB, entre as classes mais altas vimos que a classe dos empresários, dirigentes e profissionais liberais revelou uma divisão entre gostos omnívoros e unívocos, enquanto a classe dos profissionais técnicos e de enquadramento revelou gostos omnívoros de forma mais constante. Não obstante, estas duas últimas constituem as únicas classes sociais em que existia consumo de música jazz durante a infância e adolescência dos entrevistados, ainda que falemos de um número reduzido de casos. Mais: é sobretudo entre os profissionais técnicos e de enquadramento que encontramos maior unanimidade no apoio familiar em relação às carreiras musicais. Um dos entrevistados reflete sobre a questão:

A formação musical é aquilo que se ouve em casa, e eu estou farto de dizer isso aos meus amigos. Eles dizem “estou a pensar meter o meu miúdo na escola [de música]” e eu digo “não faças isso pá, ouve música em casa todo o dia e vai tudo correr bem”. [E. J., sexo masculino, 39 anos, A. M. Lisboa]

Percebemos que a presença constante da música em contexto familiar durante a infância e a adolescência era uma realidade para 36 músicos, e que 39 músicos contaram com apoio total ou parcial por parte dos familiares para seguir uma carreira profissional ligada à música. 26 entrevistados têm ainda familiares músicos, amadores ou profissionais. Verificou-se que, de facto, o jazz é apenas referido como pertencente ao imaginário de infância e adolescência dos entrevistados cujos parentes se inserem nas classes dominantes, confirmando a homologia entre a posição no espaço das classes sociais com o gosto cultural (Bourdieu, 2010). No entanto, mesmo nas classes dominantes,

o jazz continua a ser uma expressão musical apreciada por uma minoria, o que demonstra um impacto limitado das socializações primárias na construção do gosto.

A socialização secundária, resultante da constituição de redes sociais ao longo da biografia, desempenha um papel fulcral no acesso, familiarização e formação do gosto pelo jazz. Como nos diz Hennion (2015), os gostos são parte da história de cada indivíduo, sendo construídos e transformados através das relações entre indivíduos. Dependemos de outros, de uma forma reflexiva, para constituirmos os nossos gostos. Esta construção acontece quando seguimos gostos de outros, estabelecemos preferências, procuramos aquilo que consideramos ser o melhor, escolhemos música que se adequa a cada momento e a cada estado de espírito (Hennion, 2007). Os gostos ligam as pessoas, fazem parte da história de cada indivíduo e são mutáveis através das relações dos indivíduos com outros e com objetos e suportes. Como nos diz Hennion numa entrevista (Guerra, Sarrouy e Brandão, 2019): “Quando se gosta de música gostamos dela através de toda a música que ouvimos anteriormente.”

Vimos que apenas uma pequena parcela de músicos desenvolveu o hábito de fruição de jazz através da socialização primária. O mesmo se pode dizer em relação ao número de músicos que têm familiares com formação ou trajetórias profissionais do jazz, uma vez que apenas 5 dos 26 familiares dos entrevistados com ligações à música, quer de forma amadora quer profissional, revelam uma apetência musical virada para o jazz. Bourdieu (2010) defende, na sua obra, que as trajetórias de vida dos indivíduos, refletidas nas oscilações de capital detido, têm impacto na formação do *habitus*. Foi frequentemente referido entre os entrevistados a ideia de que o jazz é algo *que tem de se aprender a gostar*:

O jazz é uma música que quando ouves à primeira vez não percebes, vais dizer que não gostas. É uma música que tem de se aprender a ouvir, visto que não está na tua cultura.  
[T. B., sexo feminino, 43 anos, Algarve]

Quando questionados sobre a primeira vez em que ouviram jazz, 13 entrevistados indicaram as escolas ou *workshops* de música, 10 um membro da família alargada, 6 descobriram o jazz a partir de concertos ou festivais, 5 no contexto de bandas filarmónicas, 5 afirmaram que descobriram o jazz através de pesquisa própria e 1 não consegue referir o primeiro contacto. Mais ainda, e ao nível da socialização secundária, 35 músicos afirmam ainda ter tido amigos durante a infância ou a adolescência com ligações à prática musical e terem dado início às suas incursões musicais com pares da mesma faixa etária e sobretudo durante a adolescência, ainda que predominantemente

explorassem outras expressões musicais. Falamos particularmente dos grupos de amigos durante a adolescência e da constituição das chamadas “bandas de garagem”.

As instituições de ensino tomam uma importância central na formação das redes sociais e na constituição de grupos musicais. Entre os músicos que frequentaram uma instituição de ensino, apenas 2 afirmam relacionarem-se pouco frequentemente com pares conhecidos durante a formação e 1 diz não ter qualquer tipo de contacto. Os restantes mantêm contactos habituais com ex-colegas e/ou professores. Além deste papel de constituição de redes, ao traçarem caminhos comuns entre músicos, as instituições de ensino foram para diversos músicos a via de acesso ao jazz enquanto expressão musical:

[Entrevistador]: Já sabias o que era jazz ou foste para lá por ser uma escola de música?

Fui para lá por ser uma escola de música, não fazia a mínima do que era jazz. Nunca tinha ouvido. [...] Fui para lá aprender canto, mas como um hobbie. [M. Z., sexo feminino, 25 anos, A. M. Lisboa]

Cheguei à licenciatura e eu não sabia sequer o que era uma estrutura de blues, quem era o Miles Davis. Conhecia alguns trombonistas de jazz porque o meu professor de trombone na escola profissional de Espinho me deu a conhecer. [B. R., sexo feminino, 38 anos, Região de Aveiro]

Em contextos rurais ou semiurbanos, as bandas filarmónicas assumem uma posição de relevo quer na constituição de redes sociais, quer na introdução a instrumentos tipicamente utilizados no jazz e na introdução direta ao jazz por parte de professores, colegas ou de iniciativas de divulgação efetuadas por músicos, como é o caso dos *workshops* itinerantes.

Esta panóplia de dados prova a primazia das socializações secundárias no descobrimento e no desenvolvimento do gosto pelo jazz. Como vimos em Hennion (2015), o gosto não é puramente biológico ou sociológico, é ao invés uma produção que depende da agência dos indivíduos e de pontos de referência. Desta forma, está menos condicionado pela classe social do que com os diversos meios de acesso à música dos quais cada indivíduo dispõe e a partir dos quais constrói os seus domínios musicais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçámos os perfis sociodemográficos dos músicos de jazz portugueses contemporâneos e apresentámos uma análise dos contextos e padrões de definição do gosto relacional pelo jazz.

Em relação aos perfis sociodemográficos dos entrevistados, verificámos que a média de idades dos entrevistados se situa nos 39 anos, que apresentam um perfil altamente masculinizado e escolarizado, particularmente especializado na área do jazz e treinado através do ensino formal. Menos de metade dos músicos vivem exclusivamente da performance musical, sendo comum a existência de atividades paralelas que garantam rendimentos, o que nos remete para a existência de vários significados da palavra músico. Mais de metade dos entrevistados são trabalhadores independentes, e é comum o desdobramento em multipapéis por parte dos músicos, que acabam por assumir papéis que tradicionalmente estão associados a outros agentes do mundo da arte, dados que apontam para a necessidade de uma gestão de carreiras DIY por parte dos músicos e para a precariedade do setor jazzístico. Vimos ainda que os entrevistados apresentam um perfil marcadamente urbano, sobretudo centralizado nas áreas metropolitanas, devido à concentração de recursos e de agentes do mundo da arte nas metrópoles.

Na segunda secção, verificámos a existência de desigualdades de género e étnicas no mundo do jazz em Portugal, provadas pelo perfil largamente homogéneo dos entrevistados e pelas representações dos mesmos. Em relação às desigualdades de género, vimos que a sua existência é indiscutível para as mulheres, mas nem tanto entre os homens. Ambas se manifestam através de constrangimentos que atravessam todo o espectro da atividade musical, desde a disparidade de rendimentos ou de oportunidades de trabalho, acesso a equipamento e espaços, estereótipos de género e expectativas de comportamento e performance, falta de referências ou falta de apoio familiar e dos pares.

Em relação aos contextos, verifica-se uma sobre-representação das classes mais privilegiadas. Vimos ainda que, nas classes populares, a presença de música no quotidiano familiar é mais baixa e os gostos pendem para a univocidade. Nas classes dominantes, a música está mais presente no dia a dia, os gostos são mais diversificados e existem casos, ainda que escassos, em que o gosto pelo jazz se começou a desenvolver no seio das socializações familiares. Por fim, as classes mais privilegiadas tendem a demonstrar mais apoio às carreiras musicais. Agregando os dados, vemos que a maior parte dos entrevistados cresceram num ambiente em que a música estava presente e contaram com apoio total ou parcial das famílias. A prevalência destes dados permite-nos assumir que estes são dois fatores cruciais na decisão de prosseguimento de uma carreira no jazz. Mais de metade dos entrevistados têm pelo menos um familiar músico, ainda que apenas uma minoria revele ligações ao jazz. As socializações secundárias são as principais fomentadoras do gosto pelo jazz, em detrimento das socializações primárias, que demonstram um impacto bastante limitado. São sobretudo importantes as escolas e os *workshops*,

os membros da família alargada e os concertos e festivais. Nos contextos rurais, as bandas filarmónicas demonstram-se particularmente importantes. 35 entrevistados exploraram outros géneros musicais com pares durante a infância ou adolescência, dado que reforça a importância da socialização secundária nas carreiras musicais.

Com o presente estudo espera-se ter contribuído para o conhecimento sobre a constituição do gosto artístico pelo jazz, bem como para se compreenderem alguns dos fatores impulsionadores e constrangedores das carreiras artísticas no campo do jazz em Portugal.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRANTES, P. (2022), “Educação e classes sociais em Portugal. Continuidades e mutações no século XXI”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 99, pp. 9-27.
- ABREU, P. (2004), “Música em movimento. Dos contextos, tempos e geografias da performance musical em Portugal”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 70, pp. 159-181.
- ABREU, P., SILVA, A. S., GUERRA, P., OLIVEIRA, A., MOREIRA, T. (2017), “The social place of the Portuguese punk scene: an itinerary of the social profiles of its protagonists”. *Volume!*, 14 (1), pp. 103-126.
- ALEIXO, A. (2015), “The numbers of the beast: uma diacronia de recursos e convenções no sub-campo do metal português”. In P. Guerra (eds.), *More than Loud. Os Mundos dentro de cada Som*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 145-170.
- ALMEIDA, J. F., COSTA, A. F., MACHADO, F. L. (1988), “Famílias, estudantes e universidade”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 4, pp. 11-44.
- ALMEIDA, J. F., COSTA, A. F., MACHADO, F. L. (1990), “Estudantes e amigos – trajetórias e redes de sociabilidade”. *Análise Social*, XXV, 105-106, pp. 193-221.
- BAPTISTA, B. (2024), “A consolidação do mundo da arte do jazz em Portugal: condições e contextos contemporâneos”. *Sociologia. Problemas e Práticas*, 104, pp. 89-106.
- BARDIN, L. (2013), *Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70.
- BAYTON, M. (2006), “Women making music: some material constraints”. In A. Bennett, B. Shank, J. Toynbee, *The Popular Music Studies Reader*, Nova Iorque, Routledge, pp. 347-354.
- BECKER, H. (2010), *Mundos da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte.
- BENNETT, A. (2001), *Cultures of Popular Music*, Maidenhead, Open University Press.
- BENNETT, A. (2005), *Culture and Everyday Life*, Londres, Sage.
- BENNETT, A. (2018a), “Youth, music and DIY careers”. *Cultural Sociology*, 12 (2), pp. 133-139.
- BENNETT, A. (2018b), “Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: a critical overview”. *Cultural Sociology* 12 (2), pp. 140-155.
- BOURDIEU, P. (1989), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- BOURDIEU, P. (2010 [1979]), *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Edições 70.
- BOURDIEU, P., WACQUANT, L. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago, The University of Chicago Press.

- CONTADOR, A. C., FERREIRA, E. L. (1997), *Ritmo & Poesia. Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- FRITH, S. (1981), *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, Nova Iorque, Pantheon Books.
- GOFFMAN, E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nova Iorque, Doubleday Anchor Books.
- GOMES, R. T. (2013), *Fazer Música Underground: Estetização do Quotidiano, Circuitos Juvenis e Ritual*. Tese de doutoramento, Lisboa, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/6058>.
- GUERRA, P. (2010), *A Instável Leveza do Rock: Génese, Dinâmica e Consolidação do Rock Alternativo em Portugal*. Tese de doutoramento, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- GUERRA, P. (2013), *A Instável Leveza do Rock: Génese, Dinâmica e Consolidação do Rock Alternativo em Portugal (1980-2010)*, Porto, Edições Afrontamento.
- GUERRA, P. (2016), “Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010)”, *Journal of Sociology*, 52 (4), pp. 1-16. DOI: 10.1177/1440783315569557.
- GUERRA, P. (2018), “Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal”, *Cultural Sociology*, 12 (2), pp. 241–259.
- GUERRA, P. (2020), “O que tem o rock a ver com Bourdieu? Contributos acerca da aplicação da teoria dos campos ao rock alternativo português (1980-2010)”. *csonline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 32, pp. 135-160.
- GUERRA, P. (2021), “Uma Lisboa só dele(s). Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas”. *PerCursos*, 22 (50), pp. 15-42.
- GUERRA, P. (2023), “Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir [Nobody teaches us how to live. Ana da Silva, The Raincoats and the urgency of (re)existing]”. *MODOS: Revista de História da Arte*, 7 (1), pp. 212-249.
- GUERRA, P., SARROUY, A., BRANDÃO, M. (2019), “Antoine Hennion: música, mediação e amadores”, *Estudos de Sociologia*, 25 (2), pp. 29-49.
- HENNION, A. (2007), “Those things that hold us together: taste and sociology”. *Cultural Sociology*, 1 (1), pp. 97-114.
- HENNION, A. (2008), “Listen!”. *Music and Arts in Action* 1 (1), pp. 36-45.
- HENNION, A. (2015). *The Passion for Music. A Sociology of Mediation*, Londres, Routledge.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (2011), *Classificação Portuguesa das Profissões 2010*, Lisboa, INE.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (2021), *Inquérito ao Emprego – Série 2021*, Lisboa, INE.
- LAHIRE, B. (2004), *O Homem Plural. As Molas da Acção*, Lisboa, Instituto Piaget.
- LAHIRE, B. (2005), “Patrimónios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual”. *Sociologia. Problemas e Práticas*, 49, pp. 11-42.
- LOPES, P. (2004), *The Rise of a Jazz Artworld*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OLIVEIRA, Ana (2019), “Do ethos à praxis. Carreiras DIY na cena musical independente em Portugal”. In P. Guerra, L. Dabul (eds.), *De Vidas Artes*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 421-442.
- PAIS, J.M. (2022), “Práticas culturais e clivagens sociais”. In J.M. Pais, P. Magalhães, M.L. Antunes (eds.), *Práticas Culturais dos Portugueses*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 311-351.

- PETERSON, R. A., SIMKUS, A. (1992), "How musical taste groups mark occupational status groups". In M. Lamont, M. Fournier (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 152-168.
- PETERSON, R. A., KERN, R. M. (1996), "Changing highbrow taste: from snob to omnivore". *American Sociological Review*, 61 (5): pp. 900-907.
- SANTOS, M. L. L. (2002), "Amador ou profissional?... Peças de um puzzle". *OBS*, 11, pp. 3-14.
- SIMÕES, J. A. (2011), *Entre a Rua e a Internet. Um Estudo sobre o Hip-Hop Português*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- THREADGOLD, S. (2018). "Creativity, precarity and illusion: DIY cultures and "choosing poverty". *Cultural Sociology*, 12 (2), pp. 156-173.

---

Recebido em 21-05-2024. Aceite para publicação a 16-09-2025.

---

BAPTISTA, B. (2025), "Músicos e músicas de jazz em Portugal: perfis, contextos e desenvolvimento do gosto". *Análise Social*, 256, LX (3.º), e36023. <https://doi.org/10.31447/36023>.

---

Bruno Baptista » [bruno\\_baptista@iscte-iul.pt](mailto:bruno_baptista@iscte-iul.pt) » Iscte-Instituto Universitário de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia » Av. das Forças Armadas — 1649-026 Lisboa, Portugal » <https://orcid.org/0000-0002-4830-7373>.

---