

## ANTOINE HENNION: música, mediação e amadores<sup>1</sup>

Paula Guerra<sup>2</sup>

Alix Didier Sarrouy<sup>3</sup>

Marcílio Dantas Brandão<sup>4</sup>

### RESUMO

Tendo por base uma perspectiva crítica em relação às origens e funções da música, o recenrar do debate na interação entre os produtos musicais e os atores sociais tem vindo a ser explorado pela sociologia. Neste artigo, relevamos o posicionamento de Antoine Hennion, que defende que o ato de interpretação musical e o significado da música são inseparáveis do consumo de textos pelos públicos; trata-se, então, de dar ênfase interpretativa a um processo que é também subjetivo, onde os públicos surgem como agentes reflexivos e criativos. Esta linha de abordagem defendida por Hennion vai ser sustentada numa entrevista que o próprio autor concedeu no passado ano de 2015 quando da sua visita a Portugal, em atividades junto à Universidade do Porto. Retomamos esta entrevista como ponto de partida para este texto que busca apresentar uma síntese das contribuições do autor à compreensão da importância dos amadores e da mediação no processo musical.

### PALAVRAS-CHAVE

Música. Mediação. Amadores. Antoine Hennion.

---

<sup>1</sup> Este texto decorre de uma entrevista concedida por Antoine Hennion e intitulada “*Music, Mediation and Music Lovers*”. A entrevista foi realizada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 24 de abril de 2015. Disponível em: <[https://sigarra.up.pt/flup/pt/noticias\\_geral.ver\\_noticia?p\\_nr=36302](https://sigarra.up.pt/flup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=36302)>, acesso em 22 set. 2019. Esta entrevista foi realizada sob a coordenação de Paula Guerra no âmbito das atividades de Antoine Hennion no Porto como consultor do projeto “*Keep It Simple, Make It Fast!*” (doravante denominado KISMIF). O KISMIF foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e foi desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, em parceria com o *Griffith Centre for Cultural Research* da Universidade de Griffith (Austrália) e a *Universitat de Lleida* (Catalunha, Espanha). Para mais detalhes, consultar <<http://www.punk.pt/pt/>> ou <<https://www.kismifconference.com/en/>>.

<sup>2</sup> Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), professora no Departamento de Sociologia da FLUP e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP).

<sup>3</sup> Investigador Integrado à Universidade Nova de Lisboa, doutor em sociologia pela Universidade do Minho (Portugal) e pela Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (França).

<sup>4</sup> Bacharel em Ciências Sociais (UFC), mestre e doutor em Ciências Sociais (EHESS), doutor em Sociologia (UFPE). Pós-doutorando e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (Uece).

## 1. PRELÚDIO

Antoine Hennion entrou para o *Centre de Sociologie de l'Innovation* (CSI) em 1974 como estudante estagiário, depois de um mestrado feito sobre a indústria fonográfica na *École des Mines*. O autor é doutor em sociologia pela *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (EHESS) (1991) e em Musicologia (pela Paris IV-Sorbonne) e tem-se dedicado à sociologia da cultura e da inovação. Pesquisador efetivo do CSI desde 1978, participou no esforço de desenvolvimento da *Actor-Network Theory* (ANT), tendo chefiado o referido Centro entre 1994 e 2002. Tem publicado intensamente no âmbito da sociologia da cultura, das indústrias culturais, da publicidade e propaganda, do design e dos serviços. Baseando-se especialmente na música – uma arte performativa que conta com uma variedade de mediações heterogêneas (instrumentos, corpos, partituras, palcos, mídias, gravações...) – Hennion problematizou a mediação, cruzando a sociologia cultural e os *Science & Technology Studies* (STS). Com J.-M. Fauquet, musicólogo do *Centre National de la Recherche Scientifique*, Hennion realizou uma pesquisa histórica sobre o desenvolvimento do gosto pela música clássica, a partir do caso de Bach, na França do século XIX.

No momento, o autor vem desenvolvendo uma abordagem pragmatista para diversas formas de apego, que vão desde o gosto por vários objetos e práticas (música, vinho, desporto) até questões sobre os cuidados de saúde, o envelhecimento e a incapacidade. Um estudo feito com G. Teil sobre amadores demonstrou o gosto como atividade reflexiva, coproduzindo não apenas a capacidade dos provadores, mas também o aprimoramento do objeto experimentado (HENNION, TEIL, 2003). Os inquéritos sobre cuidados domiciliares que Antoine Hennion realizou com P.-A. Vidal-Naquet levaram ao desenvolvimento da noção de uma ética situacional (HENNION, VIDAL-NAQUET, 2015). A comparação entre cuidadores e amadores revelou-se muito proveitosa, pois

ambos os atores compartilham uma arte de prestar atenção, o domínio de instrumentos e técnicas, o senso do gesto certo e o envolvimento controlado. Mais do que objetos de estudos, amadores e cuidadores podem ser considerados como professores no pragmatismo: confrontados com situações exigentes, cada um à sua maneira enfrenta um trabalho que tem de ser feito. Sob o mote “Música, mediação e amadores”, iremos, neste texto, apresentar algumas das principais asserções de Antoine Hennion a respeito dos amadores e da mediação, discutindo-as no contexto pragmatista da sua obra e fazendo-as acompanhar de excertos da entrevista realizada com o sociólogo em 2015.

#### **KISMIF: Como começou a sua abordagem à música?**

**Antoine Hennion:** A competência dos atores deve ser “levada a sério”, não deve ser apenas algo que decorre da observação exterior por parte do sociólogo. E, então, desde o início mesmo, estando na *École des Mines* (e não havendo mais minas em França...), seguindo as ideias de Lucien Karpic<sup>5</sup>, afirmamos que é necessário compreender as ciências e a técnica; é necessário compreender o direito (sobre o qual trabalhava Karpic); e também não devemos nos afastar da sociologia da cultura. Havia, aliás, o projeto de se fazer um grande estudo sobre o “livro”, mas como eu cheguei com a minha “música”, o Karpic me disse para fazer um estudo sobre a indústria do disco. Desde o início, integro quase todos os elementos da sociologia porque me interessa pela música, não como algo que esteja “no céu”; mas através do interesse por aqueles que a fazem, pelos seus suportes materiais, pelas suas organizações, pelo mercado, pelos apreciadores de discos... é, portanto, desde logo, uma “sociologia da mediação” e uma sociologia da capacidade dos atores em produzir os mundos nos quais estão e atuam. Esse é o meu interesse quando faço sociologia da música. Uma música não é um objeto inerte, mas um projeto vivo, que propõe as suas próprias interpretações, o que exige certas reações; e muitas vezes é construído e evolui como um gênero em virtude dessas reações. E, depois, interessei-me por outros

---

<sup>5</sup> Lucien Karpik é um sociólogo francês, professor da *École des Mines* de Paris, onde criou em 1967 o *Centre de Sociologie de l'Innovation*, que esteve na origem da teoria do ator-rede e de novas abordagens em sociologia das ciências e técnicas. Os trabalhos de Lucien Karpik enquadram-se na sociologia política e na sociologia econômica; ele é especialmente conhecido por suas contribuições sobre a economia da qualidade. Dentre as suas obras, destacamos “*L'économie de la qualité*” (KARPIK, 1989) e “*L'économie des singularités*” (KARPIK, 2007).

temas nos quais incluo também os “amadores”<sup>6</sup>. Devemos levar a sério os “poderes da música” e aquilo que dizem os seus “amadores”<sup>7</sup>.

De acordo com estas questões, Antoine Hennion desenvolve uma “pragmática de afetos” dentro de um coletivo que ele próprio coordena. Jovens pesquisadores trabalham em vários casos sensíveis (doenças raras, cuidados paliativos, dependência, migrações, subúrbios urbanos, etc.) e reúnem-se para discutir problemas de método e de compromisso levantados pela implementação concreta de investigações pragmatistas em ciências sociais. No presente, isto tem conduzido Hennion a abordar novas questões, mais políticas, relacionadas em particular com os migrantes. A alternativa de hospitalidade/rejeição pode ser reformulada com mais precisão em termos de afetos: somente se formos amadores é poderemos saber o que somos quando confrontados com os outros.

**KISMIF: Em 1991, termina o seu doutoramento em sociologia focado na mediação musical. Você desenvolveu o seu doutoramento na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) sob supervisão de Luc Boltanski. Como foi essa experiência?**

**A.H.:** Não é bem isso, eu estava inscrito na Sorbonne em musicologia, porque eu queria fazer música, mas com a ideia de aplicá-la, ou seja, de fazer o que se fazia nos Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia (ESCT), mas na música. Portanto, trabalhei sobre as teorias do Jean-Philippe Rameau<sup>8</sup>. Não era o Rameau das “*Âmes galantes*”, mas o Rameau, que escreveu os tratados de harmonia para mudar, não a forma de fazer música, mas sim a forma de pensar a música. A minha ideia era demonstrar que a teoria não é um sistema externo, mas que, ao formular a sua teoria harmônica, o Rameau contribuía para a instalação da tonalidade. Era interessante porque foi mesmo antes de vir o momento realmente tonal, no qual se insiste na 7<sup>a</sup> dominante. Portanto,

---

<sup>6</sup> O “Grande Dicionário da Língua Portuguesa”, da Porto Editora, de 2018, aponta dois significados equivalentes ao substantivo *amador*: o primeiro está relacionado com aquele “Que ou o que ama; que ou o que gosta muito de algo ou de alguém. = AMANTE, APRECIADOR”; o segundo, identifica o *amador* como o “Que ou aquele que, por gosto e não por profissão, exerce qualquer ofício ou arte”. Ora, considerando o uso do substantivo reiterado por Hennion nas suas obras, tendemos a considerar que estamos perante o primeiro eixo de significação.

<sup>7</sup> Antoine Hennion é titular de uma dupla formação científica de base: em engenharia civil pela *École des Mines* (concluída em 1974) e em musicologia pela Universidade Paris IV-Sorbonne (1981).

<sup>8</sup> Jean-Philippe Rameau foi um dos maiores compositores do período Barroco-Rococó. Na França, porém, é tido como a maior expressão do Classicismo musical. O seu estilo de composição lírica pôs fim ao reinado póstumo de Jean-Baptiste Lully, cujo modelo dominara a França por meio século.

é realmente uma teoria da informática, embora ele não tivesse escolhido este vocabulário na época. Portanto, para mim, era fazer exatamente o mesmo trabalho que se fazia sobre os objetos técnicos, mas fazê-lo sobre a música. O meu professor na Sorbonne dizia “Isso é muito acima do que se faz aqui” [risos]. Fiquei lisonjeado, mas era uma estupidez porque, na verdade, o que ele me dizia é que a musicologia deveria apenas ficar pelo saber dos textos e dos arquivos. Portanto, saí dali e inscrevi-me na EHESS procurando um orientador de tese. Tínhamos o Michel De Certeau, mas ele morreu; tínhamos o Louis Marin, que também morreu; por fim, tive o Luc Boltanski<sup>9</sup>, que aceitou, mas que no momento da defesa de tese começou por dizer “Eu não dirigi esta tese” [risos]. Ou seja, não era realmente uma filiação, gostava muito, mas não fui formado por Boltanski. Fui sobretudo formado no CSI, primeiramente por Karpic, e depois Callon<sup>10</sup> e Latour<sup>11</sup>.

## 2. Virada cultural

Tendo por base uma perspectiva crítica em relação às origens e funções do significado musical, o recenrar do debate na interação entre os textos musicais e os atores sociais tem vindo a ser explorado pela sociologia. Um dos protagonistas dessa mudança foi Antoine Hennion na medida em que defende que o ato de interpretação musical e o significado da música são inseparáveis do consumo de textos pelos públicos; trata-se, então, de um processo subjetivo, onde os públicos surgem como agentes reflexivos e criativos. Peter Martin e Tia de Nora, na senda de Hennion, defenderam esta perspectiva. Martin (1995) advoga uma visão construtivista do significado musical onde as noções de intertextualidade e subjetividade se assumem como centrais na interpretação do

---

<sup>9</sup> Luc Boltanski é um sociólogo francês, professor na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, onde foi um dos fundadores do *Groupe de Sociologie Politique et Morale* (GSPM). É conhecido como a figura principal da escola pragmática da sociologia francesa, corrente que iniciou juntamente com Laurent Thévenot. A perspectiva que desenvolver também é chamada de teoria das “economias da grandeza” ou “sociologia dos regimes de ação”.

<sup>10</sup> Michel Callon é professor de sociologia na *École des Mines* de Paris e investigador no *Centre de Sociologie de l'Innovation*. Sua principal contribuição teórica é certamente a elaboração, junto com Bruno Latour e John Law, da atual e inovadora Teoria Ator-Rede.

<sup>11</sup> Bruno Latour é um antropólogo, sociólogo e filósofo da ciência francês. Foi um dos fundadores dos chamados Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia (ESCT), a sua principal contribuição teórica – ao lado de outros autores como Michel Callon e John Law – é o desenvolvimento da *Actor Network Theory* (Teoria Ator-Rede) que, ao analisar a atividade científica, considera tanto os atores humanos como os não-humanos, estes últimos devido à sua vinculação ao princípio de simetria generalizada.

significado musical. Igualmente, Tia DeNora (2000) defende que o significado musical é produto de um investimento por parte dos atores sociais.

Desta feita, podemos dizer que Hennion, DeNora e Martin vieram engrandecer a crescente centralidade da chamada “virada cultural” desde meados da década de 1990 (GUERRA, 2013), trazendo à discussão as relações entre públicos, recursos culturais e vida quotidiana. Não se perspectiva uma negação dos constrangimentos estruturais no dia-a-dia dos indivíduos, mas começa a ser considerada a capacidade dos mesmos na negociação dos constrangimentos, encontrando uma identidade e construindo um estilo de vida que vão para além desses condicionalismos. Neste cenário de virada cultural, crê-se que os indivíduos têm capacidade de exercer reflexividade e de conseguir um distanciamento crítico em relação à sua identidade social e à gestão do seu quotidiano.

Hennion começa por referir que a música ostenta problemas no que diz respeito à enunciação do seu objeto, pois é uma realidade mutante fazendo assomar intermediários, intérpretes, instrumentos e suportes de forma contínua; logo, a música “reforma-se continuamente, é uma vasta teoria de mediações em ato” (HENNION, 1993, p. 11). Ao enfatizar o conceito de mediação, Antoine Hennion aspira a uma “sociologia da mediação” capaz de ultrapassar os dualismos reiterados e clássicos da sociologia. O conceito de mediação constitui um “lugar de interrogação, apontando como problemática a articulação entre essas duas maneiras duais de interrogar o mundo social” (HENNION, 1993, p. 223)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Hennion refere que “fazer uma sociologia da mediação, não a sociologia relativista [...] ou sociologista [...], é tomar com seriedade a inscrição das nossas relações nas coisas, e não as desfazer pelo pensamento, como se elas não resistissem, as montagens e os dispositivos por sua vez físicos e sociais que servem para estabelecer uma tal partilha, deixando de lado um objeto autónomo, e do outro um público. Interpretar, não é explicar, regressar em direção à pureza das causas únicas, externas, que os atores procuram como nós. É mostrar as irreversibilidades que por todo o lado os mistos interpuseram, entre os humanos, entre as coisas, entre os humanos e as coisas: onde é que está a música?” (HENNION, 1993, p. 373).

**KISMIF: Entre a obra de Boltanski e a sua própria produção existiam diferenças. Como fez para gerir isso?**

**A.H.:** Para os que leem em francês, há uma entrevista sobre esta história muito francesa, relativa aos movimentos, às correntes, às lutas, na sociologia dos anos 1970, 1980, 1990 [CHAUBET, 2014]. Atualmente, é possível dizer que a sociologia pragmática de Boltanski [2004], Thévenot e outros, é muito diferente e, para mim, nada pragmatista. É interessante, mas é uma pragmática da enunciação, muito diferente da filosofia chamada pragmatista. Mas não era a mesma coisa que a luta contra a sociologia bourdieusiana [BOURDIEU, 2003, 2010] a propósito do pensamento crítico que fala das pessoas como se não soubessem o que fazem, ou sabem sem saberem... Nós estávamos de um lado deweyano<sup>13</sup>. Lutávamos também pelo estatuto dos objetos, mas lutando como amigos, não como inimigos. Ou seja, Latour era um bom amigo e muito familiarizado com a obra de Boltanski, discutiam muito. E não é só isso, há também toda a parte do reconhecimento das competências dos atores, no fato de não haver apenas um princípio ali, como se o sociólogo fosse o único a saber das coisas – *à la Bourdieu* [risos] –, mas que há uma pluralidade de princípios de justiça e de justificação. É aqui que a noção de *épreuve*, que funciona melhor em francês, porque *trial* não diz suficientemente que as coisas não estão aqui, mas que elas só estão aqui depois de terem passado vários testes para fazê-las aparecer porque resistiram. Tudo isto é muito comum, a grande diferença é de ordem linguística, porque no trabalho de Boltanski e Thévenot, o trabalho do sociólogo é explicitar o tipo de gramática de ação que os atores usam, mas não conseguem descrever. Ou seja, de certa forma, é uma versão moderna, localizada e mais sutil de estruturalismo, na qual se explicita a gramática da ação, e depois o lugar dos objetos como sendo completamente passivos, sinais que existem num mundo, mas não nos outros... Ao passo que todo o nosso trabalho, nos ESCT, era sobre o que fazem os objetos, como eles intervêm. Claro, no processo de inovação e, de forma mais geral, no termo “pragmatista” e não “pragmático”, os objetos têm eles próprios impacto nas relações, têm resistência; e a noção de *épreuve* mantém-se lá, mas não da mesma forma. A forma usada por Boltanski e Thévenot é mais do tipo jurídico, é um *trial*, num sentido de “tribunal”, ou seja, temos os princípios e estamos a julgar o objeto para ver a que corresponde e a que pertence. Para nós é outra coisa. Portanto há um tipo de realidade e tentamos fazer aparecer, revelar. As regras do jogo já estão na coisa em si, que é uma forma muito tradicional de conhecimento. Mesmo que os princípios sejam plurais, eles estão lá, e governam o mundo. Para nós os objetos não são apenas sinais. Nós estamos na *Actor Network Theory* – mas penso que deveria ter sido

---

<sup>13</sup> Tal equivale a dizer que se fundamenta no pragmatismo de John Dewey. Dewey foi um filósofo e pedagogo norte-americano e um dos principais representantes do pragmatismo – embora ele preferisse o termo instrumentalismo, uma vez que, para a sua escola de pensamento, as ideias só têm importância desde que sirvam de instrumento para a resolução de problemas reais. Dewey, em contraste, embora reconhecesse a importante função das instituições e práticas religiosas na vida humana, rejeitava a crença num ideal estático, tal como um deus pessoal. Dewey acreditava que o método científico seria o único recurso confiável no sentido de promover o bem da humanidade (DEWEY, 1980 [1925]; POGREBINSCHI, 2005).

*Network Actor*, porque seria muito mais próximo daquilo que queríamos dizer.

### **3. Pragmatismo e coprodução: música e sociedade**

Antoine Hennion avança com uma relação constitutiva entre a música e a sociedade, que conta com a obra da própria arte, o voluntarismo da escuta e as experiências estéticas ativas do fruidor da música. Neste ensejo, aproxima-se de Michel de Certeau e afasta-se de Pierre Bourdieu, pois defende que “um elemento comum em toda a atividade cultural, incluindo o consumo, é a criatividade, uma criatividade que nasce nos mais raros interstícios das nossas existências públicas e privadas, e que se caracteriza pela impermanência e perecibilidade” (LOOSELEY, 2006, p. 342).

Este é amplamente o ponto de ancoragem da sociologia de Hennion: contrariamente ao postulado de que o ator é uma vítima inconsciente de determinantes externos, o ator social está plenamente consciente deles como constrangimentos produtivos – o que leva a contrariar a ideia de cultura popular é uma instância dominada. Foi assim que concebeu a sua primeira grande obra – fruto do seu doutoramento – acerca dos profissionais do disco (HENNION, 1981). Esta obra consistiu num estudo etnográfico em torno da produção de canções *pop* pela indústria discográfica francesa. O significado – valor expressivo – de uma música *pop* não se encontra no seu conteúdo musicológico ou lírico. A canção *pop* é o resultado da negociação entre os diversos atores envolvidos na sua produção, o que implica “uma fusão entre os objetos musicais e as necessidades do público” (HENNION, 1990, p. 186).

### **KISMIF: Como se traduz o pragmatismo na sua obra?**

**A.H.:** Vivemos num mundo que devemos suportar. *We live in a world we have to cope with*. Portanto numa coisa do tipo humanos/não-humanos, uma espécie de caricatura do nosso tipo de sociologia, era uma tentativa de re-binarizar a questão de humano/não-humano, mas é exatamente o contrário: nada no humano é reduzível a humano ou não humano. Tal coisa é uma coisa, mas é feita pelo homem, mas não tem significado se não for escrito. Se tiver todo um conjunto de intermediações ou de intermediários, com diferentes tipos de *agency*, ficamos num mundo muito diferente, não euclidiano, que seja apenas feito de coordenadas para encontrar coisas; não, num mundo em que não haja “chão”, que seja um tipo heterogêneo de *network*, mas *network* não é uma boa palavra porque é muito homogênea, ou seja, ao dizer-se *network* pensa-se em *social-network* mas não é isso que se quer, é precisamente o oposto. O mundo é esta materialidade do móvel, são as relações que tivemos no passado, e tudo isso acontece, avançando ou morrendo. Foi nesse sentido que realmente lemos os autores pragmatistas. Não foi no sentido de leitura escolhido pelo pragmatismo da enunciação ou pela sociolinguística do tipo William Labov, ou até mesmo pela etnometodologia. Tudo isso era a nossa matéria de discussão e as coisas que andávamos a ler. E para nós, no CSI, é como se estivéssemos a ler uma caricatura do filósofo, aquele que fica no seu escritório e cria um mundo sem real experiência dele. Mas a ideia forte do pragmatismo é o “antidualismo”, ou melhor, não é o “antidualismo”, mas sim um “a-dualismo”, ou seja, tentar falar sem usar formas dualísticas. Há que pensar nas camadas que são as coisas, e como elas se desenvolvem com as provas/testes a que são submetidas. Na França não gostamos muito da ideia de *studies*, esta coisa dos *cultural studies*, *music studies*, *queer studies*, porque tudo o que tem *studies* quer dizer que a *issue* define a forma de estudá-la. O pragmatismo é o inverso. Portanto, há aqui uma volta radical: como diz Latour é uma “a-sociologia”, no sentido de “associação”.

O que também me parece interessante é a relação com a música; em vez de deixá-la apenas aos musicólogos, o que eu pretendia era entender como é que a música emerge: através dos gestos do pianista, dos construtores do piano, do repertório... E isso não é uma redução ao *hic et nunc*, mas o que acontece resulta de todo um conjunto de mediações. A palavra mediação é importante porque não significa uma causa, quer dizer que precisamos delas, sem mediação não há nada, mas as mediações não contêm o que acontece. Eu gosto quando a sociologia diz o que já é evidente. Se disserem a um pianista que tem de praticar muito e que obviamente tem de lidar com o piano, as partituras, os amigos, os gostos, com muita coisa, tudo mediações... e para o ouvinte parece apenas que basta apertar no botão do *play* e se ouve música. Não, é necessário ler de novo. É, portanto, a definição de “experiência” de James<sup>14</sup>. É pena que a palavra não exista, mas eu reduziria o

---

<sup>14</sup> William James, juntamente com Charles Sanders Peirce e John Dewey, é considerado uma das principais figuras associadas ao pragmatismo, sendo também um dos fundadores da psicologia funcional. James propõe a tese de que a consciência não representa uma entidade substancial, ou possui um qualquer estatuto ontológico. A consciência não existe como entidade metafísica, mas representa o conhecimento na experiência (RAZZO, 2012).

pragmatismo à *happenology*, isto é, levar a sério o que acontece, contra ideias mais gerais e estruturalistas. James reconfortava os filósofos dizendo: *Don't worry, the world is still in the process of making*. Para Bourdieu tudo é fixo, mas não, algo acontece a todo momento, resistindo a todas as provas, a todas as implicações. Não são redutíveis a causas e também não são redutíveis aos seus efeitos, não medimos as coisas pelo que produzem. Foi assim que entrei na música. Eu estava muito próximo da forma como Akrich, Callon e Latour descreviam processos de inovação, com papéis, medidas, instrumentos, e tudo o que é preciso para produzir uma coisa nova que não é redutível ao que lá estava anteriormente. Mas o que eu não percebi àquela altura foi a razão pela qual eu estava usando a noção de “mediação”, enquanto Callon e Latour usavam a noção de “tradução”. Será que têm o mesmo significado? Não. Ou melhor, é o mesmo significado, mas não é a mesma questão. Portanto, dizer que  $2 + 2$  é igual a 4, necessita de uma prova, de uma tradução, de um teste. Todo o trabalho consiste em dizer que não há uma verdade pura, nem eficiência pura, mas que tudo é social. Se disserem isso a um sociólogo da cultura, que as coisas culturais são puramente humanas, ele dirá que sim. Mas é exatamente o oposto. E o problema da sociologia da cultura é a redução, não há objeto. “É apenas...” (*Ce n'est que...*) é uma expressão muito usada nos textos de Bourdieu. No caso da música, é tudo menos música, são todos os fatores que a produzem. Portanto, pensar que objetos são puramente sociais – a visão generalizada da sociologia, não só em Bourdieu, mas também em Durkheim, é limitador. A experimentação e o teste dos objetos estão apenas na sociologia dos ESCT, os objetos não são coisas naturais ou *totems*, puros signos.

#### 4. Mediação

Para Hennion, a questão central é a seguinte: o que faz a música? Esta é uma questão, indubitavelmente, fundada na filosofia pragmatista. Hennion não define a música, antes esboça os seus limites através das suas consequências, dos seus efeitos: estamos no domínio do que torna possível, do que faz acontecer (HENNION, 2005, p. 121). A música não é um objeto estético estático, mas está sempre em situação. É uma coprodução, na exata medida em que a música e a sociedade são constitutivas uma da outra. A música não pode ser definida fora da experiência daqueles que a escutam ou tocam.

**KISMIF: Então quais as relações da música com a sociologia da mediação?**

**A.H:** E depois vamos à música: se disserem a um músico que a música não é um objeto por si só, que necessita juntar pessoas, montar instrumentos... E no caso de não vir ninguém ao concerto, mesmo que eu decida tocar, eu não vou “tocar” Beethoven, eu vou “ensaiar” Beethoven. Portanto não haverá concerto, não haverá música, só coisas que serão feitas. Essa era a minha ideia para as “mediações musicais”. Não é por acaso que foram as artes mais “fixas” como a escultura, a pintura, o texto, que fizeram alguma sociologia da arte e uma “história da”. Se, tal como tentei fazer, pegarem a música e disserem que as competências estão nos próprios músicos, e formos observar a lição da mediação, como fazemos para tornar algo que é um objeto comum, aparecer e emergir, através de muitos instrumentos, ações, corpos treinados, etc.; então, aí, os músicos são professores ideais. É uma forma de relançar o debate entre artes performativas e as artes mais “fixas”: o que é evidente num caso e que proporcionou interessantes teorias na mediação, exemplo da pintura; é o inverso que acontece na música. Podem, de uma forma crítica, tentar tornar explícito todos os processos de mediação, mas se quiserem saber o que são esses processos de mediação, o que nos ensinam, então aí a música é novamente interessante para fazermos uma sociologia das mediações.

Mediação não significa simplesmente a intervenção dos intermediários. A mediação é uma relação coformativa entre dois elementos, sem os quais eles mesmos não existem: “os mundos não são dados, com os seus próprios conjuntos de leis. Há apenas relações estratégicas, que definem no mesmo processo os termos da relação e suas modalidades. Fora de uma mediação, não aparece um mundo autônomo, mas outra mediação” (HENNION 1993, p. 224). Esta cadeia de mediações é infinita, mas quando falamos de música incluímos o instrumento, o local de concerto ou de registro, o envolvimento do músico ou do corpo do ouvinte, as sensações e emoções envolvidas na experiência musical. A mediação também inclui o discurso em suas diversas formas: o discurso dos compositores, o discurso dos músicos, dos críticos, dos musicologistas, assim como os discursos dos intermediários culturais e educacionais, os discursos dos programadores, o discurso das instituições e da indústria da música, os discursos dos “amadores”.

Entre as vantagens teórico-metodológicas do emprego da ideia de mediação, Hennion constata que a palavra designa uma operação, e não um operador: “Ela não obriga a fazer uma separação de princípio entre instrumentos, permitindo circular sem solução de continuidade dos humanos às coisas, passando por sujeitos ou objetos, instrumentos, sistemas, linguagens, instituições” (HENNION, 1993, p. 224). Assim, a mediação, no sentido proposto pelo autor “reenvia ao mesmo tempo a uma longa série de personagens-chave, aos papéis complementares e concorrentes [...]; e a uma lista [...] de dispositivos materiais ou institucionais encaixados, mais ou menos fixos nas coisas” (HENNION, 1993, p. 225).

#### **KISMIF: Como interpreta hoje a mediação?**

**A.H:** O que será mais eficaz para descrever a nossa presença, dentro desta grande divisão que é a atividade humana só com sinais e coisas que são naturais, ou então a atividade humana como mediação, tradução, como forma pragmatista de considerar as palavras como sendo *networks* de realidades ou, como dizia James, “etiologias sem exterioridade” e conectadas de forma solta/leve (*loosely connected*). Se estiver desenvolvendo uma nova forma de salvar a música, como no caso do *punk*, não será apenas sabendo os seus códigos? Não, porque não há uma forma de deduzir o *punk*, mesmo partindo do pior *rock* anterior, porque ainda é solto/leve e se desenvolve, está constantemente a “fazer algo”, a produzir efeitos que também não podem ser previstos. Tenho uma forma, digamos, “topológica” de desenhar esta questão da nossa presença no mundo, há diferenças e pontes com a sociologia pragmática. A pluralidade é uma delas, a irreduzibilidade do mundo numa só forma de explicá-lo, tudo isto era bastante comum, mas não o caso deste tipo de “onto-antropologia” em que se desenvolvem redes heterogêneas.

#### **5. Amadores**

Numa perspectiva crítica à de Walter Benjamin (HENNION, 1999), Hennion apresenta uma proposta de análise que conjuga a indústria musical com os amantes da música. Ele faz isto através da retomada da figura do amador. Benjamin defendia que a indústria discográfica destruía a aura da performance musical porque derrubava a essência da originalidade; ora, neste sentido, o amador era assumido como um

sobrevivente do passado. O lugar que Hennion atribui à figura do amador é muito distinto. Para o autor, o *boom* musical afetou todas as áreas da música, o que significa que se refletiu na subida das vendas de discos mas também na expansão de escolas de música. As atividades musicais passaram a ser uma parte cada vez mais significativa do lazer; assim, assistimos a partir dos anos 1960 uma intensificação das práticas amadoras, situação aparentemente contraditória face ao desenvolvimento da indústria musical. É neste sentido que Antoine Hennion aposta numa visão não pessimista do *boom* musical, ele emprega o estudo dos amadores como base para ir além da noção de que as técnicas de reprodução mecânica introduzidas na esfera musical transformam arte em mercado.

Debruçando-se no retorno da figura do amador, o autor preocupa-se em atribuir a este um papel mais central na música não limitando a definição do mesmo à oposição face aos profissionais e a práticas musicais residuais como o uso de instrumentos em processo de “extinção”. O amador pode ser mais do que “o colecionador das velhas capas e dos discos de vinil, meticulosamente ordenados, hostil aos CDs e a outros processos de gravação” (HENNION, 1999, p. 2). Tal como o universo musical, também a posição do amador se alterou tornando necessário defini-lo enquanto um usuário da música para além de um amante da mesma.

Neste sentido, o ato de escuta e os gostos musicais não são necessariamente marcados pela passividade; eles funcionam mais como demonstração de “formas de construir o mundo” (HENNION, 1999, p. 2). Na perspectiva do autor existe, assim, uma possibilidade de conjugação entre a componente amadora e a componente comercial da música, não sendo uma o oposto da outra. “Longe de se opor aos artifícios musicais modernos – discos, rádios e estrelas – o amador é um produto direto dos mesmos e o seu consumidor principal. Ele é o filho do recente casamento entre a música e o mercado,

cuja união só poderá ser consumada quando as técnicas permitirem transformar a música em bens e serviços” (HENNION, 1999, p. 3).

As práticas amadoras na música são extensivas. Por isso, Antoine Hennion constata uma relação entre as mesmas e a idade, sendo elas mais frequentes nos jovens embora não exclusivas dos mesmos. Esta extensividade é demonstrada pela posição que o processo mimético tem face ao acesso musical, sendo a segunda forma mais recorrente do mesmo. Dentro deste fenômeno, constatam-se várias formas de se ser amador. “Tal como os amadores prontamente afirmam, existem várias formas inventivas de tocar, ouvir e gostar de música, e um vasto leque de maneiras para o fazer – concertos, mídias, grupos, tocar um instrumento, etc. – que conjuntamente se redefinem entre si” (HENNION, 1999, p. 3). Desta forma, o amador enquanto usuário e não apenas amante de música dispõe de múltiplas combinações que não se opõem mas se complementam, no sentido em que a paixão pelos discos se conjuga com a atividade como músico numa banda e o acesso à música nos seus múltiplos suportes não inviabiliza o gosto por tocar um instrumento.

**KISMIF: Mas esta forma de ver as coisas foi feita no seu interesse pela música e no seu estudo da sociologia da música, não tanto pelo lado do produtor, mas mais do lado dos amadores (*lovers*).**

**A.H.:** Não é bem assim, no início comecei pela “mediação”: era a minha palavra-chave embora eu não goste de pensar através de palavras-chave porque a partir do momento em que se usa uma palavra torna-se muito expressivo, mas depois, com as mediações por todo o lado, já não quer dizer nada. Mas a minha principal questão tinha que ver com uma forma de explicitar a sociologia. Será possível fazer uma sociologia das coisas que contam para nós, sem que se veja nisso uma luta contra a própria música? Será que existe uma sociologia da arte que diga coisas sobre a produção coletiva da arte e que reconheça esta realidade de que, por exemplo, Bach é um grande compositor? Mas para um sociólogo isso não interessa: será que há uma regra científica, epistemológica, que estipule que para que seja científico eu devo crer no que conta para os atores que estou a observar? Ou será que é nosso dever não levar essas crenças em consideração? É tudo muito estranho, existe e não existe, e alguns não querem se preocupar com o que o outro crê. Portanto, está muito na nossa forma de tratar o objeto cultural.

Mas eu depois mudei de direção, falando sério, a ideia de estudar os “amadores”, “os amantes de música”, não era partir do ponto de vista do fazedor/produzidor, nem da recepção. Do lado da recepção era tudo muito mais pragmático: se a música não for uma coisa estranha que aparece em nós (ou não), não em nós, porque é na realidade mais coletiva, ou seja, um objeto que nós fazemos aparecer juntos através de dispositivos e tal, *ouf!*, é bastante complicado. Mas o lugar no qual a música existe, no qual se torna existente, não é no *performer*, porque ele é apenas um técnico, no mais alto sentido da palavra, ele apenas é parte deste processo de fazer a música acontecer. Portanto, o *core*, o centro, é o amador. Não aquele que está no final da cadeia, tipo espectador, ou seja: criação – mídia – público. Tem muito mais a ver com o *locus*, o lugar no qual a música está a ser experienciada. É nesse sentido que eu tento estudar os amadores, junto a isso o fato daqueles que estão a fazer o estudo sobre o “gosto” serem eles próprios amadores. Era uma outra forma de criticar a “teoria do gosto” de Bourdieu, porque ele parecia dizer que quanto mais tu gostas de algo, mais te deixas enganar, ser iludido. Será mesmo assim? Mas será que ele fez entrevistas com verdadeiros amadores? Será que o meu “gosto” vem de mim ou do meu meio? Ou será que a facilidade da coisa é que me diverte? Ou é apenas um hábito?... E os amadores são bons sociólogos.

Se pegarmos o *punk* e dissermos que é o melhor, então o amador dirá que sim porque fez testes, porque se aguentou no juízo do tempo. Por exemplo, se compararmos a música com o vinho, se for a mesma coisa tem-se um tipo de *affordance* para ver variáveis sobre o que é comum, e se for diferente também há *affordances* que permitam ver isso. É muito interessante porque o que é muito específico com o vinho, e que lhe é muito interessante para os ESCT, parece ser muito físico e, tal como tentei demonstrar, parece ser só natureza, mas não, nada é só natureza. Tudo é muito concentrado, foca-se num momento, num espaço curto, porque é muito difícil, até mesmo para um grande vinho, recordarmos do sabor. Mesmo que haja erros, mas já terei visto os provadores de vinho naquelas provas verticais em que provam o mesmo vinho, mas de idades consecutivas, 1947, 1948... Portanto, será arbitrário? Tudo são sinais? Quanto mais vinhos tu provas, mais desenvolves as tuas habilidades de prova e de teste. Com a música, dois segundos de música nem música são. Não se gosta de música em cinco segundos, não se prova cinco segundos de tal música e depois cinco segundos de tal outra música. Esta é a diferença. A montagem, este tipo de grande dispositivo que nos permite gostar de vários gêneros de música, é o contrário dessa coisa concentrada com milhões de diferenciações, mas todas elas contidas num tempo muito curto. No caso da música, é indubitavelmente um fato cultural e histórico, porque quando se gosta de música gostamos dela através de toda a música que ouvimos anteriormente, contrariamente ao que se diz quando “a música é universal”.

## 6. Pragmática do gosto

A propósito da dicotomia do carácter individual e coletivo na partilha do gosto/paixão musical, Antoine Hennion assevera:

“Eu gosto de Bach”. Frase banal onde o amor está ao mais alto grau individualizado; um homem gosta de uma música, identificada pelo nome do seu criador. Mas esta configuração não é a única extremidade onde se encontra a música. Do transe africano aos roqueiros e à geração espontânea faz-se uma representação inversa, a do coletivo que a música tem o poder de animar de modo imediato: “Nós queremos os Stones! Nós queremos os Stones!...”, gritam os fãs esperando os seus ídolos. Que mais não são estas expressões extremas da paixão musical (HENNION, 1993, p. 17).

As concepções já avançadas do autor resultam no assumir de um novo tipo de relação para com a música além das posturas ortodoxas da música como obra de arte a ser admirada e enquanto atividade coletiva transmissora de identidades. Esta nova concepção baseia-se no uso cada vez mais prático que damos ao vasto leque de bens musicais disponíveis e prende-se com o assumir da música enquanto “cerimônia de prazer”: isto é, como “uma série de pequenos hábitos e formas de fazer as coisas na vida real, [...] um conjunto de rotinas, acordos e surpresas” (HENNION, 1999, p. 5). Por isso, o gosto para Hennion não é um dado puramente biológico ou puramente sociológico. O gosto é uma produção, uma performance, é agência. Localizando-se em torno da sociologia do gosto, Hennion afirma que entre os amadores se constata formas coletivas de audição musical, com fortes diferenças face ao passado permitidas por uma série de novas formas, novos tempos e novos espaços musicais.

Contudo, é importante compreender que estes espaços musicais para ouvir não são apenas espaços físicos, externos ao ouvinte [...] mas também espaços internos, reconstruídos pelo amador, nos quais ele se movimenta mentalmente quando escolhe um título, compra um disco, deseja esta ou aquela interpretação, liga ou desliga o rádio, toca uma nota no piano, etc. O seu julgamento dos projetos musicais [...] está altamente dependente dos seus pontos de referência: o gosto socialmente determinado parece assim, de fato, menos relacionado com

a classe social do que com os diferentes meios de acesso à música de que os indivíduos dispõem e a partir dos quais criam o seu pequeno domínio musical (HENNION, 1997, p. 422).

### **KISMIF: O mesmo no caso da música clássica?**

**A.H.:** E sobre a música clássica quando se diz que se gosta dela é porque se gosta de todo o sistema, faz-se parte desse mundo de partilha e de amor pela música. Algumas coisas são comuns. O fato de outras pessoas gostarem de vinho ajuda muito a gostar de vinho, este tipo de história coletiva e competitiva, até com lutas por vezes. O gosto é uma questão de profundo comprometimento, não se gosta de algo, ou seja, não se gosta de pessoas que gostem dessa coisa, não é uma coisa pacífica. Por isso, é que por vezes não se gosta de uma música porque não se está nesse mundo, não queres entrar nele, e as coisas de que gostas são porque estás no *mood*. Mas posso não estar pronto para aceitar entrar em todas estas condições. Não sei se vos acontece, mas por vezes na música que se conhece, as coisas não acontecem e fica-se na ilusão de que a música é apenas aquele objeto puro à nossa frente, mas não é assim que funciona. Por vezes não percebemos as palavras, não fazem sentido, e na música também é assim.

A música não é apenas música, é todo o processo de acompanhar, de fazer emergir, de fazer existir uma experiência do mundo, com a música, a partir da música. Não gosto de chamar isso de ontologia, porque ontologia vem do alemão e quer dizer que não se liga ao que está ao lado, às condições; não, não há uma purificação do “ser”, para mim é mais uma questão de uma pluralidade de “seres”. E o saber é o mesmo que fazer nestas situações, e também é o mesmo que valorizar. O pragmatismo é um não-dualismo, é uma consideração mais profunda. Estava a falar nas provas da sociologia, se perguntarem a alguém que cozinha e disser que há saber, que há fatos, que há ação em seu fazer; então é claro, eu sei coisas que me permitem fazer este prato, claro que o faço para que seja bom e isso está no centro da minha ação, tudo isso é ação, ou seja, não é só que há ação, que há valor e que há saber, e que uso tudo isso para fazer o meu prato. O meu prato não terá valor se eu separar estes elementos. É aquilo a que James chama de *remonter la pente*, subir a subida; os filósofos usam dualismos, mas depois passam a vida toda a tentar começar pela experiência, tal como James. Não sabemos o que é a experiência, ela simplesmente acontece. A partir do momento em que a usamos ou que nos lembramos dela, já estamos a adicionar camadas. O saber é feito de camadas. E isto é um movimento interessante para a sociologia. Mas é verdade que a sua forma mais radical surgiu com os ESCT, sobretudo com a iniciativa enérgica do Latour contra o dualismo na sociologia. É uma forma de alterar a disciplina da sociologia de pensar em heterogeneias de relações sociais. No meu caso foi um pouco diferente porque não senti a necessidade de ser tão agressivo, porque o Latour e o Callon estavam a lutar contra um modelo muito forte de epistemologia, a questão da verdade em si. Isso não se aplica à cultura porque é mais na ordem de mimetizar o que se pode aprender da experiência. Ou seja, não é tão dualista quanto pensamos, tem mais a ver com inventar novas formas de observar as coisas.

## 7. A arte como revelador do imaginário das sociedades

Um dos principais contributos de Hennion se liga ao fato de rejeitar que a arte seja um mero reflexo da sociedade, mas defender que ela própria é produtora de sociedade. No sentido de tornar a música contemporânea uma arte reveladora de imaginários, assinala: “O combate da música para sair da sua própria matéria tem necessidade de um esforço constante. As artes plásticas não têm de teorizar para tomar a sua matéria em mãos [...], a música esforça-se por seguir o caminho das artes plásticas, que partem da argila para produzir uma imagem humana: como construir um pedestal a uma arte que não produz objeto?” (HENNION, 1993, p. 274). Estamos, assim, muito perto de demonstrar que as manifestações artísticas constituem elas próprias matéria e objeto de intervenção social, demarcando um espaço próprio, definido e específico na denúncia e revelação de problemáticas sociais e na contestação, protesto e revolta perante a realidade social. Este princípio tem aliás sido retomado em trabalhos recentes como é o caso de David McDonald que explora a formação da identidade palestina através de uma análise social, política, histórica e musical do desempenho da resistência palestiniana desde a sua criação em 1917 até hoje (MCDONALD, 2013). Notando a desadequação do entendimento da música como mero fenómeno superficial de uma expressão sociopolítica, McDonald vai dar ênfase à performatividade da resistência musical. Com efeito, acompanhando um trabalho que temos vindo a fazer (GUERRA e SILVA, 2014), HOEVEN et al. (2016) considera que a música popular e a língua são questões essenciais para se estabelecer uma identidade nacional e local. A música, como já foi demonstrado por vários estudos, encontra-se disposta na vida social dos indivíduos bem como das coletividades. Tia de Nora (2000) refere justamente uma *technology of the self*, entendendo a música tal como os indivíduos a utilizam para construir uma identidade, estabelecendo uma ligação entre música e momentos-chave nas suas vidas. De igual

modo, a música permite que grupos estabelecem identidades, apesar de também servir para potenciar divisões sociais, permitindo que os grupos se demarquem entre si, pois agrega indivíduos com gostos e práticas culturais semelhantes: é o que Roy e Dowd (2010) apelidam de *technology of the collective*.

**KISMIF: Então existem diferenciações entre as artes performativas e as não performativas?**

**AH:** Estou a fazer uma provocação; estou a voltar ao argumento principal do meu livro “*La Passion Musicale*” e à oposição entre o objeto fixo – a pintura – com a música: como em Santo Agostinho. A teoria da mediação já tinha sido aplicada, mas não para as artes performativas, mas sim na arte mais fixa que pode haver, a pintura. Toda a história da arte não é dizer que o objeto está ali e que basta olhar para ele, é o oposto. Tem-se o objeto ali, e o observador aqui. Primeiro o observador olha para o objeto, e não é só o observador do seu lado, é que há logo ali, uma troca instantânea, a pintura renascentista inventou o objeto e o observador. Toda a história de arte mais sofisticada é a inclusão de todas as mediações que envolvem a arte: a moldura.... Pensa-se que é apenas uma pessoa a olhar para um quadro, mas eu enquanto sociólogo mostro que há toda uma série de mediações que permitem esse olhar. Aliás, a arte contemporânea é apenas isso, pensa-se que é apenas olhar, mas não. E alguns semiólogos, como Louis Marin, falavam disso, da “opacidade da pintura”: Marin faz toda uma pragmática da pintura, ele tem em conta a moldura, os ângulos, e uma materialização geral. É a passagem de um evento de enunciação para um texto que começa uma história, ou seja, será que o pintor estava a tentar obedecer ao Louis Marin? É que toda a pintura em si é um tipo de ação e uma lição das ações de mediação, e essas mediações podem ser completamente heterogêneas: a moldura, o sujeito, a pintura, o tema que é mencionado, o tema que é suposto entendermos. O Marin tinha uma fórmula interessante: “Mostrar é mostrar que mostramos e é mostrar que não se mostra”. É pura teologia, é por isso que as enunciações dizem que não se pode ver Deus, pode-se representar Deus, mas não se podem criar mediações que nos deem acesso a Deus. Portanto, é preciso muitas performances, *à la* Latour, sendo que algumas são provocadas pelo quadro em si.

**REFERÊNCIAS**

- BOLTANSKI, Luc. 2004. *As classes sociais e o corpo*. São Paulo: Paz e Terra.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *O Amor pela arte*. 2ª edição. São Paulo: Zouk.
- \_\_\_\_\_. 2010. *A distinção*. Lisboa: Edições 70.
- CHAUBET, François. 2014. Faire l'histoire des sciences sociales: le cas de la sociologie française. *Histoire@Politique*, vol. 22, n. ° 1, pp. 251-268.

- DeNORA, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DEWEY, John. 1980 [1925]. *Experiência e natureza*. São Paulo: Abril.
- GUERRA, Paula. 2013. *A instável leveza do rock*. Porto: Edições Afrontamento.
- GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos. 2014. Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese Punk. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 18(2), p. 201-223.
- HENNION, Antoine. 1981. *Les Professionnels du disque: Une Sociologie des variétés*. Paris: Métailié.
- \_\_\_\_\_. 1990. The production of success: An antimusicology of the pop song, 1983. In: FRITH, S., GOODWIN, A. (eds.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge, p. 185-206.
- \_\_\_\_\_. 1993. *La passion musicale*. Une sociologie de la médiation. Paris: Édition Métailié.
- \_\_\_\_\_. 1997. Baroque and rock: music, mediators and musical taste. *Poetics*, vol. 24, pp. 415-435.
- \_\_\_\_\_. 1999. Music industry and music lovers, beyond Benjamin: the return of the amateur. *Soundscapes: Online Journal on Media Culture* [em linha]. Vol. 2, pp. 1 - 7. Disponível em: <[www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2\\_chapter06.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter06.shtml)>. Acesso em: 22 set. 2019.
- \_\_\_\_\_. 2005. Musiques, présentez-vous! Une comparaison entre le rap et la techno. *French Cultural Studies*. Vol. 16, p. 121-134.
- \_\_\_\_\_, TEIL, Genevieve. 2003. *Les protocoles du goût*. Une pragmatique de l'amateur, Paris: CSI / DEP – Ministère de la Culture.
- \_\_\_\_\_, VIDAL-NAQUET. 2015. “Enfermer Maman!” Épreuves et arrangements: le care comme éthique de situation. *Sciences Sociales et Santé*. Vol. 33, pp. 65-90.
- HOEVEN, Arno van der; JANSSEN, Susanne; DRIESSEN, Simone. 2016. Articulations of Identity and Distinction: The Meanings of Language in Dutch Popular Music. *Popular Music and Society*, vol. 39, n.º 1, p. 43-58.
- KARPIK, Lucien. 1989. L'économie de la qualité. *Revue Française de Sociologie*, XXX, 2, p. 187-210.
- \_\_\_\_\_. 2007. *L'économie des singularités*. Paris: Gallimard.
- LOOSELEY, David. 2006. Antoine Hennion and the sociology of music. *International Journal of Cultural Policy*, vol. 12, n.º 3, p. 341-354.
- MCDONALD, David. 2013. *My Voice is My Weapon: Music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Durham e Londres: Duke University Press.
- MARTIN, Peter J. 1995. *Sounds and society: themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- POGREBINSCHI, Thamy. 2005. *Pragmatismo: teoria social e política*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará.

RAZZO, Francisco de Assis. 2012. Consciência e experiência no empirismo radical de William James. *Revista Eletrônica de Filosofia. Philosophy Eletronic Journal*, Vol. 9, nº. 1, pp. 65-72.

ROY, William G.; TIMOTHY. J. Dowd. 2010. What Is Sociological About Music? *Annual Review of Sociology*, 36, p. 183-203.