

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

Publicado em Março 2017
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564, Porto, PORTUGAL
www.lettras.up.pt

Design: Tânia Moreira
Capa: Esgar Acelerado
ISBN 978-989-8648-85-3

O conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra.

 Atribuição CC BY

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.
Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/>

CAPÍTULO 9

'It was easy, it was cheap, go & do it': a importância do *do-it-yourself* na cena do *rock alternativo* em Portugal

'It was easy, it was cheap, go & do it': the importance of *do-it-yourself* in the Portuguese alternative rock scene

Ana OLIVEIRA¹
Paula GUERRA²
Pedro COSTA³

Resumo

A abordagem DIY das carreiras musicais reside na premissa de que a música é um pólo de unificação das atividades, entendida como um conjunto de atividades comerciais. A análise da produção musical é baseada numa perspetiva empresarial em relação aos trabalhadores criativos e, especificamente, aos músicos. Vários autores têm prestado especial atenção aos 'novos independentes', trabalhadores *freelancers* envolvidos numa lógica de redução da especialização e de promoção de competências múltiplas, diluindo os limites entre o profissional e o amador. Esta ênfase é baseada no exercício da teoria social para visitar um dos valores fundamentais da subcultura de *punk* — o *ethos* DIY. Trata-se de mobilizar a atitude DIY como novo padrão para promover a empregabilidade, gerindo a incerteza e precariedade desta opção em termos de construção de uma carreira profissional. A partir do caso do projeto HAUS, pretendemos explorar a relevância das lógicas e procedimentos DIY na construção e manutenção de carreiras musicais no *rock* alternativo, considerando o seu impacto sobre a oferta musical de Lisboa.

Palavras-chave: DIY, carreiras musicais, *rock* alternativo.

Abstract

The DIY approach of musical careers lies in the premise that music is a unifying pole of activities, understood as a set of commercial activities. The analysis of musical production is based on a business perspective on creative workers and specifically on musicians. Several authors have paid special attention to the 'new independents', freelancers engaged in a logic of reduction of specialization and promotion of multiple skills, diluting the boundaries between the professional and the amateur. This emphasis is based on the exercise of social theory to revisit one of the fundamental values of the punk subculture — the DIY ethos. It is about mobilizing the DIY attitude as a new standard to promote employability, managing the uncertainty and precariousness of this option in terms of building a professional career. Considering the HAUS project, we intend to explore the relevance of DIY logic and procedures in the construction and maintenance of musical careers in alternative rock, considering its impact on the musical offer of Lisbon.

Keywords: DIY, musical careers, alternative rock.

¹ ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, DINAMIA'CET- Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira(at)gmail(dot)com.

² Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Centre for Social and Cultural Research, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt.

³ ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, DINAMIA'CET- Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. E-mail: pedro.costa(at)iscte(dot)pt.

1. Introdução⁴

A abordagem DIY das carreiras musicais é geralmente baseada na premissa de que a música é um pólo unificador de atividades, que pode ser entendido como um conjunto de atividades interrelacionadas que estruturam, por um lado, as fontes de rendimento dos agentes envolvidos e, por outro, o seu estilo de vida, as suas sociabilidades, bem como a sua reputação no seu espetivo mundo da arte. A análise da produção musical assenta numa perspetiva empreendedora em relação aos trabalhadores criativos e, mais especificamente, em relação aos músicos. Vários autores têm dedicado especial atenção aos 'novos independentes', trabalhadores *freelancers* envolvidos numa lógica de promoção de múltiplas competências, o que os faz assumir simultaneamente o papel de músicos, produtores, *designers* e promotores, gerando interseções entre vários subsectores artístico-criativos, desafiando as fronteiras entre o profissional e o amador, numa esfera social marcada pela densificação relacional (Hennion, Maisonneuve & Gomart, 2000; Leadbeater & Oakley, 1999). Isto é particularmente verdadeiro quando as diferenças entre trabalho e lazer, oferta e procura se desvanecem progressivamente, em contextos institucionais marcados pelo trabalho orientado por projetos, flexibilidade laboral, acumulação coletiva de conhecimento baseada em interdependências de interesse e complexos mecanismos de regulação (O'Connor & Wynne, 1996; Scott, 2000; Caves, 2002; Costa, 2008; Borges & Costa, 2012).

Esta ênfase está relacionada com o exercício da teoria social de revisitação de um dos valores centrais da subcultura *punk*, o *ethos* DIY, baseado no empoderamento, na tomada de posse dos meios de produção, como uma alternativa aos circuitos de produção *mainstream*. Trata-se de mobilizar as competências DIY (força, realização, liberdade, ação coletiva) como novos padrões para promover a empregabilidade, gerindo a incerteza e a precariedade dessa opção em termos de construção de uma carreira profissional.

Nas paisagens contemporâneas e fluídas da criação musical e do consumo de música, e aproveitando, em particular, as vantagens da digitalização e dos avanços tecnológicos nos mecanismos de produção e disseminação, os coletivos de artista-produtores-*gatekeepers* estruturam suas atividades, formal e informalmente, neste tipo de prática, assumindo o seu *ethos* e filosofia, mas também suas vantagens económicas, para a afirmação dos seus bens culturais, bem como dos seus ativos de reputação dentro dos campos artísticos em que se movem. Tanto no seio dos principais meios criativos da cidade como nas periferias do núcleo urbano, desenvolvem sua atividade especializada, fortemente interligada, tanto local como internacionalmente, em torno da criação, apresentação, divulgação, produção e legitimação de manifestações musicais (tanto na oferta, como na procura), que se relacionam com as suas especificidades estéticas e

⁴ Esta comunicação insere-se no projeto de doutoramento de Ana Oliveira, tendo Paula Guerra e Pedro Costa como orientadores. O projeto intitula-se *Do It Together Again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras musicais na cena indie portuguesa* e é desenvolvido com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, através da bolsa de doutoramento SFRH/BD/101849/2014.

criativas. Desde a promoção de concertos, eventos e festivais, até à promoção quotidiana e dinamização de uma cena animada em cada um dos lugares em que estão ancorados, estes atores desenvolvem uma atividade persistente baseada nos modos de ser e fazer DIY, que explora esses princípios como ferramentas para a sua competitividade e para a sua afirmação simbólica dentro dos seus mundos artísticos.

Partindo de um caso de estudo concreto — o projecto HAUS —, ilustrador destes princípios e *ethos* DIY, exploramos nesta comunicação a relevância das lógicas e procedimentos DIY na construção e manutenção de carreiras musicais na cena do *rock alternativo*, considerando o seu impacto nos mundos da música da área metropolitana de Lisboa. A análise é baseada em entrevistas realizadas a dois dos fundadores do projeto HAUS, das quais se apresentam ao longo do texto alguns excertos ilustrativos.

2. O DIY na contemporaneidade

Tanto o acrónimo DIY como a expressão em inglês ‘do it yourself’ são de uso corrente, sendo também utilizada a expressão em português ‘faz por ti próprio’. Refere-se neste contexto, a um modo de produção musical simbolicamente apartado dos circuitos profissionais e da indústria fonográfica, ideologicamente motivado (Guerra, 2013, 2014). Nem sempre é fácil datar, se de facto for possível, precisamente o surgimento de uma ideia. Contudo, é possível estabelecer alguns momentos-chave: primeiro, em 1957, muito devido à ação da Internacional Situacionista, aglomerado de vários artistas, destacando-se entre eles Guy Debord, que tinham como primordial objetivo revoltar-se “contra os discursos dominantes, imagens e ideias da cultura de consumo capitalista, (...) e procurou incitar uma revolução, empregando táticas culturais que expunha contradições e criticava abertamente a sociedade” (Downes, 2010: 3).

Um segundo momento é a crise de 1970, caracterizada por um período de quebra nas taxas de troca, congelamento salarial, e estagnação económica, que deu origem a que os artistas Britânicos da classe pobre se desencantassem ainda mais com o estado e a sua incapacidade de lidar com a crise. Este processo deu origem no Reino Unido à formação de novos movimentos de sociabilidade juvenil, nomeadamente ao *punk*, com os Sex Pistols, que serviram simultaneamente como um alicerce de explosão social, e um indutor de medo na sociedade geral (Holtzman *et al.*, 2007).

Esta aparente morte do *punk* deu nova vida à contracultura, no entanto, e nos Estados Unidos isto deu origem a várias cenas locais em comunidades, subúrbios e cidades, unidas por um espírito DIY. Todas elas repudiavam a influência do capitalismo, e começaram a criar as suas redes de produção musical e cultural, com intenção de se afastarem do capitalismo e das suas instituições (Holtzman *et al.*, 2007). Isto é, a abordagem em torno do DIY ganhou maior relevo devido à tendência geral para um pós materialismo nas sociedades industriais desenvolvidas e ainda um sentimento

amplamente partilhado nos anos 80 e 90 de que a antiga política radical já não tinha capacidade de fazer frente às forças da globalização capitalista (César & Koubek, 2012).

E esta valorização do sentido comunitário da prática musical amadora vai de par com a conotação de marginalidade. Por um lado, marginalidade musical, no sentido de reivindicação pelos jovens músicos de uma expressão artística singular, experiência autêntica contraposta — não sem contradições e ambiguidades — ao mercado e às convenções musicais dominantes. Por outro lado, a conotação de marginalidade relativa à condição social dos jovens músicos quer a um nível de contestação simbólica da autoridade e de rebeldia juvenil veiculada através da música, quer a um nível de utilização da música como instrumento de mobilização política de grupos sociais identificáveis (o que é mais visível em géneros musicais mais politizados e socialmente recortados do *punk* ou do *rap*) (cf. Silva & Guerra, 2015; Humeau, 2011).

Mais, é possível analisar este espaço como sendo de socialização múltipla, uma esfera social em que fatores de estratificação, como classe ou capital escolar, são jogados num contexto de experimentação simbólica, abrindo a possibilidade de novas práticas e trajetórias culturais. Os circuitos de auto-produção musical formam uma pluralidade de espaços de socialização, caracterizados por códigos simbólicos diversificados — de acordo com diferentes géneros musicais, culturas juvenis, enquadramento social, contexto urbano, grau de aproximação a meios profissionais, entre outros factores (Laing, 2015; Martin-Iverson, 2014; Guerra & Bennett, 2015).

Posto isto, o que significa este conceito? Qual a sua amplitude? Resumir-se-á à música? Alguns autores não deixam de notar que é um termo que não deixa de ter as suas ambiguidades, mas que pode circunscrever-se a uma ética particular que oriente as atividades dos movimentos que lutam pela autonomia e independência de uma sociedade orientada para o consumo (Guerra & Quintela, 2014).

De igual modo, uma primeira abordagem pode remeter para a criação de uma alternativa simbólica criando um espaço de auto-*empowerment*, ajuda mútua e organizações sociais alternativas (Kuhn, 2010). Ou práticas associativas e recreativas organizadas pelos próprios participantes num processo de empoderamento e capacitação com impactos no projeto de vida pessoal e na luta pela igualdade de género. Mais do que tudo, o DIY serve como uma força contrária ao neoliberalismo.

Contudo, isto é apenas uma parte da história. De igual modo, temos de ter em conta questões que remetem para formas de socialização alternativas (novas formas de educação e de constituição de famílias comunitárias); rejeição das corporações, cadeias de negócios e empresas multinacionais; ênfase nos média e canais de informação alternativos oferecidos; relação com as estratégias da ação direta; sistema de habitação alternativo (*squats*, cooperativas); práticas de cultura participatória DIY na aprendizagem de computação, tanto em conceitos como capacidades. A programação é particularmente relevante, oferecendo ao criador a capacidade de manipular o meio em que se move a constituição do computador, adaptá-lo, e reinterpretá-lo; vivências com princípios ecológicos, fazendo jardinagem, reparações e reciclagem, música e preservando a sua

própria comida; educação de adultos, etc. (Hemphill & Leskowitz, 2013; Guerra & Quintela, 2014, 2016).

E apesar de ser uma dimensão que não se encontrava presente nos dois momentos supramencionados, a verdade é que a Internet, e os contactos por ela possibilitados, vêm revolucionar o DIY (Guerra, 2015, 2010; Guerra & Silva, 2015). É comumente aceite que o avanço tecnológico, nomeadamente a Internet, beneficiou bastante o movimento ao facilitar o contacto com outras cenas *punk* em todo o mundo. Contudo, se criou mais contacto, criou também mais divisão dentro dos géneros de *punk* (Moran, 2010).

Como não se podia deixar de falar, é de salientar a importância das *zines* para disseminar o movimento. Sem fins comerciais, de pequena circulação, as *zines punk* serviram primariamente para estabelecer a comunicação entre as diversas cenas, expandindo-se para um fórum onde as pessoas podiam discutir temas pouco abordados pelos média (O'Hara, 1999). Este tipo de atitude é valorizado, dado ser um momento de recuperação e apropriação de algo distante e apoderado pelo capitalismo — a publicação (Hemphill & Leskowitz, 2012). O valor das *zines* está não só no encorajamento externo como interno, do produtor como do leitor, passando por uma produção que procura exprimir paixões, conhecimentos e frustrações através de uma criação artística DIY (Holtzman *et al.*, 2007).

Quanto à pirataria, por exemplo, Hemphill & Leskowitz (2013) mencionam o seu carácter radical, marcado por questões como as rádios piratas e o seu sentido — devolver o poder às massas e aos criadores, sem precisar de corporações como os *mass media*. Igualmente relevante é o facto de o público não ter de pagar pela informação. (Hemphill & Leskowitz, 2013). Existe também aqui a perspetiva da criação de uma documentação duradoura do evento, quer dizer, vídeos DIY particularmente valorizados na sua capacidade de replicar a sensação de estar no espetáculo, sendo entendidos como presentes dentro dos sistemas explicitamente não-económicos de troca. Acabando, por ser turno, por providenciar um ponto de contacto entre utilizadores individuais, comunidades de fãs e bandas (Guerra, 2010, 2015).

No que toca às *skillshares*, os autores notam como tem sido uma das marcas do DIY a constituição de cooperativas livres, em eventos onde os voluntários criam *workshops* sobre uma capacidade que controlam e dominam, desde a desobediência civil até ao trabalho com madeira. Igualmente notáveis, os grupos de estudos radicais constituem outra forma de partilhar este tipo de saber acumulado — e servem um propósito de disseminação de informação recolhida por canais tradicionais. Nesse sentido, portanto, o DIY destes grupos passa pela constituição de uma comunidade de prática. No que toca à Internet e a materiais *open source*, as respostas dos participantes tenderão a apontar para projetos de democratização, apontando os grupos *online* como comunidades auto-educantes. Mais ainda, a criação de ferramentas como *wikis* e *open source* permite uma democratização da internet ainda maior (Hemphill & Leskowitz, 2012).

É interessante, a pesquisa da cena DIY de Baltimore por Eversley que analisa o Estado-Nação a partir de uma ótica pouco abordada: aqueles que conseguiram escapar à

incorporação do Estado e entender que o Estado-Nação faz uma clara distinção entre aqueles que aceitam o seu controlo, os civilizados, e todos aqueles que não se encontram sob sua jurisdição, os bárbaros. Mas esta barbárie nada mais é do que a resistência à incorporação por parte do aparato estatal e a busca de uma liberdade fora deste aparato (Eversley, 2014: 51).

E constata-se isso na ética DIY em Baltimore, onde se procura escapar ao controlo e vigilância estatal em busca do alcance de uma maior autonomia. Mas a relação atualmente é mais complexa, pois não existe uma clara divisão entre espaços estatais e espaços não estatais. Não existe uma clara rejeição do poder e controlo do Estado, sabem que tal não é plausível. Existe é uma clara opção por locais legais onde atuam, para desta forma evitarem as constantes operações policiais contra os locais ilegais ou semilegais (Eversley, 2014: 52).

Aqui Eversley introduz o termo de cidadania rebelde, isto é, o uso da cidadania como uma “esfera de resistência, agência e contestação” (Eversley, 2014: 52). E transpondo esse conceito para a cena DIY de Baltimore, a autora define-o “como o uso de espaços para fins que não a sua intenção original e, ao mesmo tempo, subvertendo os padrões hegemónicos de cidadania produtiva (*productive citizenship*)” (Eversley, 2014: 53). Neste sentido, podemos estabelecer a uma política horizontal, sem qualquer tipo de líder. É uma forma de protestar contra o que é considerado como a cooptação dos Estados pelas grandes multinacionais e a sua incapacidade de lidar com os problemas das pessoas. Por isso, a resposta é uma organização que permita às pessoas uma capacidade de organizar a sociedade de baixo para cima (Eversley, 2014: 75).

Assim, a “cena punk DIY assemelha-se à democracia direta no sentido que os músicos são livres de organizar os seus próprios espetáculos se conseguirem encontrar um espaço ou colaborar com outras pessoas da comunidade DIY” (Eversley, 2014: 76). E esta política de horizontalidade tem claras consequências ao nível das sociabilidades na comunidade DIY. Primeiro, a barreira entre público e artistas é derrubada; segundo, existe uma intimidade que “permeia todo o ambiente social nos espetáculos *punk*, e, portanto, promove uma atmosfera híper-social” (Eversley, 2014: 76). Ou seja, tal como Moran salienta: o DIY revela-se como um princípio ético e pode resumir-se a uma expressão ‘feito pelos fãs para os fãs’.

3. O projecto HAUS

No centro de Lisboa, perto do rio e da estação ferroviária, encontramos um novo projeto cultural no qual estão presentes os princípios e mecanismos DIY. O HAUS, aberto desde 2015, é ao mesmo tempo um estúdio de gravação, um conjunto de salas de ensaio, um espaço de agenciamento e promoção de concertos e outros espetáculos e também um lugar onde as relações entre música e marcas são exploradas. Na verdade, os seus fundadores vêem o projeto como um centro de música onde se concentram valências

diferentes e complementares e onde desempenham papéis diferentes, indo ao encontro da ideia de política horizontal de Eversley (2014).

(...) o próprio modelo de negócio também é reflexo dessa atitude mais comunitária. Não é um estúdio linear na coisa. O HAUS organiza-se como centro de música. Há falta de melhor termo [risos]. Porque queremos agregar aqui o máximo de valências e soluções para a nossa experiência da música. É fundamental um sítio fixe para ensaiar, um sítio onde possas vir falar da experiência do fazer com outras pessoas daqui. O facto de as bandas estarem juntas, alimenta e inspira muitas coisas e isso é fundamental. Haver um sítio com qualidade para alguém te ajudar a gravar e a registar a tua música da melhor maneira possível também é fundamental. Depois teres alguém que te consiga ajudar a levar isso para a estrada ou a pensar contigo maneiras de promover o que estás a fazer. (Co-fundador do HAUS)

O projeto resulta inteiramente de uma carreira musical anterior, feita em conjunto pelos quatro fundadores do HAUS⁵. Emerge do desejo de partilhar com outros músicos o conhecimento adquirido em anos de estúdio e de estrada. Portanto, o projeto é baseado num espírito de comunidade e troca de experiências. Pode ser visto como uma forma e um espaço de transmissão, acumulação e co-criação de conhecimento. Algo feito por um grupo de pessoas que pensam formas alternativas para os músicos portugueses criarem e gerirem formas de expressão e de rendimento. Trata-se, portanto, de um projeto que busca caminhos de sustentabilidade não apenas para os elementos que o integram, mas também para outros músicos com ele relacionados. Como dissemos anteriormente, o HAUS pode ser entendido como um importante espaço de socialização baseado numa profunda simbiose entre as pessoas que o frequentam. Elas formam uma 'comunidade de afetos', constituída por pessoas unidas em torno dos mesmos princípios e objetivos, que é algo característico das formas de fazer independentes, DIY — a criação de uma atmosfera de forte sociabilidade e convivência, essencial à criação e gestão das carreiras musicais.

Estamos juntos, temos todos valências, consciências, saberes complementares, bora lá juntar trapinhos, porque é mais fácil. Esta ideia de simbiose é natural e depende, acima de tudo, de afetos, de afinidades e de afetos. (...) Só acontece assim porque a gente se deu bem e trabalhamos juntos há muito tempo. É outro marcador do independente. É uma química, uma afinidade, que junta as pessoas. A ideia da comunidade de afetos aplica-se aqui perfeitamente. Não há um objetivo partilhado de lucro ou do que quer que seja. É o facto de as pessoas se darem bem e quererem fazer as mesmas coisas ou irem aos mesmos sítios ou querem partilhar a experiência juntos de fazer música e ir não sei para onde com a música e construir um estúdio para fazer mais música, é isso que os leva para a frente. (Co-fundador do HAUS)

Nesse sentido, podemos dizer que o HAUS surge de uma atitude e de um modo de fazer DIY. Os seus fundadores, todos com carreiras musicais ligadas ao *punk* e ao *hardcore*, não esperaram, não pediram apoio, agiram mobilizando o seu *background*, os seus conhecimentos, as ferramentas, as redes de relações que tinham e, acima de tudo, o

⁵ Para além de outras bandas mais antigas, atualmente têm uma banda comum, chamada PAUS.

facto de não terem medo de falhar. Acima de tudo é a ideia do DIY como uma ferramenta em prol da autonomia e da independência e como uma forma de capacitação.

Num artigo que reflete sobre a possibilidade de o DIY ser considerado uma contracultura, Hein (2012) mostra que o cenário do *punk rock* desmistificou o processo de produção cultural, revelando a capacidade que qualquer pessoa tem de se tornar um agente cultural. Esta dinâmica é traduzida no DIY, um sistema de ação que presidiu o desenvolvimento de um empreendedorismo *punk*, relativamente independente da indústria fonográfica *mainstream*. Na verdade, o autor fala sobre o desenvolvimento de uma 'economia alternativa'. Nesta perspetiva, ele defende que o DIY mostra que é possível desenvolver um negócio cultural dirigido a um nicho específico mantendo os valores do *punk*, podendo assim ser considerado uma contracultura. O DIY pode promover a autoprodução de uma cena cultural ou musical, participando de um processo de capacitação, uma consciencialização da capacidade de ação. O envolvimento no *ethos* DIY incentiva as pessoas a inventar e inovar. De alguma forma, promove a experimentação e a criatividade, mas como Hein sublinha esta dinâmica depende da determinação dos atores em criar e "fazer o produto"⁶. Os atores têm de aprender a identificar os recursos disponíveis, estar atentos às oportunidades e construir as suas próprias estratégias. O DIY pode ser visto como um processo de capacitação pelo qual uma pessoa ou um grupo adquire os recursos necessários para reforçar sua capacidade de ação e emancipar-se. Assim, esse processo de empoderamento surge como promotor da criatividade. Portanto, podemos dizer que o HAUS é um espaço e um projeto que promove essa capacitação e estimula a liberdade criativa através das possibilidades de partilha fornecida. Tal levamos à importância do DIY e do papel da comunidade criativa para a criação de carreiras musicais. Esta perspetiva assenta numa abordagem relacional da música, entendida como uma criação coletiva, produto da conexão entre os diferentes elementos que compõem os mundos da música (Guerra, 2015; Crossley & Bottero, 2015; Crossley, McAndrew & Widdop, 2014; McAndrew & Everett, 2015).

O facto de fazermos juntos implica sempre estares com amigos e, ao mesmo tempo, estares com alguém que te está a motivar. Por isso é que as comunidades, normalmente, evoluem mais rápido. Quem aprende junto, evolui mais rápido porque tem esse lado de comparação, de picanço e de puxar. (Co-fundador do HAUS)

Conforme evidenciado anteriormente, e como reconhecido pelos elementos que compõem o HAUS, a ética particular DIY que orienta as atividades e serviços desenvolvidos por este projeto permite uma democratização das formas de criar e consumir música. Ela desmistifica a ideia tradicional sobre todos os recursos necessários para ter uma banda ou para lançar um disco, contribuindo para a proliferação da ideia de que todos podem fazê-lo (Dale, 2010). Ao mesmo tempo, isso promove a quebra de barreiras entre público e artistas.

⁶ Referência à música *I make the product*, dos Desperate Bicycles, uma banda *punk* inglesa, considerada uma das pioneiras do *ethos* DIY. A música pertence ao EP *New Cross, New Cross*, editado em 1978.

O espírito DIY implica que se tu és fã, deves sentir-te inspirado para fazer. É um discurso muito recorrente. “Se ele faz, eu também consigo” (...) O fazer é mais importante do que fazer carreira ou o que quer que seja, por isso, é que o DIY é um terreno super fértil para muita gente que está a trabalhar hoje em dia, porque descomplicou isso à partida, ou desmistificou. Nivelou as aspirações, porque de alguma forma o sistema de entretenimento ou estrelato até anos 90 era uma coisa meia diagonal. Vivia desta relação diagonal: o artista é alguém inatingível, sobre-humano, é muito difícil chegar onde ele chega, isto não é para todos. A ideia de ser muito difícil fazia com que os discos, os concertos, o merchandise fossem o mais próximo que eu vou conseguir estar dele ou dela... (...) O DIY desmonta isso. Tu não precisas saber tocar para ter uma banda, não precisas saber escrever para ter uma fanzine, não precisas ter uma gráfica, não precisas desenhar super bem para fazeres uma banda desenhada... O que interessa é que tu faças e a tua perspetiva é muito importante. E isto dá muita liberdade criativa e de expressão, de se criarem novos discursos, novos vocabulários, novas técnicas. (Co-fundador do HAUS)

Estas mudanças são impulsionadas pelos avanços tecnológicos e pela proliferação da Internet e das várias redes sociais. Autores como Oliver e Green têm trabalhado a respeito da auto-suficiência do artista DIY e do papel das novas ferramentas tecnológicas a este nível (Oliver & Green, 2009; Oliver, 2010). Eles mostram como é importante usar todas as ferramentas relevantes em termos de bases de dados, redes sociais, educação, formação e comunicação. Estes sistemas de informação são essenciais para a realização de atividades criativas. Eles introduzem novas formas de pensamento colaborativo, atuam como ferramentas de auto-promoção de atividades criativas e melhoram a rede com outros músicos e fãs. Desta forma, contribuem para uma profunda mudança nos modos de criação e de interação. Através destas novas tecnologias, artistas e fãs têm as mesmas oportunidades de comunicação, partilha de informações e visibilidade. No seu trabalho diário, os membros do HAUS mobilizam recorrentemente estas ferramentas.

E a internet e depois a tecnologia que vem a seguir vem facilitar a produção dos produtos culturais. De repente já não dependíamos de não sei quantos milhares de euros para alugar um estúdio, não precisávamos de gráficas... Ou seja, adotámos métodos de impressão digital mais simples, ou percebemos como é que se montava uma coisa de serigrafia em casa. A partilha de informação destas redes todas e a democratização não só da informação mas da tecnologia permitiu a mais gente começar a trabalhar com um espírito DIY porque era mais fácil ser-se independente. (Co-fundador do HAUS)

4. Algumas pistas conclusivas

Como resultado da análise aqui apresentada, podemos tirar algumas ideias que nos dão um panorama relativamente claro acerca de alguns dos mecanismos DIY que baseiam a produção e divulgação de música na contemporaneidade, particularmente se nos concentrarmos no caso específico da cena do *rock* alternativo.

Por um lado, podemos ver claramente vestígios deste *ethos* DIY na análise das lógicas de trabalho desses agentes. Os ‘novos independentes’, que são o paradigma deste tipo de

atividades e práticas, podem ser vistos como trabalhadores *freelancers* que promovem e mobilizam competências múltiplas, permitindo-lhes assumir, formal ou informalmente, o papel de músicos, produtores, *designers*, promotores, gerando uma interseção entre vários subsetores artístico-criativos e desafiando as fronteiras entre o profissional e o amador, numa esfera social marcada pela densificação relacional, onde as tênues fronteiras entre trabalho e lazer também tendem a esbater-se e a desaparecer. O artista-criador-consumidor, visto aqui como um verdadeiro empreendedor de si mesmo, entre a produção e o consumo, entre sujeito simbólico e objeto simbólico, entre vocação e oportunidades, afirma-se no núcleo desses processos colaborativos e constrói a sua carreira e trajetória profissional num ambiente progressivamente autoconstruído, gerando e explorando oportunidades sucessivas de auto-capacitação, capacitação coletiva e reforço da autonomia. Mecanismos de aprendizagem coletiva e acumulação de conhecimento partilhado são aqui fundamentais, como em qualquer ambiente criativo em geral, incluindo todos os aspetos simbólicos. Assim, as funções de *gatekeeping* e os mecanismos de construção de reputação são também uma parte importante, fortemente presente nestes mecanismos DIY.

Por outro lado, também podemos ver claramente o DIY na análise das vantagens competitivas desses valores e processos como parte do desenvolvimento de alternativas aos circuitos de produção *mainstream*. Fortemente conectados através de redes, tanto a nível local como externo, estes circuitos DIY são uma forma muito eficaz de afirmar especificidades (estéticas, artísticas, simbólicas, processuais, ou outras), que podem ser exploradas como uma mais-valia na estruturação dos mercados para os bens e serviços que são produzidos por esses criadores. Estes circuitos são uma forma de afirmar e explorar oportunidades de negócio, ligadas a certos nichos de mercado, baseados na diferenciação e distinção (nos bens e serviços, na forma como são experimentados, na distinção simbólica que o seu consumo transmite, etc.).

Neste contexto, defendemos que a mobilização das competências DIY tradicionalmente reconhecidas (força, realização, liberdade, ação coletiva) permite a estes atores promover um certo tipo de 'empregabilidade' (mas não necessariamente o tipo formal a que estamos habituados), gerindo ao longo do tempo a incerteza e a precariedade desta opção em termos de construção de uma carreira, de um percurso profissional. Os atores desenvolvem assim uma espécie de auto-suficiência na construção de suas trajetórias e caminhos de vida, que é reforçada pelo grau de integração num ambiente ou cena específica, articulada local e externamente através de uma extensão de mecanismos de rede, tanto a nível material, como a nível simbólico. Há uma tendência de vincular essa autonomia à evolução tecnológica. No entanto, a auto-suficiência não é apenas tecnológica. Esta é uma parte que, nas últimas décadas, foi decisivamente ativada no campo da música através dos processos de digitalização e da Internet mas, na maioria, esses mecanismos de auto-suficiência advêm da capacidade de construir e gerir procedimentos económicos, simbólicos, culturais e sociais que permitem aos agentes um

espaço de autonomia em relação a outras forças hegemónicas. E os procedimentos DIY fornecem muitas ferramentas que tornam possível tal autonomia.

Referências bibliográficas

- Borges, V., & Costa, P. (org.) (2012). *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e profissionais da cultura*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Caves, R. (2002). *Creative industries: contracts between art and commerce*. Cambridge & Londres: Harvard University Press.
- Císar, O., & Koubek, M. (2012). Include 'em all? Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic. *Poetics*, 40(1), pp. 1–21.
- Costa, P. (2008). Creativity, innovation and territorial agglomeration in cultural activities: the roots of the creative city. In P. Cooke & L. Lazzeretti (Org.), *Creative cities, cultural clusters and local development* (pp. 183-210). Cheltenham: Edward Elgar.
- Crossley, N., & Bottero, W. (2015). Social spaces of music: introduction background. *Cultural Sociology*, 9(1), pp. 3–19. Acedido em <http://doi.org/10.1177/1749975514546236>.
- Crossley, N., McAndrew, S., & Widdop, P. (Eds.) (2014). *Social networks and music worlds*. Londres: Routledge.
- Dale, P. (2008). It was easy, it was cheap, so what?: reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3(2), pp. 171–193.
- Dale, P. (2010). *Anyone can do it: traditions of punk and the politics of empowerment*. New-castle University.
- Downes, J. (2010). *Riot grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism*. Acedido em: http://www.academia.edu/263110/Riot_Grrrl_Revolution_Girl_Style_Now_Black_Dog_Publishing.
- Eversley, M. (2014). *Space and governance in the Baltimore DIY punk scene. An Exploration of the postindustrial imagination and the persistence of whiteness as property* (Honors Thesis). Wesleyan University: Connecticut.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)* (Tese de doutoramento). Porto: University of Porto.
- Guerra, P. (2013). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102/103, pp. 111-134.
- Guerra, P. (2014). Punk, expectations, breaches, and metamorfoses. *Critical Arts*, 28, pp. 195-211.
- Guerra, P. (2015). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, 51.
- Guerra, P., & Bennett, A. (2015). Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38, pp. 500-521.
- Guerra, P., & Silva, A. S. (2015). Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18(2), pp. 207-223.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2014). Spreading the message! Fanzines and the punk scene in Portugal. *Punk & Post Punk*, 3, pp. 203-224.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas de resistência e média alternativos. Os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 80, pp. 69-94. Doi:10.7458/SPP2016806009.
- Hein, F. (2012). Le DIY comme dynamique contre-culturelle? L'exemple de la scène punk rock. *Volume!*, 9(1), pp. 105–126.

- Hemphill, D., & Leskowitz, S. (2012). DIY activists — communities of practice, cultural dialogism, and radical knowledge sharing. *Adult Education Quarterly*. April 5, 2012. Doi: 0741713612442803.
- Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'aniour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.
- Holtzman, B., Hughes, C., & Van Meter, K. (2007). Do It Yourself... and the movement beyond capitalism. In S. Shukaitis & D. Graeber (Eds.), *Constituent imagination: Militant investigations // collective theorization* (pp. 44-61). Oakland: AK.
- Humeau, P. (2011). *Sociologie de l'espace punk indépendant français: Apprentissages, trajectoires et vieillissement politico-artistique* (Tese de doutoramento). Nantes, l'Université Picardie Jules Verne.
- Kuhn, G. (2010). *Sober living for the revolution: hardcore punk, straight edge, and radical-politics*. Oakland: PM.
- Laing, D. (2015). *One chord wonders: power and meaning in punk rock*. Oakland: PM Press.
- Leadbeater, C., & Oakley, K. (1999). *The independents: Britain's new cultural entrepreneur*. Londres: Demos.
- McAndrew, S., & Everett, M. (2015). Music as collective invention: a social network analysis of composers. *Cultural Sociology*, 9(1), pp. 56–80.
- Martin-Iverson, S. (2014). Running in circles: performing values in the Bandung 'Do It Yourself' hardcore scene. *Ethnomusicology Forum*, 23(2), pp. 184-207.
- Moran, I. P. (2010). Punk: the do-it-yourself subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1). Acedido em <http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/13>
- O'Connor J. & Wynne D. (Ed.) (1996). *From the Margins to the centre: cultural production and consumption in the post-industrial city*. Aldershot: Arena
- O'hara C. (1999). *The philosophy of punk: more than noise*. Londres: AK Press.
- Oliver, P. (2010). The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, 48(9), pp. 1422–1432.
- Oliver, P., & Green, G. (2009). *Adopting new technologies: self-sufficiency and the DIY artist*.
- Scott A.J. (2000). *The cultural economy of cities*. New Delhi, Londres, Thousand Oaks: Sage.
- Silva, A. S., & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia Editores.