Volume 1

Paula Maria Guerra Tavares

Paula Maria Guerra Tavares
A INSTÁVEL LEVEZA DO ROCK

A INSTÁVEL LEVEZA DO ROCK.
Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal.

Volume 1

FLUP 2010

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010

Volume1.indd 1 10/20/10 10:28 AM

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Doutoramento em Sociologia

A INSTÁVEL LEVEZA DO ROCK.

Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)

Paula Maria Guerra Tavares

Dissertação de Doutoramento em Sociologia
orientada pelo Professor Doutor
Augusto Ernesto Santos Silva

Porto, Julho de 2010




FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

U.PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Ciência.Inovação 2010
Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



MusiCULT.

De mim e de hoje, esta Revelação, querida matéria do Som, assim projectada em direcção ao passado e ao futuro. Para ti, avô Manuel, o que de ti se fez pedaço de mim. Para ti, Bernardo, meu filho, está pronta a bagagem para seguirmos a viagem.

A Música
Arrasta-me por vezes como um mar, a música!
Rumo à minha estrela,
Sob o éter mais vasto ou um tecto de bruma,
Eu levanto a vela;
Com o peito prà frente e os pulmões inchados
Como rija tela,
Escalo a crista das ondas logo amontoadas
Que a noite me vela;
Sinto vibrar em mim inúmeras paixões
De uma nau sofrendo;
O vento, a tempestade e as suas convulsões
Sobre o abismo imenso
Embalam-me. Outras vezes é a calma, esse espelho
Do meu desespero!
(Baudelaire, 1993:185)

Totally Wired
I'm totally wired.
Can't you see?
I'm totally wired.

Can't you see?
My butterfly stomach
growls growls
I drank a jar of coffee
Then I took some of these

And now I'm totally wired.

Life leaves you surprised.
Slaps you in the eyes
If I was a communist
A rich man'd bail me.
The opposite applies.
The morning light
Another fresh fight
Another row
right right right right

And I'm totally wired.

You don't have to be weird to be wired
You don't have to be an American to be strange
You don't have to be strange to be strange
You don't have to be weird to be weird.

I'm totally wired.

My aunt and I agree.

I'm always worried.
The Fall, *Totally Wired*, 1980

A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)

Resumo

Se entendermos o *pop rock* como componente fundamental da música popular, é possível tomar as suas manifestações, vivências, socialidades e produções como determinantes para a compreensão e explicação da estrutura social em que ocorrem e das identidades de quem a produz e reproduz. Mais ainda, se a sociologia não se interessa por essências, mas por processos, parece-nos que o campo do *pop rock,* ainda que recente, será uma matriz essencial de análise das representações sociais e da memória colectiva. É neste axioma que entroncamos os objectivos estruturadores da investigação que esteve na base desta Dissertação. É também aqui que advogamos o desenho do nosso objecto de base, a abordagem do *rock* como prática social enquanto produção e reprodução societal no âmbito da sociedade contemporânea, designadamente na sociedade portuguesa entre 1980 e 2010. O escopo analítico situou-se nas suas vertentes mais alternativas (consumo, mediação e produção), ou, se quisermos de uma forma mais fiel à realidade portuguesa, "vanguardistas", considerando-o como um elemento central na estruturação e reestruturação das culturas populares urbanas. Consideramos o mundo do *rock* na sua plenitude, com os seus diferentes agentes, práticas, contextos, lógicas de produção e de reprodução social, numa problemática próxima dos "mundos da arte" tal como é desenvolvida por Becker (1988) ou Crane (1992), complementada por uma sociologia da mediação tal como a defende Hennion (1993), sob um pano de fundo da teoria dos campos de Bourdieu (1992; 1996; 2004). Através de um percurso pela história e pela empiria, obtivemos um património de informação e de reflexão que permitiu ir *a fundo* na explicação e na compreensão do modo de estruturação do subcampo do *rock* alternativo em Portugal. A análise do objecto fez-se através do recurso a um dispositivo coerente e complexo filiado na teoria dos campos sociais enquanto fôlego teórico de longo alcance, coadjuvado por andaimes teóricos de médio alcance emanados das perspectivas tributárias da noção de "cena" e da chamada teoria da produção cultural. Assim, os moldes de fundação de desenho do subcampo do *rock* alternativo em Portugal incluíram um olhar tripartido em torno da produção, divulgação e consumo/fruição de manifestações musicais ligadas ao *pop rock*, com ênfase no quadro representacional do *rock* alternativo. Não poderemos deixar de referir que a nossa definição terminológica-conceptual de subcampo se ficou a dever às limitações do seu alcance em termos de extensividade, no tempo e no espaço, e às suas relações de dependência e de correlação ainda muito vincadas com o campo da música *pop rock* portuguesa em geral. É ainda um subcampo porque se atribui importância a uma análise mais segmentada e plural das manifestações da cultura popular massiva no presente, considerando as contingências, pluralidades e instabilidades culturais contemporâneas.

Palavras-Chave: Campo social; produção cultural; *pop rock*; mediação; consumo e fruição cultural; identidades; diacronia.

The unstable lightness of rock. Genesis, dynamics and consolidation of alternative rock in Portugal (1980-2010)

Abstract

If we see pop rock as a fundamental component of popular music, it is possible to take its manifestations, everyday life experiences, sociabilities and productions as determinant to the comprehension and explanation of the social structure in which they occur and of the identities of those who produce and reproduce it. Moreover, if sociology isn't interested by essences, but for processes, it seems to us that the pop rock field, though recent, will be an essential matrix to the analysis of the social representations and collective memory. It is in this axiom that we place the structuring aims of the investigation which originated this Dissertation. Here we also defend the drawing of our base object, the approach of rock as a social practice of societal production and reproduction in the extent of contemporary society, amongst the Portuguese society between 1980 and 2010. The analytic purpose stands in its more alternative element (consumption, media coverage and production), or, in a more faithful way to the Portuguese reality, "vanguardists", considering it as a central element to the structuring and restructuring of the popular urban cultures. We consider the world of rock in its extensiveness, with its different agents, practices, contexts, logics of social production and reproduction, in an issue close to the «worlds of art» as it is developed by Becker (1988) or Crane (1992), complemented by a sociology of media coverage as defended by Hennion (1993), backed by Bourdieu's field theory (1992; 1996, 2004). Passing through history and empiricism, we inherited extensive information and reflection which allowed us to go deeper in the explanation and comprehension of the structuring mode of the alternative rock subfield in Portugal. The analysis of the object was done using a coherent and complex device related to the social fields theory as long range theory, supported by medium range theoretical support emanated from contributive perspectives of the notion of "scene" and the so called cultural production theory. Therefore, the drawing foundation molds of the alternative rock subfield in Portugal included a tripartite view about the production, disclosure and consumption/fruition of musical manifestations related to pop rock, with emphasis on the representational view of alternative rock. One must refer that our conceptual and terminological definition of subfield is due to the limitations of its range in terms of extensiveness, in time and space, and its relation of dependence and correlation still very evident within the Portuguese pop rock music field in general. It is also a subfield because it is given importance to a more segmented and plural analysis of the manifestations of the massive popular culture presently, considering the contemporary cultural contingencies, pluralities and instabilities.

Key-words: Social field; cultural production; pop rock; mediation; cultural consumption and fruition; identities; diachrony.

L'instable souplesse du rock. Genèse, dynamique et consolidation du rock alternatif en Portugal (1980-2010)

Résumé

Si on perçoit le *pop rock* comme partie essentielle de la music populaire, il est possible de distinguer ses manifestations, modes de vie, sociabilités et productions comme des caractéristiques décisives pour la compréhension et pour l'explication de la structure sociale où elles se manifestent, ainsi que des identités de ceux qui la produisent ou la reproduisent. En plus, si la sociologie ne s'intéresse pas par les essences, mais par les processus, il nous semble que le champ du *pop rock*, bien que récent, deviendra une matrice d'analyse essentielle des représentations sociales et de la mémoire collectif. C'est dans cet axiome que nous plaçons les objectives structurants de notre recherche, laquelle devient la base de cette Dissertation. C'est ainsi dans cet axiome que nous soutenons le dessin de notre objet de base, l'approche du *rock* entendu comme pratique social en tant que production et reproduction sociétal dans la société contemporaine et, notamment, dans la société portugaise entre 1980 et 2010. L'analyse s'est établie sur ses dimensions les plus alternatives (consommation, médiation et production) ou, si nous prenons une version plus attaché à la réalité portugaise, d'«avant-garde», en tant qu'un élément clef de la structuration et restructurations des cultures populaires urbaines. Nous envisageons le monde du rock dans sa globalité, avec ses différents agents, pratiques, contextes, logiques de production et de reproduction social, dans une problématique proche des «mondes de l'art» de Becker (1988) ou de Crane (1992), achevait par une sociologie de la médiation dans le sens que Hennion (1993) soutien, sur la toile de fonds de la théorie des champs de Bourdieu (1992; 1996; 2004). Au travers d'un parcours par l'histoire et par l'empirie, nous avons obtenu un patrimoine d'information et de réflexion que nous a permis approfondir à fonds l'explication et la compréhension sur le mode de structuration du sous-champ du rock alternatif au Portugal. L'analyse de l'objet c'est fait appelant à un dispositif cohérent et complexe inscrit dans la théorie des champs sociaux en tant qu'approche théorique élargie, soutenue par des piliers théoriques plus restreints provenant des approches tributaires de la notion de «scène» et de la désigné théorie de la production culturelle. Ainsi, les piliers que soutiennent le dessin du sous-champ du *rock* alternatif au Portugal incorporent un regard triparti au tour de la production, diffusion et consommation /profit des manifestations culturelles liées au *pop rock*, souligné dans le cadre de la représentation du *rock* alternatif. Nous ne pouvons pas négliger que notre définition terminologique et conceptuel des sous-champs est due soit aux contraintes de son portée dans le sens de l'extensivité, dans l'espace et dans le temps, soit aux relations de dépendance et corrélation encore très présentes avec le champ de la musique *pop rock* portugaise en général. Il est encore un sous-champ parce que nous accordons importance à une analyse plus segmentée et pluriel des manifestations présents de la culture populaire de masses, dans le contexte des contingences, pluralités et instabilités culturelles contemporains.

Mots clés: Champ social; production culturel; *pop rock*; consommation et profit culturel; identités, diachronie.

SUMÁRIO

VOLUME 1

Índice de tabelas
Índice de figuras
11 A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). Resumo
12 The unstable lightness of rock. Genesis, dynamics and consolidation of alternative rock in Portugal (1980-2010). Abstract
13 L'instable souplesse du rock. Genèse, dynamique et consolidation du rock alternatif en Portugal (1980-2010). Résumé
43 Lista de siglas e acrónimos

49 **Abertura**
49 1. O «mundo da vida» do rock
51 2. Ampliar um olhar e sedimentar um interesse
54 3. Um objecto fugidio
57 4. Um feixe de problemas
61 5. Uma posição face a pesquisa
64 6. Um processo metodológico
67 7. Os andamentos
69 8. Um combate acompanhado

81 **Capítulo 1. Para esclarecer um objecto: o *rock* em diacronia**
83 Capítulo 1.1.1. Música e sociedade
101 Capítulo 1.1.2. *Absolute beginning*: génese e constituição do campo do rock
108 Capítulo 1.2.1. *Rock*, celebração das culturas juvenis e género
109 Capítulo 1.2.2. A emblemática de Elvis
115 Capítulo 1.3. *Proto-punk*: entre o psicadelismo e a transgressão artística e musical
118 Capítulo 1.3.1. *Rock* progressivo e experiencia psicadélica
119 Capítulo 1.3.2. *Krautrock* e viagem cósmica
122 Capítulo 1.3.3. A Factory de Andy Warhol e os Velvet Underground
123 Capítulo 1.3.4. New York Dolls e a origem do *punk*
125 Capítulo 1.3.5. Ramones: Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go!
126 Capítulo 1.3.6. CBGB: um palco para o *punk* em Nova Iorque
129 Capítulo 1.4. *Punk*, fracturas e revolução mutilada
143 Capítulo 1.5. *Pós-punk*, *new wave* e *no wave*: prefigurações
151 Capítulo 1.6. Electro, rupturas e fragmentos
163 Capítulo 1.7. *Grunge*, *indie rock* e *pós-rock*
179 Capítulo 1.8. Contributos para um ensaio tipológico de leitura dos géneros musicais

193 **Capítulo 2. Génese, emergência e constituição do *rock* alternativo em Portugal**
193 Capítulo 2.1. Anos 60 e 70: entre o nacional cançonetismo, a música de protesto e as movimentações preliminares do *rock'n'roll* em Portugal
221 Capítulo 2.2. 1980: entre a explosão, os estilhaços e o *boom* do *pop rock* em Portugal
253 Capítulo 2.3. 1984 - 1990: entre os refinamentos e as derivações da música moderna portuguesa e da afirmação do *pós-punk*
301 Capítulo 2.4. Anos 1990: entre o *rock* alternativo e as novas linguagens musicais do *pós-rock*
337 Capítulo 2.5. Anos 2000: entre a mistura, o hibridismo e a consolidação de uma cena de *rock* alternativo

381 **Capítulo 3 *Rock around the clock*: práticas sociais e simbólicas**
381 Capítulo 3.1. Disposição do objecto
389 Capítulo 3.2. Subculturas juvenis: estilos, resistência e música
390 Capítulo 3.2.1. Um contexto
394 Capítulo 3.2.2. Os primórdios da análise subcultural
395 Capítulo 3.2.3. Subculturas, *cultural studies* e resistência
407 Capítulo 3.2.4. Críticas e alternativas aos *cultural studies* e à abordagem subcultural
410 Capítulo 3.2.5. Dimensões das subculturas juvenis
416 Capítulo 3.2.6. Juventude, género e subculturas: a pertinência de uma relação
420 Capítulo 3.2.7. A música enquanto dimensão matricial das subculturas juvenis
427 Capítulo 3.3. Jovens, espaço urbano, música, tribos e neo-tribalismo contemporâneo
427 Capítulo 3.3.1. Juventude, hedonismo e modernismo
428 Capítulo 3.3.2. Tribos e neo-tribalismo e comunidade emocional
433 Capítulo 3.3.3. Culturas juvenis e performatividade
434 Capítulo 3.3.4. Culturas juvenis globais
438 Capítulo 3.3.5. Culturas juvenis e estilos
439 Capítulo 3.3.6. Bandas e tribos
441 Capítulo 3.4. Cenas musicais, locais, translocais e virtuais
441 Capítulo 3.4.1. Cenas: uma alternativa conceptual
442 Capítulo 3.4.2. Um novo contexto social, cultural e territorial
444 Capítulo 3.4.3. A pertinência do conceito de cena
447 Capítulo 3.4.4. Contributos para a consolidação do conceito de cena
452 Capítulo 3.4.5. Cenas locais, translocais e virtuais
457 Capítulo 3.4.6. *We are Sonic Youth from New York City!*
461 Capítulo 3.4.7. Limites da conceptualização
465 Capítulo 3.5. Identidades musicais, diversidades e diferenciações

VOLUME 2

479 **Capítulo 4. Para um esboço do espaço social do *rock* alternativo**
479 Capítulo 4.1. O *rock* alternativo, espaço social relacional: interrogando a instável matéria da música
489 Capítulo 4.2. Uma plataforma de desempenhos: agentes em interacção no campo do rock alternativo em Portugal

491 Capítulo 4.2.1. Campos sociais e a defesa do espaço social relacional
496 Capítulo 4.2.2. *Art worlds* e campos sociais
498 Capítulo 4.2.3. *Cultural world*, segmentação cultural e diversidade cultural urbana
503 Capítulo 4.2.4. Contornos e composição do subcampo do *rock* alternativo em Portugal
545 Capítulo 4.3. Propriedades gerais do subcampo do *rock* alternativo
561 Capítulo 4.4. Processos de reconfiguração social e artística: a importância *de ser rock* alternativo
563 Capítulo 4.4.1. A representação do subcampo como *rock* alternativo
582 Capítulo 4.4.2. Tendências configuradoras *do momento* do *rock* alternativo
597 Capítulo 4.5. Campos artísticos e campos sociais: posições e distinções
611 Capítulo 4.6. Redes, parcerias e lideranças: proposta de um desenho do subcampo do rock alternativo na actualidade

633 **Capítulo 5. Identidades, pertenças e estratégias no *rock* alternativo**
635 Capítulo 5.1. Quem cria os criadores? Sobre o conceito de *habitus* e sua relação com o conceito de campo
659 Capítulo 5.2. Apropriações, identidades e oscilações
677 Capítulo 5.3. O espaço das configurações identitárias: os músicos protagonistas do *rock* alternativo na primeira pessoa
690 Capítulo 5.3.1. Um canto de Maldoror
703 Capítulo 5.3.2. Uma viagem aos pontapés nas pedras
714 Capítulo 5.3.3. O artista plural ou uma paixão a 1071 bpm
727 Capítulo 5.3.4. *Uma flor do mal* em Campo de Ourique
741 Capítulo 5.3.5. O *conciérge* de um novo *affair*
757 Capítulo 5.3.6. *The man in blues*
769 Capítulo 5.3.7. Bairro da Graça com vista para o Mundo
783 Capítulo 5.3.8. A anarquia e a boémia do Norte
796 Capítulo 5.3.9. Os verdes anos de um *rocker*
808 Capítulo 5.3.10. Xana: um lugar sem lugar…
820 Capítulo 5.3.11. *Sympathy for the Devil*: abraços e beijinhos

839 **Capítulo 6. Transformações recentes do mercado do pop rock em Portugal na última década**
843 Capítulo 6.1. Um percurso pelas estatísticas: dinâmicas culturais e musicais
873 Capítulo 6.2. Um balanço da agenda de concertos de *pop rock* (2002-2008)
905 Capítulo 6.3. Uma configuração da agenda de festivais *pop rock* (1998-2008)
935 Capítulo 6.4. Uma oferta intensa de música na encruzilhada das mudanças sociais da cidade e da cultura
961 Capítulo 6.5. Alta Fidelidade: um itinerário pelas lojas de discos independentes

VOLUME 3

997 **Capítulo 7 Encontros e transacções com a música**
1005 Capítulo 7.1. A constituição de uma cena de cultura urbana musical
1101 Capítulo 7.2. Práticas, gostos e fruições musicais nas cidades: um ensaio tipológico dos públicos de uma cena
1102 Capítulo 7.2.1. Perfil sociográfico dos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical
1122 Capítulo 7.2.2. Modalidades de relação social nos espaços de divulgação e fruição musical
1139 Capítulo 7.2.3. Modalidades de relacionamento e apropriação da música
1155

1155 Capítulo 7.2.4. Perfis de fruição musical nos espaços de divulgação e de fruição musical do Porto e de Lisboa
1183 Capítulo 7.3. *Em carne viva*: quadros interaccionais nos festivais de Verão
1239 Capítulo 7.4. Práticas, gostos e fruições musicais nos festivais de Verão: um ensaio tipológico dos públicos de uma cena
1239 Capítulo 7.4.1. Perfil sociográfico dos frequentadores dos festivais de Verão
1248 Capítulo 7.4.2. Modalidades de relação social nos festivais de Verão
1265 Capítulo 7.4.3. Modalidades de relacionamento e apropriação da música nos festivais de Verão
1277 Capítulo 7.4.4. Perfis de fruição musical nos festivais de Verão

1293 **Conclusões. Uma entrada em *anacruse* para um final em aberto**

1315 **Referencias Bibliográficas**
1317 Monografias
1331 Artigos e contribuições em monografias
1342 Artigos e contribuições em revistas científicas
1354 Documentos estatísticos, relatórios científicos e técnicos
1355 Artigos e contribuições em jornais, revistas, agendas e magazines da especialidade
1378 Artigos e contribuições em blogues e afins
1389 Registos de som e de imagem
1390 Sites consultados [2002-2010]

1397 Índice
1403 Índice de tabelas
1409 Índice de figuras

CD **Anexos**

I Glossário de bandas e projectos nacionais
II Workshop MusiCult
III Guiões das entrevistas semi-directivas e Histórias de Vida
IV Grelha de Profissões e de Classes Sociais
V Bilhetes de Identidade
VI Layout dos inquéritos aos públicos dos festivais de verão e espaços de divulgação musical
VII Grelhas de análise de conteúdo vertical das entrevistas
VIII Oferta e procura musical e cultural na última década em Portugal
IX Análise de Correspondências Múltiplas
X Programações dos espaços de divulgação e fruição musical - Porto e Lisboa (2006-2008)
XI Transcrição das entrevistas
XII Transcrições das Histórias de Vida

Índice de Tabelas

60 Tabela 1 Linhas estruturantes e objectivos da investigação

90 Tabela 1.1 Música folk, música pela arte e música pop: um triângulo axiomático

91 Tabela 1.2 Importância dos diferentes géneros musicais entre 1999-2008 nos E.U.A. (em percentagem)

176 Tabela 1.3 Géneros musicas referidos nos artigos do Ípsilon – 2008 e 2006

188 Tabela 1.4 Tipologia operativa de géneros musicais

511 Figuras e Tabelas 4.4 Indicadores sociográficos do total dos entrevistados

512 Figuras e Tabelas 4.4 Indicadores sociográficos do total dos entrevistados cont.

514 Figuras e Tabelas 4.6 Indicadores sociográficos das histórias de vida

515 Figuras e Tabelas 4.7 Indicadores sociográficos dos músicos, DJ e produtores

516 Figuras e Tabelas 4.7 Indicadores sociográficos dos músicos, DJ e produtores cont.

517 Figuras e Tabelas 4.8 Indicadores sociográficos dos editores

518 Figuras e Tabelas 4.8 Indicadores sociográficos dos editores cont.

519 Figuras e Tabelas 4.9 Indicadores sociográficos dos bloggers

520 Figuras e Tabelas 4.10 Indicadores sociográficos dos jornalistas, críticos e afins

521 Figuras e Tabelas 4.11 Indicadores sociográficos dos managers e promoters

522 Figuras e Tabelas 4.12 Indicadores sociográficos dos donos, gestores e programadores de espaços de divulgação musical

523 Figuras e Tabelas 4.13 Indicadores sociográficos dos promotores de eventos

524 Figuras e Tabelas 4.14 Indicadores sociográficos dos donos, gestores e vendedores de lojas de discos

849 Tabela 6.1 Número e percentagem de visitantes de museus, galerias de arte e espaços de exposições temporárias e bibliotecas, em 2001, 2003 e 2006 em Portugal, por NUT II (em número e em percentagem)

855 Tabela 6.2 Despesas municipais totais e despesas municipais em cultura, em 2001, 2003, 2006 e 2007, em Portugal, por NUT II (em número e em percentagem)

869 Tabela 6.3 Sessões, espectadores e receitas de espectáculos ao vivo em Portugal Continental, em 2001 e em 2006 (em percentagem)

876 Tabela 6.4 Concertos de pop rock realizados em Portugal entre 2002 e 2008 por NUTS II (em número e em percentagem)

891 Tabela 6.5 Posicionamento dos 10 espaços de divulgação musical mais representativos em 2002 (em número e em percentagem)

891 Tabela 6.6 Posicionamento dos 10 espaços de divulgação musical mais representativos em 2006 (em número e em percentagem)

892 Tabela 6.7 Posicionamento dos 10 espaços de divulgação musical mais representativos em 2007 (em número e em percentagem)

893 Tabela 6.8 Posicionamento dos 10 espaços de divulgação musical mais representativos em 2008 (em número e em percentagem)

908 Tabela 6.9 Distribuição da frequência de eventos por ano de edição (em número e em percentagem)

910 Tabela 6.9 Distribuição da frequência de eventos por NUTS II (em número e em percentagem)

911 Tabela 6.10 Distribuição da frequência de eventos por cidades (em número e em percentagem)

912 Tabela 6.11 Distribuição da frequência de eventos locais de realização (em número e em percentagem)
918 Tabela 6.12 Ano da primeira edição dos festivais, por intervalos temporais (em número e em percentagem)
919 Tabela 6.13 Dias de duração dos festivais, por intervalos (em número e em percentagem)
919 Tabela 6.14 Continuidade nas edições dos festivais (em número e em percentagem)
975 Tabela 6.15 Ponderação dos diferentes formatos de divulgação da música entre 1999-2008 nos E.U.A. (em percentagem)
976 Tabela 6.16 Consumos de música gravada por parte dos diferentes grupos etários entre 1999-2008 nos E.U.A (em percentagem)
983 Tabela 6.17 Importância dos diferentes locais de compra de música entre 1999-2008 nos E.U.A (em percentagem)
1103 Tabela 7.1 Distribuição por género dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical por cidade (em percentagem)
1103 Tabela 7.2 Distribuição da condição perante o trabalho dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical por cidade (em percentagem)
1104 Tabela 7.3 Distribuição dos graus de escolaridade dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical por cidade (em percentagem)
1105 Tabela 7.4 Distribuição das profissões por grandes grupos dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical por cidade (em percentagem)
1105 Tabela 7.5 Distribuição dos grupos etários dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical por cidade (em percentagem)
1106 Tabela 7.6 Distribuição do lugar de classe de família dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical por cidade (em percentagem)
1107 Tabela 7.7 Distribuição do lugar de classe de origem dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical por cidade (em percentagem)
1122 Tabela 7.8 Identificação da regularidade de frequência de espaços de fruição e divulgação musical, segundo espaço de frequência (em percentagem)
1124 Tabela 7.10 Identificação das razoes para a frequência pela primeira vez de espaços de fruição e divulgação musical de Lisboa, segundo espaço de frequência (em percentagem)
1125 Tabela 7.11: Identificação dos motivos para a frequência de espaços de fruição e divulgação musical, segundo espaço de frequência (percentagem em coluna)
1127 Tabela 7.12: Tipologia de espaços de fruição e divulgação musical mais frequentados pelos inquiridos, segundo cidade e espaço de frequência (em percentagem)
1131 Tabela 7.13: Tipologia de espaços de fruição e divulgação musical mais frequentados pelos inquiridos, segundo cidade e espaço de frequência (em percentagem)
1132 Tabela 7.14: Identificação das razoes de preferência de um espaço por tipologia de espaços de fruição e divulgação musical mais frequentados pelos inquiridos, segundo cidade e espaço de frequência (percentagem de casos em coluna)
1133 Tabela 7.15: Representações associadas (imagens) aos espaços de fruição e divulgação musical frequentados pelos inquiridos no Porto, segundo cidade e espaço de frequência (percentagem de casos em coluna)
1133 Tabela 7.16: Representações associadas (imagens) aos espaços de fruição e divulgação musical frequentados pelos inquiridos em Lisboa, segundo cidade e espaço de frequência (percentagem de casos em coluna)

1136 Tabela 7.17: Meios pelos quais tomou conhecimento acerca da existência dos espaços de fruição e divulgação musical frequentados pelos inquiridos, segundo cidade e espaço de frequência (em percentagem)
1136 Tabela 7.18: Agentes sociais que acompanham a frequência dos espaços de fruição e divulgação musical frequentados pelos inquiridos, segundo cidade e espaço de frequência (percentagem de casos em coluna)
1136 Tabela 7.19: Avaliação da programação dos espaços de fruição e divulgação musical mais frequentados pelos inquiridos, segundo a cidade e o espaço de frequência (em percentagem)
1137 Tabela 7.20: Representação da noite do Porto e de Lisboa pelos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical (percentagem de casos)
1138 Tabela 7.21: Posicionamento face as novas dinâmicas de cultura urbana por parte dos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical do Porto (percentagem de concordância)
1138 Tabela 7.22: Posicionamento face as novas dinâmicas de cultura urbana por parte dos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical de Lisboa (percentagem de concordância)
1140 Tabela 7.23: Autodefinição dos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical face ao género musical preferido (1.ª opção) (em número e em percentagem)
1141 Tabela 7.24: Autodefinição dos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical face ao género musical preferido (1.ª opção) no Porto e em Lisboa (em número e em percentagem)
1142 Tabela 7.25: Autodefinição dos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical face ao género musical preferido (1.ª opção) por espaço frequentado (em percentagem)
1147 Tabela 7.26: Estilos musicais das bandas de referencia dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical do Porto, por cidade e espaço (percentagem de casos)
1148 Tabela 7.27: Estilos musicais das bandas de referencia dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical de Lisboa, por cidade e espaço (percentagem de casos)
1148 Tabela 7.28: As 10 bandas mais referidas pelos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical do Porto e de Lisboa (número de referencias)
1149 Tabela 7.29: Identificação dos motivos para a influencia da música na vida por parte dos frequentadores dos espaços de divulgação e de fruição musical, por cidade e espaço (em percentagem)
1201 Tabela 7.29: Identificaçao e contagem dos nomes de bandas estampados nas t-shirts observadas no Heineken Paredes de Coura 2007, 14 de Agosto de 2007
1246 Tabela 7.30: Lugares de classe do inquirido e de origem segundo os frequentadores dos festivais de Verão (em percentagem)
1248 Tabela 7.31: Modalidades de frequência dos festivais (em percentagem)
1248 Tabela 7.32: Identificação das razoes que estiveram na base da frequencia pela primeira vez dos festivais (em percentagem)
1249 Tabela 7.33: Motivos que estão na base da frequência reiterada dos festivais (em percentagem)
1254 Tabela 7.34: Festival português predilecto (em percentagem)
1256 Tabela 7.35: Motivos para a asserção do festival português predilecto
1256 Tabela 7.36: Enunciação das diferenças entre os festivais tendo como referencia o festival frequentado (percentagem de casos)

1257 Tabela 7.37: Imagens associadas ao festival (percentagem de casos)
1257 Tabela 7.38: Classificação da programação musical do festival (em percentagem)
1258 Tabela 7.39: Justificação da classificação da programação musical do festival (em percentagem)
1263 Tabela 7.39: Identificação das redes de sociabilidade de acompanhamento a frequência dos festivais (em percentagem)
1264 Tabela 7.40: Principais relações de sociabilidade estabelecidas no festival (em percentagem)
1265 Tabela 7.41: Período de permanência no festival
1265 Tabela 7.42: Razoes para o período de permanência no festival (em percentagem)
1266 Tabela 7.43: Autodefinição dos gostos musicais dos frequentadores dos festivais (em percentagem)
1272 Tabela 7.44: Estilos musicais das bandas de referencias dos frequentadores dos festivais (percentagem de casos)
1276 Tabela 7.45: Influencia da música na vida (em percentagem)
1276 Tabela 7.46: Motivos pelos quais a música influencia a vida (em percentagem)
1276 Tabela 7.47: Motivos pelos quais a música não influencia a vida (em percentagem)

Índice de Figuras

48 Figura 1: *Artwork rock*, Hedi Slimane
63 Figura 2: Modelo de análise e base conceptual
66 Figura 3: Processo metodológico de pesquisa
80 Figura 1.1: *Artwork rock*, Hedi Slimane
82 Figura 1.2: Arcade Fire, 3 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007
84 Figura 1.3: *Artwork rock*, Hedi Slimane
85 Figura 1.4: *Artwork rock*, Hedi Slimane
87 Figura 1.5: *Artwork rock*, Hedi Slimane
88 Figura 1.6: *Artwork rock*, Hedi Slimane
92 Figura 1.7: *Artwork rock*, Hedi Slimane
97 Figura 1.8: *Artwork rock*, Hedi Slimane
97 Figura 1.9: *Artwork rock*, Hedi Slimane
98 Figura 1.10: *Artwork rock*, Hedi Slimane
99 Figura 1.11: *Artwork rock*, Hedi Slimane
100 Figura 1.12: *Artwork rock*, Hedi Slimane
105 Figura 1.13: *Artwork rock*, Hedi Slimane
113 Figura 1.14: *Artwork Rock*, Hedi Slimane
114 Figura 1.15: *Artwork rock*, Hedi Slimane
116 Figura 1.16: *Artwork,* Tangerine Dream, Electronic Meditation, 1970
116 Figura 1.17: *Artwork,* Cream, Wheels of Fire, 1968
117 Figura 1.18: *Artwork rock*, Hedi Slimane
121 Figura 1.19: Iggy Pop, 1973
121 Figura 1.20: Iggy Pop, 1976
122 Figura 1.21: *Nico e Lou Reed,* Velvet Underground, 1967
122 Figura 1.22: *Artwork,* Andy Warhol para os Velvet Underground, Velvet Underground and Nico,
124 Figuras 1.23 e 1.24: New York Dolls, 14 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007
124 Figura 1.25: New York Dolls, 14 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007
125 Figura 1.26: *Artwork,* Ramones, Ramones, 1976
127 Figura 1.27: Dee Dee Ramone, 1978
127 Figuras 1.28 e 1.29: The Cramps, 16 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006
128 Figura 1.30: Iggy Pop and The Stooges, Festival de Vilar de Mouros, 2006
130 Figuras 1.31 e 1.32: Sid Vicious e Johnny Rotten dos Sex Pistols, 1977
133 Figura 1.33: *Artwork,* Jaimie Reid para os Sex Pistols
133 Figura 1.34: Johnny Rotten, Sex Pistols, 30 de Julho, Festival Paredes de Coura, 2008
136 Figura 1.35: SEX, loja de Vivianne Westood e Malcolm McLaren
137 Figura 1.36: Siouxie and the Banshees, 1977
137 Figura 1.37: Siouxie and the Banshees, 1978
139 Figura 1.38: *Artwork rock*, Hedi Slimane
140 Figura 1.39: Joe Strummer, The Clash, 1980
141 Figura 1.40: Joe Strummer, The Clash, 1983
142 Figura 1.41: The Horrors, 30 de Julho, Festival Heineken Paredes de Coura, 2009
145 Figura 1.42: Morrissey, ex-The Smiths, 15 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006
145 Figura 1.43: Morrissey, ex-The Smiths, 15 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006

147 Figura 1.44: Mark E. Smith, The Fall, Casa da Música, 16 de Janeiro, 2009
147 Figura 1.45: The Fall, Casa da Música, 16 de Janeiro, 2009
147 Figura 1.46: Bauhaus, 17 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006
147 Figura 1.47: Bauhaus, 17 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006
149 Figura 1.48: Sonic Youth, 16 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007
150 Figura 1.49: *Artwork rock*, Hedi Slimane
156 Figura 1.50: Daft Punk, 6 de Agosto, Festival Sudoeste TMN, 2006
157 Figura 1.51: Africa Bambaataa, 4 de Agosto, Festival Sudoeste TMN, 2006
160 Figura 1.52: Primal Scream, 1 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2008
160 Figura 1.53: Scissor Sisters, 5 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007
161 Figura 1.54: New Young Pony Club, 13 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007
161 Figura 1.55: Final Fantasy, 6 de Agosto, Festival Sudoeste TMN, 2006
162 Figura 1.56: The Mars Volta, 2 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2008
173 Figura 1.57: LCD Sounsystem, Optimus Alive 2010, Julho de 2010
174 Figura 1.58: Esquema da emergência e da evolução temporal dos diferentes subgéneros e ramificações no *pop rock*
175 Figura 1.59: Spoon, Heineken Paredes de Coura, Agosto de 2007
175 Figura 1.60: The Mars Volta, Heineken Paredes de Coura, Agosto de 2008
178 Figura 1.61: TV On The Radio, 5 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007
178 Figura 1.63: Roisin Murphy, 30 de Outubro, Casa da Música, 2008
178 Figura 1.65: Palco Arcade Fire, 3 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007
178 Figura 1.62: LCD Soudsystem, 4 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007
178 Figura 1.64: Scissor Sisters, 5 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007
178 Figura 1.66: M.I.A., 16 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007
189 Figuras 1.67: James Murphy, LCD Soundsystem, Optimus Alive 2010, Julho de 2010
200 Figura 2.1: Diamantes Negros
201 Figura 2.2: Conjunto Académico João Paulo
201 Figura 2.3: Os Espaciais
205 Figuras 2.4 e 2.5: *Artwork,* Quarteto 1111
205 Figuras 2.6 e 2.7: *Artwork,* Tantra
205 Figuras 2.8 e 2.9: *Artwork,* Pop Five Music Incorporated
206 Figura 2.10: Chegada de Elton John (de óculos), acompanhado por António Barge, ao Aeroporto Pedras Rubras (actual Aeroporto Francisco Sá Carneiro) para a actuação em Vilar de Mouros em 14 de Agosto de 1971
209 Figura 2.11: Público do Festival de Mouros, Agosto de 1971
212 Figura 2.12: *Artwork* Corpo Diplomático
214 Figura 2.13: Street Kids, imagem promocional, 1980
215 Figura 2.14: Xutos & Pontapés, final de um concerto no Pavilhão Atlântico, 1999
219 Figura 2.15: Concerto de Miles Davis em 20 de Setembro de 1971 no Pavilhão Dramático de Cascais
224 Figura 2.16: *Artwork,* Táxi
225 Figura 2.17: *Artwork,* single "Cavalos de Corrida" dos UHF
225 Figura 2.18. *Artwork,* single "Remar Remar" dos Xutos e Pontapés
227 Figuras 2.19 e 2.20: GNR, Exposição Anos 80: Uma Topologia, Serralves, Novembro de 2006
227 Figuras 2.21 e 2.22: GNR na imprensa em 1981
228 Figuras 2.23 e 2.24: *Artwork,* GNR

229 Figura 2.25: Rádio Macau na imprensa em 1984
231 Figuras 2.26 e 2.27: Heróis do Mar em 1984
232 Figura 2.28: António Variações em 1983
234 Figura 2.29: *Artwork,* Sétima Legião
234 Figura 2.30: Sétima Legião em 1984
242 Figura 2.31: António Sérgio
250 Figura 2.32: Cenário da exposição Anos 80: uma topologia
251 Figura 2.33: Cartaz Anos 80: uma topologia
251 Figura 2.34: Instalação Anos 80: uma topologia
256 Figura 2.28: Joao Peste, Pop Dell'Arte, Rock Rendez-Vous, 1986
257 Figura 2.29: Cartaz do Festival Nacional da Nova Música Rock, Pavilhão Infante Sagres, Porto, 1985
259 Figura 2.30: Madredeus, 1985
260 Figura 2.31: Madredeus, 1985
261 Figura 2.32: Pop Dell'Arte, 1985
262 Figura 2.33: Zé Pedro Moura e João Peste, Pop Dell'Arte, Passos Manuel, 2007
263 Figura 2.34: Zé Pedro Moura e João Peste, Pop Dell'Arte, ZDB, 2008
263 Figura 2.35: Reed Querelle, Pop Dell'Arte, Bloop Recordings, 2007
264 Figura 2.36: Mler Ife Dada, 1987
265 Figura 2.37: Anabela Duarte, Mler Ife Dada, 1988
266 Figura 2.38: Luciano Barbosa, Repórter Estrábico, 2006
267 Figura 2.39: *Artwork,* Repórter Estrábico
268 Figuras 2.40: *Artwork,* Ban
270 Figura 2.41: Mão Morta, 1988
272 Figura 2.42: Motornoise, Rorto Rio, 2008
274 Figura 2.43: Mean Devils em actuação no Great Shakin Fever Weekender no Porto Rio, 9 de Julho de 2007
275 Figuras 2.44, 2.45 e 2.46: Emílio & a Tribo do Rum, Cães Vadios e Dead Dream Factory, respectivamente, na imprensa em 1986
276 Figura 2.47: *Artwork,* Entes Queridos, 1991
276 Figura 2.48: João Paulo Feliciano, Tina & The Top Ten, 1988
277 Figuras 2.49 e 2.50: *Artwork,* Adolfo Luxúria Canibal e Santa Maria Gasolina em Teu Ventre!
279 Figura 2.51: Adolfo Luxúria Canibal, 1987
279 Figura 2.52: Mão Morta, 2009
280 Figuras 2.53 e 2.54: Artwork, Mão Morta e dos Mler Ife Dada.
281 Figuras 2.55 e 2.56: *Artwork,* Pop Dell'Arte
289 Figura 2.57: Adolfo Luxúria Canibal, Noites Ritual Rock, Agosto de 2009
292 Figura 2.58: Fanzine Cadáver Esquisito, 1986
293 Figura 2.59: Rock Rendez Vous, 1985
299 Figura 2.60: Cães Vadios na imprensa em 1988
307 Figuras 2.61 e 2.62: Artwork, Silence 4
307 Figura 2.63: Blind Zero
310 Figuras 2.64 e 2.65: *Artwork,* Ornatos Violeta
310 Figura 2.66: Manel Cruz, Ornatos Violeta, Festival de Paredes de Coura, 2009
311 Figuras 2.67 e 2.68: *Artwork,* Ornatos Violeta
312 Figura 2.69: Alexandre Soares e Ana Deus, Tres Tristes Tigres

312 Figura 2.70: Três Tristes Tigres, 1996
313 Figuras 2.71 e 2.72: *Artwork,* Zen
314 Figura 2.73: JP Simões (Belle Chase Hotel e Quinteto Tati), Maxime, Lisboa, 2007
315 Figura 2.74: Tó Trips, Lulu Blind, 1996
316 Figura 2.75: Artwork, Cosmic City Blues
317 Figura 2.76: More República Masónica
320 Figura 2.77: Tédio Boys
321 Figuras 2.78: Tédio Boys
322 Figuras 2.79: Paulo Furtado e Toni Fortuna, Tédio Boys
323 Figura 2.80: Redes e relacionamentos das bandas de Coimbra
329 Figura 2.81: Jonnhy, CoolTrain Crew, 2007
329 Figura 2.82: CoolTrain Crew, 2002
335 Figura 2.83: Logótipo da MTV
338 Figura 2.84: Poster do Festival Where's the Love, Galeria Zé dos Bois, 2005
339 Figura 2.85: Kalaf, Buraka Som Sistema, Junho de 2008
342 Figuras 2.86: Green Machine, Porto Rio, Julho de 2006
343 Figura 2.87: Linda Martini, imagem promocional, 2007
343 Figura 2.88: Linda Martini, Outubro de 2009
345 Figura 2.89: Esquema síntese de diagnóstico do campo cultural na actualidade
346 Figura 2.90: The Poppers, Cartaz, Plano B, Novembro de 2007
347 Figura 2.91: Makoto Yagyu, If Lucy Fell, Riding Pânico, Black Sheep Studios e Paus
353 Figura 2.92: Variação do mercado de áudio segundo a Associação Fonográfica Portuguesa (2000/2008)
353 Figura 2.93: Variação do mercado audiovisual segundo a Associação Fonográfica Portuguesa (2000/2008)
354 Figura 2.94: Variação do mercado digital segundo a Associação Fonográfica Portuguesa (2000/2008)
355 Figura 2.95: Norberto Lobo, 2009
355 Figura 2.96: Norberto Lobo, 2009
355 Figura 2.97: Bunnyranch, Porto Rio, 29 de Março de 2007
356 Figura 2.98: Bunnyranch, Armazém do Chá, 30 de Novembro de 2008
357 Figura 2.99: Pedro Gomes, Caveira e Filho Único, 2007
360 Figura 2.100: Pedro Gomes e Nelson Gomes, Filho Único, 2009
361 Figura 2.101: Cartazes de algumas iniciativas da Filho Único
363 Figura 2.102: Joaquim Albergaria, CAVEIRA, The Vicious Five e PAUS
363 Figura 2.103: The Vicious Five, Galeria Zé dos Bois, Dezembro de 2004
364 Figura 2.104: Sizo, Noites Ritual Rock, Agosto de 2008
366 Figura 2.105: Tiago Miranda, Lux, 2009
367 Figura 2.106: Tiago Miranda, Loosers, Gala Drop, Dezperados, 2009
368 Figura 2.107: Toni Furtuna, d3ö
371 Figura 2.108: *Artwork* de Tó Trips, Dead Combo
373 Figura 2.109: Dead Combo
373 Figura 2.110: João Vieira, X-Wife, Noites Ritual Rock, Agosto de 2007
374 Figura 2.111: Paulo Furtado, Wraygunn, Heineken Paredes de Coura 2008, Agosto de 2008
375 Figura 2.112: Vítor Torpedo, The Parkinsons, Porto Rio, Dezembro de 2006
377 Figura 2.113: DJ Dinis, Pitch Clube, Dezembro 2007

380 Figura 3.1: Contexto de interacção no palco de música electrónica no Optimus Alive 2008, Julho de 2008
386 Figuras 3.2: Elementos de apresentaçao do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Julho de 2008
388 Figuras 3.3: Elementos de apresentaçao do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Julho de 2008 e Heineken Paredes de Coura 2007, Agosto de 2007
390 Figura 3.4: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
391 Figura 3.5: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
401 Figura 3.6: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
403 Figura 3.7: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
406 Figura 3.8: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
413 Figura 3.9: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
416 Figura 3.10: Mostruário de *pins* no Festival Sudoeste TMN, 2006
418 Figura 3.11: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
422 Figura 3.12: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
426 Figuras 3.13: Elementos de apresentação do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Julho de 2008 e Heineken Paredes de Coura 2007, Agosto de 2007
429 Figura 3.14: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
436 Figura 3.15: Mural da loja *Sneakers Delight* no Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
437 Figura 3.16: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
440 Figuras 3.17: Elementos de apresentação do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Heineken Paredes de Coura 2007
443 Figura 3.18: Elementos de iluminação de um espaço no Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
455 Figura 3.19: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
457 Figura 3.20: *Artwork,* Sonic Youth, 1990
464 Figura 3.21: Assistência a concertos por parte de alguns elementos do público no Optimus Alive 2008, Julho de 2008
467 Figura 3.22: Sociabilidades de rua, Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007
475 Figuras 3.23: Elementos de apresentação do *self* nas culturas juvenis (tatuagens), Heineken Paredes de Coura 2007, Agosto de 2007
506 Figura 4.2: Musicult, Outubro de 2006
506 Figura 4.3: Musicult, Outubro de 2006
511 Figuras e Tabelas 4.4: Indicadores sociográficos do total dos entrevistados
512 Figuras e Tabelas 4.4: Indicadores sociográficos do total dos entrevistados *cont.*
513 Figura 4.5: Local de residência dos entrevistados do espaço relacional do *rock* alternativo 2007/2009
514 Figuras e Tabelas 4.6: Indicadores sociográficos das histórias de vida
515 Figuras e Tabelas 4.7: Indicadores sociográficos dos músicos, DJ e produtores
516 Figuras e Tabelas 4.7: Indicadores sociográficos dos músicos, DJ e produtores *cont.*
517 Figuras e Tabelas 4.8: Indicadores sociográficos dos editores
518 Figuras e Tabelas 4.8: Indicadores sociográficos dos editores cont.
519 Figuras e Tabelas 4.9: Indicadores sociográficos dos *bloggers*
520 Figuras e Tabelas 4.10: Indicadores sociográficos dos jornalistas, críticos e afins
521 Figuras e Tabelas 4.11: Indicadores sociográficos dos *managers* e *promoters*
522 Figuras e Tabelas 4.12: Indicadores sociográficos dos donos, gestores e programadores de espaços de divulgação musical

522 Figura: Distribuição dos donos, gestores e programadores de espaços de divulgação musical por escalões etários
522 Figura: Distribuição dos donos, gestores e programadores de espaços de divulgação musical por grandes grupos profissionais
523 Figuras e Tabelas 4.13: Indicadores sociográficos dos promotores de eventos
524 Figuras e Tabelas 4.14: Indicadores sociográficos dos donos, gestores e vendedores de lojas de discos
543 Figura 4.15: Vinil de Elvis Presley
615 Figura 4.16: Dinâmica de poliedros aplicada a estrutura de ligações das bandas estrangeiras mais referenciadas pelos entrevistados (com um mínimo de 10 referências ou com referencias em mais do que 1 função)
616 Figura 4.17: Dinâmica de poliedros aplicada a estrutura de ligações das bandas nacionais mais referenciadas pelos entrevistados (com um mínimo de 10 referências ou com referencias em mais do que 1 função)
620 Figura 4.18: Dinâmica de poliedros aplicada a estrutura de ligações dos média mais referenciados pelos entrevistados (com um mínimo de 10 referências ou com referencias em mais do que 1 função)
621 Figura 4.19: Dinâmica de poliedros aplicada a estrutura de ligações das editoras, promotoras de eventos e lojas de discos mais referenciadas pelos entrevistados (com um mínimo de 10 referencias ou com referencias em mais do que 1 função)
623 Figura 4.20: Dinâmica de poliedros aplicada a estrutura de ligações dos espaços de fruição musical mais referenciadas pelos entrevistados (com um mínimo de 10 referencias ou com referências em mais do que 1 função)
624 Figura 4.21: Dinâmica de poliedros aplicada a estrutura de ligações das localizações geográficas mais referenciadas pelos entrevistados (com um mínimo de 10 referencias ou com referências em mais do que 1 função)
628 Figura 4.22: Dinâmica de poliedros aplicada a estrutura de ligações dos agentes sociais mais referenciados pelos entrevistados (com um mínimo de 10 referencias ou com referencias em mais do que 1 função)
680 Figura 5.1: Agentes de criação musical e componentes de intervenção musical
691 Figura 5.2: Adolfo Luxúria Canibal, Noites Ritual Rock, Agosto de 2009
700 Figura 5.3: Adolfo Luxúria Canibal, 2006
702 Figura 5.4: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Adolfo
704 Figura 5.5: Alexandre Soares, 1982
706 Figura 5.6: Alexandre Soares, 2007
713 Figura 5.7: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Alexandre
715 Figura 5.8: Gustavo Costa, Porto Rio, 2 de Dezembro de 2008
719 Figura 5.9: Gustavo Costa, Porto Rio, 2 de Dezembro de 2008
721 Figura 5.10: Alguns elementos usados nas composições de Gustavo, 2007
726 Figura 5.11: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Gustavo
732 Figura 5.12: João Peste, anos 1980
734 Figura 5.13: João Peste, anos 1990
738 Figura 5.14: João Peste, anos 2000
740 Figura 5.15: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Joao
742 Figura 5.16: João Vieira, 2007
744 Figura 5.17: João Vieira, 2007

756 Figura 5.18: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de João
764 Figuras 5.19: Paulo Furtado, Legendary Tiger Man, 2007
766 Figura 5.20: Paulo Furtado e a sua mala de discos, 2007
768 Figura 5.21: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Paulo
771 Figura 5.22: Pedro Ayres Magalhães, década de 1980
782 Figura 5.23: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Pedro
785 Figura 5.24: Rui Reininho, anos 1980
788 Figura 5.25: Rui Reininho, 2008
792 Figura 5.26: Rui Reininho, 2008
795 Figura 5.27: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Rui
798 Figura 5.28: Tó Trips, anos 1990
800 Figura 5.30: Dead Combo, 2005
803 Figura 5.31: Tó Trips, 2007
804 Figura 5.32: Dead Combo, Noites Ritual Rock, 2009
808 Figura 5.33: Figura 5.27: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Tó Trips
811 Figura 5.34: Xana e os Rádio Macau, anos 1990
814 Figura 5.35: Xana, 2007
819 Figura 5.36: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Xana
822 Figuras 5.37: Imagens da infância de Zé Pedro; Zé Pedro com as duas irmãs mais velhas, Paula e Leny; Zé Pedro em Timor, Díli
825 Figuras 5.38: Imagens de guitarras de Zé Pedro
827 Figura 5.39: Zé Pedro, Heineken Paredes de Coura, 2006
829 Figura 5.40: Zé Pedro, Passos Manuel, Setembro de 2008
834 Figura 5.41: Quadro de referencias discursivo-simbólicas de Zé Pedro
842 Figura 6.1: *Artwork Rock*, Hedi Slimane
851 Figura 6.2: Despesas municipais em actividades culturais por habitante, em 2005, por Concelho (euros por mil habitantes)
852 Figura 6.3: Proporção de despesas em actividades culturais no total de despesas municipais, em 2005, por Concelho
857 Figura 6.4: Espectadores de espectáculos ao vivo por habitante em Portugal Continental, em 2005, por Concelho (número de espectadores por mil habitantes)
858 Figura 6.5: Espectadores de cinema por habitante em Portugal Continental, em 2005, por Concelho (número de espectadores por mil habitantes)
859 Figuras 6.6: Sessões de espectáculos ao vivo em Portugal Continental, em 2001, 2003 e 2005, por Concelho (em número)
860 Figuras 6.7: Receitas de espectáculos ao vivo (milhares de euros) em Portugal Continental, em 2001, 2003 e 2005, por Concelho (em milhares de euros)
861 Figuras 6.8: Espectadores de espectáculos ao vivo em Portugal Continental, em 2001, 2003 e 2005, por Concelho (em número)
865 Figura 6.9: Variação da população residente 2001-2006 e sua relação com o número de espectadores de espectáculos ao vivo em Portugal Continental, em 2005, por Concelho (em número)
866 Figuras 6.10: População residente com o 3.o Ciclo do Ensino Básico Completo e com o Ensino Superior Completo em 2001 e sua relação com o número de espectáculos ao vivo em Portugal Continental, em 2005, por Concelho

867 Figuras 6.11: Indicadores de qualidade de vida (poder de compra per capita [em percentagem] e IRS per capita [em euros]) e sua relação com os espectáculos ao vivo em Portugal Continental, em 2005, por Concelho

877 Figura 6.12: Distribuição de concertos de *pop rock* por NUTS II entre 2002 e 2008 (em número e percentagem)

878 Figura 6.13: Distribuição de concertos de *pop rock* por cidades destacadas entre 2002 e 2008 (em número e em percentagem)

880 Figura 6.14: Concertos *pop rock* por perfil de programação realizados em Portugal Continental e nas cidades do Porto e de Lisboa em 2002 (em número)

881 Figura 6.15: Concertos *pop rock* por perfil de programação realizados em Portugal Continental e nas cidades do Porto e de Lisboa em 2003 (em número)

882 Figura 6.16: Concertos *pop rock* por perfil de programação realizados em Portugal Continental e nas cidades do Porto e de Lisboa em 2004 (em número)

883 Figura 6.17: Concertos *pop rock* por perfil de programação realizados em Portugal Continental e nas cidades do Porto e de Lisboa em 2005 (em número)

884 Figura 6.18: Concertos *pop rock* por perfil de programação realizados em Portugal Continental e nas cidades do Porto e de Lisboa em 2006 (em número)

885 Figura 6.19: Concertos *pop rock* por perfil de programação realizados em Portugal Continental e nas cidades do Porto e de Lisboa em 2007 (em número)

886 Figura 6.20: Concertos *pop rock* por perfil de programação realizados em Portugal Continental e nas cidades do Porto e de Lisboa em 2008 (em número)

893 Figura 6.21: Concertos de *pop rock* por tipologia de espaços de divulgação musical entre 2002 e 2008 (em número)

895 Figura 6.22: Eventos *pop rock* no primeiro trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e por cidades do Porto e de Lisboa (em número)

896 Figura 6.23: Eventos *pop rock* no segundo trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e por cidades do Porto e de Lisboa (em número)

897 Figura 6.24: Eventos *pop rock* no terceiro trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e por cidades do Porto e de Lisboa (em número)

898 Figura 6.25: Eventos *pop rock* no quarto trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e por cidades do Porto e de Lisboa (em número)

900 Figura 6.26: Sazonalidade dos concertos por comparação entre o primeiro trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e cidades do Porto e de Lisboa (em número)

901 Figura 6.27: Sazonalidade dos concertos por comparação entre o segundo trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e cidades do Porto e de Lisboa (em número)

902 Figura 6.28: Sazonalidade dos concertos por comparaçao entre o terceiro trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e cidades do Porto e de Lisboa (em número)

903 Figura 6.29: Sazonalidade dos concertos por comparaçao entre o quarto trimestre de 2002 e de 2007 em Portugal Continental, por Concelhos e cidades do Porto e de Lisboa (em número)

906 Figura 6.30: Perspectiva do palco principal e recinto envolvente do Festival Heineken Paredes de Coura em 2007

913 Figura 6.31: Perspectiva da entrada no recinto do Festival Optimus Alive! 2008
913 Figura 6.32: Perspectiva da entrada principal do Festival Heineken Paredes de Coura 2007
914 Figura 6.33: Locais de realização dos festivais em Portugal Continental, de 1998 a 2008, por Concelho (em percentagem)
915 Figura 6.34: Perspectiva da entrada no recinto do Festival Super Bock Super Rock 2007
915 Figura 6.35: Perspectiva do palco principal do Festival de Paredes de Coura em 2005
917 Figura 6.36: Distribuição dos eventos segundo tipologia em Portugal Continental, de 1998 a 2008, por concelho (em percentagem)
920 Figura 6.37: Eventos por mes de realização (em percentagem)
921 Figuras 6.38, 6.39 e 6.40: Festival Sudoeste 2006 (em cima, a esquerda), Festival Paredes de Coura 2007 (em cima, a direita) e Festival Optimus Alive 2008 (em baixo)
922 Figura 6.41: Pormenores do Festival Super Bock Super Rock 2008 (as marcas e os *media partners*)
923 Figura 6.42: Sazonalidade de festivais em Portugal Continental, entre 1998 e 2008, por Concelho (em percentagem)
924 Figuras 6.43: Cartazes do Festival de Paredes de Coura de 2005 (esquerda) e de 2009 (direita)
925 Figura 6.44: Perfil dos cartazes dos eventos em Portugal Continental de 1998 a 2008 por Concelho (em percentagem)
927 Figura 6.45: Tipologia de promotores de eventos em Portugal Continental, de 1998 a 2008, por Concelho (em percentagem)
930 Figura 6.46: Tipologia de organizadores de eventos em Portugal Continental, de 1998 a 2008, por Concelho (em percentagem)
932 Figura 6.47: Tipologia de apoios aos eventos em Portugal Continental, de 1998 a 2008, por Concelho (em percentagem)
933 Figura 6.48: Tipologia de apoios aos eventos em Portugal Continental, de 1998 a 2008, por Concelho (em percentagem)
937 Figuras 6.49: Lux Frágil e Left, agendas e *flyers*
938 Figura 6.50: Incógnito, agendas e *flyers*
939 Figura 6.51: Total de eventos por espaço entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
943 Figura 6.52: Incógnito, ZdB e Music Box, agendas e *flyers*
945 Figura 6.53: Lounge e Frágil, agendas e *flyers*
947 Figura 6.54: Posicionamento dos espaços por tipologia de eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em percentagem)
949 Figura 6.55: Posicionamento da programação dos espaços por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em percentagem)
950 Figura 6.56: Europa, agendas e *flyers*
952 Figura 6.57: Passos Manuel e Porto Rio, agendas e *flyers*
953 Figura 6.58: Modalidades de produção eventos musicais nos espaços entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em percentagem)
954 Figura 6.59: Cabaret Maxime, agendas e *flyers*
956 Figura 6.60: DJ, bandas e outros artistas presentes nos espaços consoante a proveniência geográfica entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em percentagem)
957 Figura 6.61: Distribuição temporal dos eventos musicais por espaços (número de ocorrências) entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em percentagem)
958 Figura 6.62: Plano B e Mini Mercado, agendas e *flyers*
960 Figura 6.63: Tom Waits, 1985

962 Figura 6.64: Cartazes de divulgação de uma loja de discos, Bairro Alto, Dezembro de 2007
963 Figuras 6.65: Pormenores do interior da Carbono, em Lisboa, Julho de 200
964 Figura 6.66: Evolução da distribuição de lojas de discos independentes no Porto e em Lisboa entre 1998 e 2010 (em número)
965 Figuras 6.67: Pormenores do interior da Jo-Jo's, no Porto, Julho de 200
968 Figuras 6.68: Perspectivas do interior da Flur, em Lisboa, Agosto de 2007
969 Figuras 6.69: Pormenor da entrada da Jo-Jo's, no Porto e da Carbono em Lisboa, Julho de 2007
970 Figura 6.70: Pormenor do interior da Muzak, no Porto, na sua localização até Agosto de 2009
971 Figura 6.71: Pormenor da entrada da Louie Louie, no Porto, na sua localização até Outubro de 2008
972 Figura 6.72: Pormenores do interior da Carbono, em Lisboa em Julho de 2007 972
973 Figura 6.73: Perspectiva do interior da Matéria Prima, no Porto, na sua localização até Agosto de 2009
974 Figura 6.74: Perspectivas do interior da Louie Louie no Porto na sua localização actual, em Novembro de 2009 e da Carbono em Lisboa, em Julho de 2007
977 Figura 6.75: Dois vinis dos The Smiths na Carbono, em Lisboa em Julho de 2007
979 Figura 6.76: Perspectiva do interior da Jo-Jo's, no Porto em Julho de 2007
980 Figura 6.77: Pormenores do interior da Musak, no Porto, na sua localização até Agosto de 2009 em Julho de 2009
981 Figuras 6.78: Dois vinis (edições recentes) da Carbono em Lisboa
984 Figuras 6.79: Pormenores do interior da Flur (a esquerda) e da Carbono, (a direita), em Lisboa em Agosto e Julho de 2007, respectivamente
985 Figura 6.80: Pormenor do interior da Musak, no Porto, na sua localização até Agosto de 2009, em Outubro de 2006
987 Figura 6.81: Pormenores do interior da Musak, no Porto, na sua localização até Agosto de 2009, em Julho de 2009
988 Figura 6.82: *Flyers* de eventos complementares da Louie Louie
990 Figuras 6.83 e 6.84: *Flyers* de eventos complementares da Matéria Prima (a esquerda) e da Flur (a direita)
992 Figura 6.85: Pormenores do interior da Jo-Jo's, no Porto, Julho de 2007
1003 Figura 7.1: *Artwork Rock*, Hedi Slimane
1006 Figura 7.2: Fachada frontal exterior do Frágil e logótipo comemorativo dos 25 anos do Frágil (pormenor do interior do espaço)
1007 Figura 7.3: Posicionamento da programação do Frágil por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1009 Figura 7.4: Esboço do quadro interaccional do Frágil
1012 Figura 7.5: Fachada do Incógnito
1013 Figura 7.6: Esboço do quadro interaccional do Incógnito (piso superior)
1014 Figura 7.7: Esboço do quadro interaccional do Incógnito (piso inferior)
1015 Figura 7.8: Posicionamento da programação do Incógnito por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1017 Figura 7.9: Pormenor do interior da Galeria Zé dos Bois
1019 Figura 7.10: Bar no interior da ZdB (a esquerda) e sala do piso superior, por norma, utilizada no âmbito das exposições (a direita)

1020 Figura 7.11: Posicionamento da programação da Galeria Zé dos Bois por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1020 Figura 7.12: ZdB - Sala de concertos vista do exterior (a esquerda) e espaço ao ar livre, no interior (a direita)
1024 Figura 7.13: Fachada do Lux
1025 Figura 7.14: Duas perspectivas do primeiro piso do Lux
1025 Figura 7.15: Posicionamento da programação do Lux por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1026 Figura 7.16: James Murphy e Tiago Miranda em actuação no Lux
1028 Figuras 7.17: Fachada (a esquerda) e pormenor do interior (a direita) do Lounge
1029 Figura 7.18: Esboço do quadro interaccional do Lounge
1030 Figura 7.19: Sessão de *djing* de Muallen no Lounge, Março de 2007
1031 Figura 7.20: Posicionamento da programação do Lounge por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1031 Figura 7.21: Pormenor do interior do Lounge
1034 Figura 7.22: Pormenor a entrada do Porto Rio (esquerda) e vista geral do Porto Rio (direita)
1035 Figura 7.23: Esboço do quadro interaccional do Porto Rio
1036 Figura 7.24: Posicionamento da programação do Porto Rio por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1038 Figura 7.25: Sessao de *djing* e concerto no Porto Rio
1039 Figura 7.26: Perspectiva do Salão Nobre do Maus Hábitos
1040 Figura 7.27: Esboço do quadro interaccional do Maus Hábitos, Salão Nobre
1041 Figura 7.28: Pormenor do pátio, entre o Salão Nobre e os espaços de concertos e exposições (a esquerda) e perspectiva da escadaria do edifício onde está situado o Maus Hábitos (a direita)
1043 Figura 7.29: Sessão de *djing* no Salão Nobre do Maus Hábitos
1044 Figura 7.30: Posicionamento da programação do Maus Hábitos por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número
1046 Figura 7.31: Perspectiva de um dos corredores (a esquerda) e da zona de fumadores (à direita) do Maus Hábitos
1047 Figuras 7.32: Perspectiva de um dos corredores (a esquerda) e da escadaria e do *hall* de entrada (a direita) do Contagiarte
1048 Figura 7.33: Esboço do quadro interaccional do Contagiarte (piso inferior)
1049 Figura 7.34: Esboço do quadro interaccional do Contagiarte (piso superior)
1951 Figura 7.35: Posicionamento da programação do Contagiarte por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1053 Figura 7.36:Posicionamento da programação do Santiago Alquimista por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1054 Figura 7.37: Entrada do Passos Manuel vista do exterior
1055 Figuras 7.38 e 7.39: Esboço do quadro interaccional do Passos Manuel (piso superior à esquerda e piso inferior a direita)
1056 Figura 7.40: Posicionamento da programação do Passos Manuel por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1058 Figura 7.41: Pormenores da decoraçao (a esquerda), cabine do DJ do piso superior (centro), bar (a direita) e da cabine de DJ (em baixo) do Passos Manuel

1059 Figura 7.42: Perspectiva do auditório, a partir da cabine insonorizada a esquerda e pormenor da pista de dança do Passos Manuel a direita
1062 Figura 7.43: Esboço do quadro interaccional do Uptown na Rua do Breyner
1063 Figura 7.44: Fachada do Uptown na Rua da Alegria a direita e pormenor do interior do Uptown na Rua do Breyner a esquerda
1063 Figuras 7.45: Registos das *jam sessions* do Uptown
1064 Figura 7.46: Posicionamento da programação do Uptown por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1066 Figura 7.47: Vista sobre o Left, a partir da cabine de DJ
1068 Figura 7.48: Esboço do quadro interaccional do Left
1069 Figura 7.49: Posicionamento da programação do Left por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1070 Figura 7.50: Esboço do quadro interaccional do Cabaret Maxime
1072 Figura 7.51: Pormenores decorativos do ***hall*** de entrada do Maxime
1072 Figura 7.52: Posicionamento da programação do Cabaret Maxime por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1073 Figura 7.53: Pormenor da fachada do Pitch
1074 Figuras 7.54: Perspectivas do piso superior do Pitch
1076 Figura 7.55: Posicionamento da programação do Pitch por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1078 Figura 7.56: Esboço do quadro interaccional do Pitch (piso superior)
1079 Figuras 7.57: Fachada e pormenor do interior do Europa
1080 Figura 7.58: Posicionamento da programação do Europa por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1081 Figura 7.59: Esboço do quadro interaccional do Europa
1084 Figura 7.60: Pormenor do bar do Music Box
1085 Figura 7.61: Esboço do quadro interaccional do Music Box
1086 Figura 7.62: Posicionamento da programação do Music Box por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1089 Figura 7.63: Perspectiva da área envolvente do Music Box
1090 Figura 7.64: Esboço do quadro interaccional do Plano B (piso superior)
1091 Figura 7.65: Esboço do quadro interaccional do Plano B (piso inferior)
1092 Figura 7.66: Posicionamento da programação do Plano B por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1094 Figuras 7.67: Pormenor do bar principal do piso inferior do Plano B
1096 Figura 7.68: Pormenor do bar do Mini Mercado, Festa Party Glass
1098 Figura 7.69: Esboço do quadro interaccional do Mini Mercado e pormenor da decoração do Mini Mercado (abaixo)
1099 Figura 7.70: Posicionamento da programação do Mini Mercado por géneros e subgéneros musicais dos eventos entre Julho de 2006 e Julho de 2008 (em número)
1109 Figura 7.70: Rede de atractividade concelhia de alguns espaços portuenses de fruição e divulgação musical (em número)
1110 Figura 7.71: Rede de atractividade concelhia de alguns espaços lisboetas de fruição e divulgação musical (em número)
1117 Figura 7.72: Momentos de interacção dos públicos do Left (a esquerda)
1120 Figura 7.73: Momento de interacção dos públicos do Plano B

1121 Figura 7.74: Síntese de indicadores sociográficos dos frequentadores do Incógnito, do Lounge, do Music Box, da Galeria Zé dos Bois, do Passos Manuel, do Porto Rio e do Maus Hábitos (em número e em percentagem)
1123 Figura 7.75: Momento de interacção do público do Cabaret Maxime
1126 Tabela 7.9: Identificação das razoes para a frequência pela primeira vez de espaços de fruição e divulgação musical do Porto, segundo espaço de frequência (em percentagem)
1126 Figuras 7.76: Momentos de interacção dos públicos no Europa
1129 Figura 7.77: Rede de preferências de três espaços de divulgação e fruição musical na cidade do Porto (em número)
1130 Figura 7.78: Rede de preferências de espaços de divulgação e fruição musical na cidade de Lisboa (em número)
1131 Figura 7.79: Identificação dos espaços de divulgação e fruição musical referidos pelos inquiridos de Lisboa (em número)
1134 Figura 7.80: Momentos de interacção dos públicos do Maus Hábitos
1135 Figura 7.81: Momentos de interacção dos públicos do Porto Rio
1146 Figura 7.82: Momentos de interacção dos públicos do Lounge
1146 Figura 7.83: Momentos de interacção dos públicos do Incógnito
1152 Figura 7.84: Momentos de interacção dos públicos do Incógnito
1154 Figura 7.85: Momento de interacção dos públicos do Music Box
1156 Figura 7.86: Perfis de fruição musical, síntese das características dominantes
1158 Figura 7.87: Dendograma dos perfis dos frequentadores dos espaços de divulgação e fruição musical no Porto e em Lisboa
1161 Figura 7.88: *Engajados*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1165 Figura 7.89: *Descomprometidos*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1168 Figura 7.90: *Estabelecidos*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1170 Figura 7.91: *Alternativos*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1173 Figura 7.92: *Sensoriais*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1175 Figura 7.93: *Selectivos*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1176 Figura 7.94: *Resistentes*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1178 Figura 7.95: *Cépticos*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1180 Figura 7.96: *Sob influência*, perfil de fruição musical: síntese das características dominantes
1183 Figura 7.97: Quadro interaccional do Heineken Paredes de Coura 2007
1184 Figura 7.98: Perspectiva do recinto do Heineken Paredes de Coura 2008
1185 Figura 7.99: Perspectiva do palco principal, Palco Heineken, Festival Heineken Paredes de Coura 2007
1186 Figura 7.100: Perspectiva do palco principal, Palco Nokia, Festival de Paredes de Coura 2009
1188 Figura 7.101: Perspectivas do Jazz na Relva, Heineken Paredes de Coura 2008
1192 Figura 7.102: Pormenor do concerto dos Bunnyranch no Palco Heineken, Heineken Paredes de Coura 2008
1193 Figura 7.103: Perspectiva do Palco Heineken, Heineken Paredes de Coura 2007
1195 Figuras 7.104: Pormenores dos enfeites das Festas da Vila de Paredes de Coura, 15 de Agosto de 2007
1196 Figura 7.105: Exibição das pulseiras de várias edições do Festival de Paredes de Coura e outros, Agosto de 2008

1199 Figura 7.106: Alguns fragmentos de interacções no Heineken Paredes de Coura 2007
1205 Figura 7.107: A morfologia das tendas no Sudoeste TMN 2006 e no Heineken Paredes de Coura 2006
1206 Figura 7.108: Perspectiva do campismo no Heineken Paredes de Coura 2007
1208 Figuras 7.109 e 7.110: Aspectos da Vila e do Heineken Paredes de Coura 2006 1208 em dia de chuva, Agosto de 2006
1211 Figura 7.111: Pormenor do concerto dos Tv On The Radio no Festival Super Bock Super Rock 2007
1212 Figura: 7.112: Pormenor do concerto dos Bloc Party no Festival Super Bock Super Rock 2007
1214 Figura 7.113: Perspectiva do recinto do Sudoeste TMN 2006
1215 Figura 7.114: Perspectiva do recinto e da entrada do Sudoeste TMN 2006
1217 Figura 7.115: Quadro interaccional do Sudoeste TMN 2007
1220 Figura 7.116: Pormenor de apresentação de si no recinto do Planeta Sudoeste, Sudoeste TMN 2006
1221 Figura 7.117: Lojas e *stands* de marcas presentes no Sudoeste TMN 2006
1224 Figura 7.118: Pregão "Oh Elsa!!!" nos automóveis, Sudoeste TMN 2006
1227 Figura 7.119: Lojas e *stands* de marcas presentes no Sudoeste TMN 2006
1229 Figuras 7.120: Panorama da Praia da Zambujeira do Mar durante o Sudoeste TMN 2005
1230 Figura 7.121: Alguns fragmentos de interacções no recinto do Palco Planeta Sudoeste, Sudoeste TMN 2005
1231 Figura 7.122: Perspectivas do quadro de interacção do Sudoeste TMN 2005
1235 Figura 7.123: Pormenor do concerto dos Rage Against The Machine no Festival Optimus Alive! 2008
1237 Figura 7.124: Logótipo do Festival Optimus Alive! 2009
1241 Figura 7.125: Perspectiva do quadro de interacção do Sudoeste TMN 2006
1242 Figura 7.126: Rede de atractividade concelhia do Heineken Paredes de Coura e distribuição da população por género, por grupos etários e grau de escolaridade em 2006 (em número e em percentagem) 1242
1243 Figura 7.127: Rede de atractividade concelhia do Festival Sudoeste TMN e distribuição da população por lugar de classe do inquirido e condição perante o trabalho em 2006 (em número e em percentagem)
1247 Figura 7.128: Síntese de indicadores sociográficos e dos gostos musicais dos frequentadores dos festivais de Verão (em número e em percentagem)
1250 Figura 7.129: Pormenor de um cartaz exibido no Super Bock Super Rock 2007
1260 Figura 7.131: Rede nacional de festivais frequentados pelos públicos do Heineken Paredes de Coura 2006 (em número)
1261 Figura 7.132: Rede nacional de festivais frequentados pelos públicos do Sudoeste TMN 2006 (em número)
1259 Figuras 7.130: Perspectivas do quadro de interacção do Heineken Paredes de Coura 2007
1262 Figura 7.133: Rede internacional de festivais frequentados pelos públicos do Heineken Paredes de Coura 2006 (em número)
1262 Figura 7.134: Rede internacional de festivais frequentados pelos públicos do Sudoeste TMN 2006 (em número)
1272 Figuras 7.137: As dez bandas mais referenciadas nos festivais (em número)

1278 Figura 7.135: Dendograma dos perfis dos frequentadores dos festivais Sudoeste TMN 2006 e Heineken Paredes de Coura 2006
1279 Figura 7.136: *Novatos*, perfil de fruição musical dos públicos dos festivais de Verão: síntese das características dominantes
1280 Figura 7.137: *Ritualistas,* perfil de fruição musical dos públicos dos festivais de Verão: síntese das características dominantes
1282 Figura 7.138: *Veraneantes,* perfil de fruição musical dos públicos dos festivais de Verão: síntese das características dominantes
1284 Figura 7.139: *Conviviais,* perfil de fruição musical dos públicos dos festivais de Verão: síntese das características dominantes
1285 Figura 7.140: *Aficionados,* perfil de fruição musical dos públicos dos festivais de Verão: síntese das características dominantes
1292 Figura 1: *Artwork rock*, Hedi Slimane
1313 Figura 2: *Artwork rock*, Hedi Slimane

Lista de siglas e acrónimos

7”	Disco de 7 polegadas
A&R	Responsável editorial da componente artistas e repertórios das editoras
AML	Área Metropolitana de Lisboa
AMP	Área Metropolitana do Porto
OA	Operariado Agrícola
BD	Burguesia Dirigente
BDP	Burguesia Dirigente e Profissional
BEP	Burguesia Empresarial e Proprietária
BP	Burguesia Profissional
CBGB	CBGB & OMFUG Country, Bluegrass, and Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers
CC-BY-NC-ND 2.0	Atribuição de Uso Não Comercial. Compartilhamento pela mesma Licença 2.0 Genérica
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham
CD	Compact Discs
DIY	*Do-It-Yourself*. Em português, *Faça Você Mesmo*. Termo ligado a uma estética *punk* activista e amadora.
DJ	Disco Jockey
DMCA	Digital Millennium Copyright Act 1998
EP	Extended Play
GAML	Grande Área Metropolitana de Lisboa
GAMP	Grande Área Metropolitana do Porto
IGAC	Inspecção-Geral das Actividades Culturais
IGE	Inspecção-Geral de Espectáculos
INE	Instituto Nacional de Estatística
IPAE	Instituto Português das Artes do Espectáculo
Kazaa	Programa de computador para a partilha de arquivos através da tecnologia
LP	Long Play
Máxi	Maxi Single
MC	Mestre de Cerimónias.
MUSICULT_2005 | 2009	Sigla usada para referenciar as fonte decorrente do trabalho de investigação efectuado no curso desta Tese de Doutoramento.
NUTS II	Nomenclatura de Unidades Territoriais para fins Estatísticos de nível II (Região do Norte, Centro, Lisboa e Vale do Tejo, Alentejo, Algarve, Região Autónoma dos Açores, Região Autónoma da Madeira)
NUTS III	Nomenclatura de unidades Territoriais para fins Estatísticos de nível III que subdivide as NUT II da seguinte forma: Norte - Alto Trás-os-Montes; Ave; Cávado; Douro; Entre Douro e Vouga; Grande Porto; Minho-Lima; Tâmega; Centro - Baixo Mondego; Baixo Vouga; Beira Interior Norte; Beira Interior Sul; Cova da Beira; Dão-Lafões; Médio Tejo; Oeste; Pinhal Interior Norte; Pinhal Interior Sul; Pinhal Litoral; Serra da Estrela; Lisboa - Grande Lisboa; Península de Setúbal; Alentejo - Alentejo Central; Alentejo Litoral; Alto Alentejo; Baixo Alentejo; Lezíria do Tejo; Algarve; Região Autónoma dos Açores; Região Autónoma da Madeira

OAC	Observatório das Actividades Culturais
OI	Operariado Industrial
OIA	Operariado Industrial e Agrícola
OP	Operariado Pluriactivo
P2P	ANts P2P é um aplicativo de código livre de GPLed para troca de arquivos por *peer-to-peer*, escrita em Java
PBA	Pequena Burguesia Agrícola
PBAP	Pequena Burguesia Agrícola Pluriactiva
PBE	Pequena Burguesia de Execução
PBEP	Pequena Burguesia de Execução Pluriactiva
PBIC	Pequena Burguesia Intelectual e Científica
PBIP	Pequena Burguesia Independente e Proprietária
PBPA	Pequena Burguesia Proprietária e Assalariada
PBTEI	Pequena Burguesia Técnica e de Enquadramento Intermédio
RIAA	The Recording Industry Association of America
RRV	Rock Rendez Vous
SCA	Sistemas de Classificação Artística na terminologia de DiMaggio
Single	Single Play
SNI	Secretariado Nacional da Informação
TIC	Tecnologias da Informação e da Comunicação
VJ	Vídeo Jockey
WASEC	Warner Amex Satellite Entertainment Company
ZdB	Galeria Zé dos Bois



ABERTURA

Figura 1: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Abertura

1. O «mundo da vida» do rock

> *Hoje abri novamente a janela onde sempre me debruço e escrevi: aqui está a imobilidade aquática do meu país, o oceânico abismo com cheiro a cidades por sonhar. Invade-me a vontade de permanecer aqui, para sempre, à janela, ou partir com as marés e jamais voltar* (Al Berto, 2009:12).

Com Schütz, diríamos que vivemos num «mundo da vida» que nos pré-existe e nos envolve, numa existência inevitavelmente dependente de um processo contínuo de construção de sentido, de elaboração de significados, processo que engloba os significados que constituímos à medida que agimos, bem como os significados que constituímos ao interpretar os actos subjectivamente significativos dos outros. A familiaridade da vida de todos os dias, resultante de uma continuidade de experiências, explica por que motivo as pessoas confrontam comummente a realidade sem ansiedade ou preocupação exageradas. Segundo a teoria fenomenológica, um importante eixo de análise para compreender a realidade social é o sentido que os sujeitos dão às suas acções. Concomitantemente, para interpretar uma situação, precisamos de saber, quais as vivências que impulsionaram a acção dos diferentes sujeitos, ou seja, quais as realidades, que estão por detrás das acções. Somente, assim, a Sociologia está em condições de construir conceitos heurísticos (Schütz, 1996).

De regresso ao «mundo da vida», deparamo-nos, porém, com «abalos» que nos marcam, encontros de universos constituintes de sentido que alteram o modo como percebemos este, regra geral, *aproblemático* mundo de todos os dias. O *rock* e as suas manifestações, o universo que lhes diz respeito, atingiram o *meu* «mundo da vida» de maneira muito significativa pelo Verão de 1984, ainda que de uma forma um pouco inusitada, mas hoje percebida quase como «natural», conferiu unidade às minhas experiências passadas e futuras, esse conjunto de convicções que damos por adquiridas e que estão dentro do horizonte de cada situação que enfrentamos no quotidiano.

Nesse Verão, em Vale de Cambra, onde passava as "férias grandes", o momento era de transição. Transição etária, desde logo, mas também intelectual, e que ia implicando, como em muitos outros casos socialmente idênticos ao meu, confrontos com o *status quo*, em grande medida representado, à época, pela família. Assim, se devorava Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco e outros, procurava também, na Filosofia, encontrar respostas para algumas das questões que me inquietavam na altura. Coetaneamente, tive a oportunidade de conhecer alguém que, estando bastante envolvido com o mundo da música – tinha uma banda, muitos discos e apresentava-se mesmo como «Ian Curtis»

-, trazia consigo todo um universo de referências musicais e culturais com o qual eu me identificava, movendo-se numa realidade que era aquela em que, na altura, eu gostaria de me mover. A paixão pela música, vivida, nesse Verão, com redobrada intensidade, fruto do afastamento da cidade e de um sentimento de «solidão» no que dizia respeito aos meus interesses relacionados com o universo musical, viria a acentuar-se ainda mais através do contacto com o programa Som da Frente, de António Sérgio, programa que depressa se tornou o meu grande ponto de contacto com o mundo que eu queria viver e que era diferente do mundo em que eu vivia, do mundo que me era permitido viver. Durante as tardes, o rádio enorme através do qual ouvia o programa emitido pela Rádio Comercial fazia chegar a mim aquela voz profunda e emblemática, que me transportava para uma realidade outra, ao relatar os acontecimentos em que eu sonhava estar presente e ao trazer-me a música que eu queria ouvir e com a qual me identificava. António Sérgio era o meu ponto de contacto, o «farol», para utilizar as suas próprias palavras. Através dele, e ainda que não houvesse na altura, da minha parte, acesso a um mundo físico e concreto de partilha, comecei a sentir que não estava sozinha e encetei um percurso de aproximação ao estilo de vida característico do *rock* dito alternativo: "o que parece envolvido na audição de rádio, assim, é o constante movimento entre predicabilidade e surpresa. Na «nossa» estação esperamos ouvir o nosso tipo de música, sem terá certeza do que virá a seguir (…). E a rádio é também um meio de perceber a comunidade mais ampla de gosto. Os nossos gostos e desgostos musicais são publicamente confirmados" (Frith, 2003:97).

A escolha da Sociologia como destino escolar e profissão, alguns anos depois, afigurou-se, para mim, ainda que de forma ingénua e confusa, como escolha capaz de permitir o acesso a um espaço que, em termos profissionais, permitiria uma coincidência de mundos. Hoje, penso ser possível dizer que a escolha foi acertada, e que realmente me foi possível encontrar essa coincidência. Se a certeza me fugia aquando da escolha, a Dissertação que aqui se apresenta é o abraçar dessa possibilidade, a concretização da vontade de saber e o reencontro dos dois mundos em que quotidianamente me movo, dos dois mundos pelos quais me apaixonei.

2. Ampliar um olhar e sedimentar um interesse

Nas sociedades contemporâneas, e sob o mote da cultura de consumo, relevam as práticas e os consumos culturais, na sua transcrição simbólica dos estilos de vida. Assiste-se, assim, nos espaços-tempos quotidianos, à diluição das fronteiras entre a arte e a vida, sendo esta perspectivada como *locus* de estetização, e à deambulação do sujeito que busca a realização individual e a autonomia na *performance* da experiência quotidiana (Featherstone, 1991). O processo de estetização enuncia o projecto de transformar a vida num *trabalho de arte*, relevando os consumos estéticos, nomeadamente os que se associam à vivência musical, na construção de identidades e estilos de vida distintivos. Subsistem paralelamente dois olhares. Por um lado, um que tende a observar o *rock* enquanto género musical definido por componentes textuais, sociológicas e ideológicas. Por outro lado, um outro olhar que tende a ver o *rock* (e suas derivações sonoras) enquanto banda sonora e quadro imagético. É a partir deste último que partimos para a conceptualização das culturas urbanas, pois ao reportarmo-nos a elas, queremos evidenciar todo um manancial de culturas em vias de definição e de consagração dentro do plano simbólico. Assim, de entre as suas principais características podemos salientar: a relativa anulação das fronteiras entre as artes e a vida quotidiana; o desabamento da distinção hierárquica "crua e dura" entre a cultura cultivada e a cultura de massas; a emergência de uma certa mistura estilística, favorecendo o ecletismo e a amálgama de códigos; a sua fruição associada à diversão e à celebração de ritualidades quotidianas, etc. (Santos, 1998). Ora, de forma interligada, é nestes dois olhares, distintos mas complementares, que se condensa o interesse que se foi sedimentando.

Em termos de domínios temáticos, o espectro das culturas urbanas, parece recobrir áreas temáticas múltiplas (em permanente interacção), das quais destacamos a dança, a música, a arquitectura, o cinema, o teatro, as artes plásticas, o *design* e a moda e os novos consumos psicotrópicos. Foi neste contexto que intuímos a música como elemento agregador de todas estas manifestações urbanas, assumindo-se como dimensão matricial dos universos identitários juvenis (e não só) em cujo seio se estruturam modos de vida perceptíveis e identificáveis (Green, 2000; Hennion, 1993). A este respeito, importam expor alguns esclarecimentos. Um primeiro esclarecimento advém do facto de a forma como vivenciamos a música depender da nossa experiência social quotidiana, pois de facto, "como uma parte rotineira do processo de socialização, absorvemos a música do nosso ambiente cultural, enquanto aprendemos a sua linguagem. A música que assim interiorizamos soa de forma genuína e natural" (Martin, 1995:8). Apesar de cada contexto social estabelecer formas específicas de sonoridade musical, características da sua cultura e distintas de outras culturas, a cada uma está inerente também a diversidade musical que expressa as heterogeneidades da organização social. Assim, o conceito ocidental comummente aceite de música deverá integrar o pensamento sociológico acerca das práticas musicais. Ora, ver a música deste ponto de vista implica ter em conta as determinações sociais de tal produção e consumo de «sons organizados» e a respectiva acção social nesse sentido. Ao desenvolver uma abordagem histórico-social da música, o sociólogo expressa a importância da mesma em termos da formação da sua própria esfera autónoma no social, fragmentada internamente por diferentes géneros musicais. Esta fragmentação adquire maior expressão na modernidade, graças à difusão da música gravada, revelando-se um interessante foco de análise sociológica.

Outro esclarecimento levar-nos-á a interrogar sobre o que provocará o efeito de prazer no consumo da música. Mencionando a teoria weberiana, podemos ressalvar que o processo de atribuição de significados é simultaneamente pessoal e social no sentido de que, partindo do indivíduo, são também fruto da negociação, modificação e reafirmação social. De facto, a construção social da realidade é mais do que o processo de aprendizagem cultural. Para além da importância deste aspecto, há que ter em conta as mudanças culturais, e a heterogeneidade cultural, desenvolvidas graças à acção dos indivíduos e grupos de indivíduos na prossecução dos seus interesses próprios. Assim sendo, a investigação social na área da música não deverá ter por objectivo a definição de significados mas o estudo da forma como as pessoas os interpretam e de que forma essa interpretação influencia a sua acção. Pode dizer-se, assim, que a perspectiva sociológica vai mais de encontro à perspectiva racionalista. A atribuição de significados, sendo um resultado do processo de socialização, tem inerente a perpetuação da dominação na medida em que na aprendizagem social são definidos os "verdadeiros" e legítimos estilos de música, os quais se encontram frequentemente ligados às classes dominantes. Portanto, a significação musical reflecte os padrões culturais vigentes no contexto em que ocorre.

Dentro da aproximação conceptual às culturas urbanas, não podemos deixar de acautelar a necessidade de exploração da cada vez maior densidade de interacções sociais e da aceleração do intercâmbio de mensagens que têm como elemento codificador o accionamento de manifestações culturais de *mescla*. Por outro lado, o incremento contínuo de códigos comunicativos cada vez mais diversificados, pressupõe o desenvolvimento de novas competências culturais urbanas e de novos espaços da sua visualização e concretização, e este é um domínio que também me parece importante aclarar dentro deste primeiro refinamento do olhar (Pais & Blass, 2004). Durante as últimas décadas, tem sido assumido que o estudo sobre música está relacionado com a análise das culturas juvenis, pois afinal, "a música é muito importante na vida dos jovens. As pessoas parecem perder o interesse em relação às inovações musicais à medida que envelhecem. A música mais popular criada nas últimas décadas parece criada essencialmente por jovens para jovens. Mas estas ideias assentam em noções particulares de música, contextualizadas no final da década de 60 e 70, um período em que a música se tornou ligada à juventude, comercial e discursivamente" (Hesmondhalgh, 2005:22).

É ainda importante acentuarmos o enquadramento da nossa análise no fenómeno de territorialização das actividades culturais que se aplica às manifestações de música popular onde incidimos o nosso *zoom* analítico. Na abordagem desse fenómeno, é importante ter em conta uma relação de dupla dependência, isto é, a territorialidade da criação e do consumo culturais torna-os essenciais para o desenvolvimento territorial, ao mesmo tempo, que faz do território elemento essencial para o dinamismo cultural. A concentração da fileira da cultura nos espaços metropolitanos deve-se a duas razões: a natureza das actividades culturais caracteriza-se pela necessidade de aglomeração e o seu dinamismo é fomentado pelo "efeito do meio" (Costa, 2000; 2002). Relativamente à aglomeração, o contexto urbano faz dela uma das suas principais características o que gera um conjunto de factores essenciais à fileira da cultura. Em primeiro lugar, a aglomeração permite a existência de um mercado. Determinado tipo de actividades culturais (nomeadamente as mais específicas e inovadoras) só surgirá em centros com capacidade para fornecer uma "massa crítica" que permita a sua produção e difusão. Em segundo lugar, a aglomeração

potencia o aparecimento de economias externas conjuntas (economias de escala, de gama, entre outras) ao favorecer a concentração das actividades, particularmente as mais exigentes em meios, mais inovadoras ou com mercados mais específicos. Por último, o meio urbano-metropolitano é o *locus* privilegiado das mutações nos valores e práticas culturais. Pela diversidade e complexidade das relações geradas e pela fragmentação identitária fomenta a concentração da criatividade e permite a difusão de processos de procura, de individuação e a busca da distinção nas práticas sociais.

Enfim, o núcleo central da fileira da cultura concentra-se em espaço urbano porque este reúne em si recursos estratégicos, físicos e imateriais essenciais e é um importante *locus* de interacção directa e à distância. Dentro de toda esta abordagem da territorialização da fileira cultural, Pedro Costa (1999; 2000; 2004) ressalta algo de central para o contexto da actualidade. A par da relevância da aglomeração importam também os mecanismos específicos de articulação das realidades locais com contextos globais de produção e consumo culturais (zonas de intermediação, *gatekeepers*). De forma mais lata, importa o processo que Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (2001) apelidam de hibridação e que se reflecte em dinâmicas de encontro entre circuitos globalizados e realidades empiricamente diferenciadas. Este processo insere-se numa lógica mais vasta de transformação da hierarquia dos níveis da cultura. Também Straw (1991) já tinha advertido para o paradoxal localismo do desenvolvimento do *rock* alternativo no Canadá e nos E.U.A. num contexto em que "os valores estéticos que dominam os espaços locais alternativos são, na maior parte, os de um cosmopolitismo musical onde os pontos de referência musical são susceptíveis de se manter estáveis a partir de uma comunidade para outra" (Straw, 1991:11).

Considerar o *rock* como objecto de estudo implica ainda que o encaremos como um produto de consumo cujas práticas se situam num patamar de confronto com a cultura dominante e as práticas sociais hegemónicas (Grossberg, 1984). O *rock* é, pois, paradoxalmente, uma prática de resistência que, sendo contrária, em princípio, à cultura dominante, acaba por reproduzir os seus mecanismos. Os movimentos onde inserimos as manifestações de *rock* alternativo, começando pelo *punk*, passando pelo *new wave* ou mesmo pelo *indie rock*, rejeitam em geral as práticas económicas ínsitas às estruturas tradicionais de produção cultural, mas acabam por proceder a uma incorporação convencional destes elementos no *rock*. O resultado tem vindo a revelar-se numa proliferação de exercícios de estilos/géneros e tentativas de revitalizar as convenções estilísticas do *rock'n'roll*. Se a música *rock* foi erigida como veículo cultural da juventude, como plataforma de sentidos e de palavras anti-sistema, isso não equivale a dizer que ínsita a essa postura anti-sistema esteja, de facto, uma posição *outsider* face ao sistema. Aqui, o paradoxo.

Para a Sociologia da Cultura releva a relação entre os dois tipos de práticas culturais (as obras, as "artes dos fazeres e dizeres") e a teoria da criação cultural como *praxis*. Ultrapassado o utilitarismo ascético do capitalismo inicial, o sistema produtivo expande-se ligado a comportamentos hedonistas, o que releva o papel do consumidor. De destacar que, perante o processo de produção que potencia os efeitos da estandardização, a inovação visa superar a saturação do mercado pelo que as duas lógicas reiteram que na reprodutibilidade se busca a diferença, uma espécie de único produzido em série. Neste processo destaca-se o próprio desenvolvimento dos média, e a sua forma de comunicação no âmbito da relação reprodutibilidade/raridade.

3. Um objecto fugidio

> *O mundo que pretendemos representar é infinito, quer em extensão quer em intensidade: tão impossível se tornaria dar conta da infinita variedade de fenómenos nele contidos como da infinita variedade de elementos e de aspectos de um único fenómeno. Desde logo, o real que podemos apropriar cognitivamente consiste no real aparente, fenomenal – e não no universo meta-físico das essências, dos «números», ou das causas primeiras. Mas mesmo essa realidade empírica se revela inatingível na sua totalidade e na sua verdade – o conhecimento sendo sempre aproximativo e fragmentário* (Silva, 1988:45).

Trabalhar na área da música e, sobretudo, em géneros musicais "pouco" consagrados afigura-se uma tarefa extremamente desafiadora. Assim, esta Dissertação teve na sua génese um caminho de desbravamento de um território praticamente virgem no que toca ao contacto da Sociologia com o mesmo, em especial em Portugal: "o facto musical parece beneficiar de uma espécie de respeito, comum a todos os factos artísticos e de criação em geral; será incompreensível na génese e imprevisível no seu destino, é rodeado por um certo mistério" (Green, 2006:37). Por isso, obrigou a um trabalho intenso de objectivação do real social onde se move o *rock* (e o *pop rock*). Então, este processo de objectivação assentou claramente numa lógica dúplice de aproximação e de afastamento, de desconfiança e de valência face à experiência, numa dualidade - não dualismo - epistemológica porque se nos situássemos apenas na desconfiança teríamos somente acesso a um objectivismo «amorfo», desprovido de sentidos, ao passo que se nos situássemos apenas na experiência, no vivido, estaria somente a mover-me no plano da reiteração do senso comum. Assim, e tendo sempre em mente esta dualidade, numa primeira instância, fiz-me valer da experiência que permitiu o contacto com este universo específico e que me consentiu também reconhecer-lhe contornos particulares, formas sensíveis, bem como uma existência destacada dos universos de possíveis. Isto é, foi através da minha experiência no universo do *rock*, enquanto *music lover*, que se tornou possível reconhecer, neste mesmo universo, especificidades e traços que tornariam exequível uma análise particular, baseada no reconhecimento desta especificidade.

Após este reconhecimento, foi necessário "recortar" o universo avassalador do *rock* na sociedade contemporânea através de uma especificidade estilística atribuída socialmente, sempre atenta à necessidade de ir além das antinomias conhecidas e envolventes da prática sociológica. Esta necessidade surge intimamente relacionada com o epítome de *fugidio*. Ora, dizer fugidio é diferente de dizer improvável, pois este último recobre-se de marcas pouco heurísticas indo de encontro aos rótulos socialmente existentes e valorizados. Assim, o objecto é fugidio porque não se encontrava constituído e, mais do que isso, porque dada a sua natureza incessantemente mutável, o próprio processo de delimitação foi uma tarefa árdua que exigiu muita dedicação e discussão. Por outro lado, o facto de o *rock* ser uma variante musical objecto de uma canonização «fraca», pelo menos no que toca às instâncias de legitimação oficiais, sobretudo em Portugal, constitui um desafio, mas, em simultâneo, um terreno movediço que levou a dúvidas e a inseguranças ontológicas, e obrigou a uma permanência longa no terreno.

Pareceu-nos, assim, clara a necessidade de criar novas lentes de leitura, novas grelhas de análise, que permitissem analisar de forma fecunda, e profunda, esta «nova» realidade, que existe há mais de 70 anos mas que dificilmente é reconhecida enquanto tal. Esta consideração levou-nos igualmente a assumir um posicionamento num quadro de *classificações*, pois toda a actividade social é um incessante processo classificatório, claramente conflitual e de origens diversas. Isto é, temos os auto-posicionamentos, temos os posicionamentos advindos do senso comum e ainda os posicionamentos das instâncias de classificação. Ora, estas classificações ganham importância na exacta medida do poder detido por cada um dos agentes classificatórios, reflectindo-se de forma ainda mais proeminente quando tratamos de fenómenos artístico-simbólicos, que assumem particular relevância e visibilidade no campo artístico, fruto de o veículo, consubstanciado posteriormente na prática, ser o símbolo, o ícone, o que nos levaria a uma temática tão emocionante quanto arriscada como a dos talentos e dos dons.

Assim sendo, estudámos e investigámos interligadamente dois mecanismos fundamentais pelos quais podemos observar o mundo social. O primeiro situa-se na relação entre a concepção estética/sonora das obras como resultados de uma criação original, singular e individual, ou seja, a subjectividade das obras, medida através da imaginação, da originalidade e do génio dos seus criadores, bem como através das suas relações e apropriações pela estrutura social e/ou pelo mercado. O segundo mecanismo elucida-nos acerca das diferentes modalidades de relacionamento com as obras, em função dos recursos possuídos pelos diferentes agentes sociais quer estes sejam criadores, intermediários ou consumidores, o que nos leva à inevitabilidade da historicidade em ciências sociais, na medida em que os fenómenos analisados não podem nunca ser desvinculados da sua matriz histórica dado que, se falamos em construções sociais, falamos igualmente em heranças socioculturais, sujeitas a apropriações e re-apropriações contínuas, imbricadas num regime histórico próprio. É neste sentido que me aproprio da afirmação de Henri Janne: "a História é a Sociologia do passado e a Sociologia a História do presente" (In Salmon, 1976).

Assim, classificar o *rock* alternativo a partir das classificações sociais - baseadas em propriedades objectivas - não foi possível, dado que a construção dessas classificações é de natureza iminentemente representacional e discursiva, levando-nos, de facto, a pensar de forma premente que nos situamos num *espace de points de vue*, isto é, numa pluralidade de representações e de conceitos. A partir disto tornou-se evidente, e inevitável, analisar não só o segmento da produção musical inerente ao *rock* mas também as instâncias de divulgação e de recepção em toda a sua amplitude, visto que foi através destes cruzamentos que surgiram pistas de compreensão e de explicação de fenómenos que de outra maneira continuariam na penumbra.

Ponderando as especificidades da formação histórico-social portuguesa, foi fácil perceber que as modalidades do *rock* assumiam no nosso país contornos particulares. Assim, foi importante reconhecer a existência de um subcampo do *rock*, o *rock* alternativo, através de uma derivação diacrónica e sincrónica que se traduz numa historicidade concreta e

vinculada à estrutura social portuguesa. Mas porque a génese deste objecto é recente, foi possível investigar na primeira pessoa a sua génese, consolidação e funcionamento. É por isto que se pode afirmar que os contornos de que se recobre o fenómeno em análise o tornam particular, na medida em que, o que associamos a alternativo aqui é um pouco diferente do que será noutros contextos internacionais, muito fruto da sua recente implantação no nosso país, que redunda na sua ainda parca legitimação e canonização.

Por isso, o eixo central desta investigação prendeu-se com a análise das vivências musicais onde se inscreve o *rock* alternativo enquanto dimensão matricial dos universos identitários dos agentes sociais analisados. Interessou-nos percepcionar e compreender as apropriações, consumos e relações caracterizadoras da experiência vivencial da música, frequentemente contextualizadas em culturas urbanas específicas. Esta experiência vivencial é feita de valores, interacções, linguagens, formas de apresentação pública, cenários e estéticas que conjuntamente concorreram para os processos, sempre inacabados, de construção identitária. A incursão analítica que nesta Dissertação se apresenta orientou-se para os diversos focos de manifestação destas culturas, com incidência particular em contexto urbano, sem que sejam delimitadas fronteiras analíticas estanques. Optou-se por uma abordagem simultaneamente sincrónica e diacrónica, tendo como objectivo a produção de um olhar retrospectivo sobre os movimentos associados ao *pop rock* e ao *rock* alternativo, em particular, e a análise das suas manifestações actuais, num contexto de mudança social acelerada e de forte miscigenação estética e cultural. Para tal, desenhou-se um dispositivo metodológico que combinou procedimentos extensivos e intensivos, como se verá.

4. Um feixe de problemas

> *O rock não se resume a Presley. De qualquer forma, não apenas Presley. Os Beatles, embora pareçam tocar cançonetas, são rock. Para os diferenciar dos Rolling Stones, no passado classificava-se os Beatles na área da «pop music». Mas na Inglaterra, «popular music» é uma expressão que cobre todos os géneros da música ligeira, incluindo o rock… Nos Estados Unidos, a expressão «rock music abrange todos os géneros da música rock: daquilo que os norte-americanos chamam «rock'n'roll» e «country music» ao electro-funk de Jackson passando pelos blues de Chicago e pela pop music inglesa. Esta terminologia é, de longe, a mais eficaz e a menos contestável* (Paraire, 1992:15).

O trabalho que aqui se apresenta baseia-se num conjunto de objectivos que foram os nossos pilares da pesquisa. Estes objectivos acabaram divididos em três ordens de abordagem, esclarecendo o consumo, a produção e a divulgação num quadro de discussão da própria heuristicidade da Sociologia. Situando-nos numa primeira ordem de abordagem, um primeiro objectivo assenta num accionamento de uma reflexibilidade sistemática acerca das dinâmicas culturais fundadas com base na música *pop rock* e que tomam como cenário de exibição os territórios urbanos, que nos levou a uma leitura sistemática de um conjunto muito alargado de referências e de *textos,* na acepção de Augusto Santos Silva (1994:80)[1]. Concomitantemente, também perseguimos um segundo objectivo relacionado com a vontade de iniciar uma investigação sistemática acerca do objecto das culturas urbanas associadas à música, tendo em linha de conta o seu carácter crucial nos processos de construção identitária dos diferentes agentes sociais, e dos jovens em particular, percebendo de que forma as vivências e consumos associadas à música se traduzem em interacções, linguagens, formas de apresentação pública, cenários/cenas, estéticas e valores constituintes de modos de vida particulares, o que nos levou a criar um desenho de consumos e fruições musicais associadas ao *rock* alternativo em Portugal no presente. Um terceiro objectivo, relacionou-se com a promoção de uma articulação entre a análise dos campos culturais e a análise de públicos numa mesma problematização dos jogos de relações entre instituições e mercados, criação e consumo, agentes e públicos, em acção nas diferentes escalas – local, nacional, global – que organizam o mundo contemporâneo. Ainda um quarto objectivo, nesta primeira ordem de abordagem, prendeu-se com o intuito de contribuir para o avanço do conhecimento sociológico em torno da problemática da Sociologia da Cultura, no que diz respeito ao *vivido* da música nos quotidianos.

Uma segunda ordem de abordagem relaciona-se com a constituição de um espaço relacional do *rock* alternativo em Portugal, nos últimos 30 anos, pretendendo evidenciar um conjunto de posicionamentos, num espaço social específico, situado no interior do universo *pop rock* e que, em simultâneo, não pode deixar de ser perspectivado na sua relação com a estrutura do campo artístico português e, subsequentemente, do espaço social contemporâneo. Ou seja, o objectivo norteador foi o de reconstituir analiticamente essa inserção, concedendo profundidade à análise sociológica da génese e estruturação deste espaço social específico. Assim, e este será o sexto objectivo, encetámos uma abordagem ao *rock* enquanto espaço social relacional específico e portador de especificidades e de

[1] Acepção essa que radica na metáfora de que os textos são "realidades que são poliédricas (materializando, por exemplo, em linguagens gestuais, orais ou escritas) e que são sociais, na acepção mais profunda do termo, construídas, apropriadas e usadas em contextos e por meio de acção social" (Silva, 1994:80).

posicionamentos que lhe conferem características analíticas e epistemológicas, no quadro das produções culturais e artísticas portuguesas.

Um sétimo objectivo, que inaugura a terceira ordem de abordagem, levou ao debate e o cruzamento de olhares e perspectivas de abordagem, metodologias de análise e de técnicas de investigação, tendo como cerne analítico a importância da crescente estetização dos quotidianos, nomeadamente por via da prática e consumo musical e sua consequente importância e impactos da reestruturação das práticas sociais urbanas. O oitavo objectivo centrou-se no aprofundamento do conhecimento de problemáticas ainda em construção no âmbito da Sociologia e na exploração de linhas de intervenção do ponto de vista de uma política cultural ancorada em públicos e objectos inovadores. Um nono, e último, objectivo proporcionou um cruzamento interdisciplinar entre a Sociologia da Cultura e as problemáticas e teorias oriundas da Sociologia da Juventude, da Sociologia do Lazer e da Sociologia Urbana, o que é, por outras palavras, a encruzilhada sociológica deste trabalho.

Os "pilares" gizados exigem a edificação de "andaimes" adequados e eficazes para o prosseguimento da "obra". Existe, neste âmbito, uma matriz de pesquisa que podemos filiar no construtivismo, pois reconhecemos que a realidade é de natureza representacional e relacional e dada a dupla hermenêutica que trespassa o conhecimento sociológico, temos acesso a tendências de estruturação e nunca realidades substanciais *per se*. Assim, perfilamos o carácter fragmentário do conhecimento de um objecto social em que "teoria e hipótese são, ao mesmo tempo, um fim e um meio, e a conclusão de «explicações» sob a forma de tipologias de casos, de categorias, de fenómenos, de relações entre as categorias e as hipóteses" (Guerra, 2006:25). Marcados por esta orientação, construímos três níveis hipotéticos de orientação. O primeiro relacionou-se com a génese e consolidação do *rock* alternativo em Portugal nos últimos 30 anos. Assim, foi importante avaliar a existência de um campo, ou subcampo, específico reportado a essa manifestação musical, tentar perceber se o *rock* alternativo era mais que um mero rótulo, se era um espaço social que enquadrava manifestações e agentes sociais, e se se traduzia em obras e artefactos concretos. Poderá falar-se de um subcampo do *rock* alternativo em Portugal? Conhecendo a história internacional que aqui exploramos, a interrogação mobilizadora era saber se dentro da estrutura social portuguesa emergiu e existe em funcionamento um sector de produção e consumo musical situado no *rock* alternativo, possuidor de especificidades e (re)estruturador das tendências internacionais.

Num segundo nível hipotético, e centrando-nos na produção, primeiro tentámos perceber se existia um conjunto de práticas e perfis profissionais a exercer no subcampo do *rock* alternativo bem como, se o *rock* alternativo tinha uma afiliação social específica ou se partilhava das afiliações vulgarmente associadas aos diferentes campos artísticos. Ainda neste nível, nos perseguiu a intenção de observar se se tratava de uma prática juvenil, fortemente ancorada a uma fase da vida, bem como se esta mesma produção estava sujeita a uma lógica de mercado. Também aqui percorremos a importância da música na estruturação das identidades dos agentes intervenientes na produção. Este esforço hipotético também obrigou ao questionamento da intertextualidade da música e do *rock* alternativo nas práticas e consumos culturais quotidianos e no consequente desenho de modos de vida. Assim, partimos do pressuposto hipotético de que a música enquanto

prática e consumo se insere numa lógica de funcionamento complexa das estruturas sociais contemporâneas; como tal, a música que se faz, se divulga ou se consome depende das instâncias criativas contemporâneas, a maior parte das vezes sujeitas a imperativos culturais, económicos, sociais ou simbólicos relevantes. A segunda questão prende-se com o próprio significado que os agentes dão às suas posições, produtos e artefactos num dado espaço social que marca, delimita e esboça relações de força e de sentido. Assim, o que tendemos a experienciar como milagroso, único, pessoal, são, na maior parte das vezes, experiências partilhadas num quadro de interacção determinado e portador de sentidos e isto é particularmente válido para a música e para o *rock*[2].

O terceiro nível hipotético centra-se na análise das determinantes do consumo designadamente na tentativa de explicitar se a música se assume como um consumo cultural diferenciado e se a adesão ao *rock* evidencia afiliações identitárias diferenciadas. É ainda importante considerarmos se existem modalidades específicas de sociabilidade no quadro do *rock* alternativo e quais serão as consequências no incessante processo de construção identitária dos jovens e não só, ou seja, de todos os agentes envolvidos nas esferas de produção e de consumo do *rock*. Trata-se de uma espécie de socialização secundária que afecta profundamente os indivíduos e a sua realidade social, em suma, uma auto-produção de si e não uma reprodução de si mesmo. O cruzamento de uma abordagem explicativa e compreensiva a este respeito levou-nos a identificar a existência de públicos específicos ou de cenas associadas ao consumo do *rock* alternativo. Neste momento, interessa ainda perceber se estamos perante consumos circunscritos ou miscigenados, que dão corpo à tão falada pluralização dos consumos nas sociedades contemporâneas.

Assim, estruturam o nosso quadro de interrogações as determinantes sociais da criação musical, da interpretação musical e a interdependência das forças de produção e das relações de produção musical, a recepção musical e a pertença musical, enfim, o facto *rock* alternativo inscrito numa cadeia interactiva de produção, de interpretação e de recepção, seguindo de perto a perspectiva de que "uma compreensão do facto musical supõe que não possamos dissociar a abordagem analítica dos referentes sociais e culturais da abordagem analítica dos referentes individuais. Mais, não nos podemos esquecer que a música na sua estrutura é uma selecção de sons do espectro sonoro cuja variação não muda por acaso mas em interacção com as características da estrutura social global" (Green, 2006:15-16).

[2] Valerá aqui a pena remontar a Bourdieu e a Boltanski: "Um livro como o de Luc Boltanski, Les Cadres [Os Executivos], num momento seguinte ao trabalho de Bourdieu, é a ilustração disso: a invenção de uma categoria social, os executivos, a partir de propriedades objectivas, mas que não eram suficientes por si só para criar o grupo. O grupo se criou através das representações e dos discursos que impunham aos membros destes ofícios disseminados e aos outros grupos sociais e, finalmente, ao Estado, a ideia de que existia um grupo social homogéneo, identificável a partir de seu estilo de vida — os executivos. É uma demonstração, parece-me, da pertinência desta perspectiva. Nos últimos anos, esta inspiração de Bourdieu permitiu instalar no cerne de muitas pesquisas históricas um conceito como o de violência simbólica ou de dominação simbólica. Isto é, pensar que não há unicamente, numa sociedade, formas de dominação brutais ou enfrentamentos explícitos, imediatamente sociais" (Chartier, 2002:153).

Tabela 1: Linhas estruturantes e objectivos da investigação

LINHAS ESTRUTURANTES		
Produção	**Mediação**	**Consumo**
OBJECTIVOS		
- Reconstituir o espaço relacional do *rock* alternativo em Portugal, nos últimos 30 anos. - Assumir o *rock* enquanto espaço social relacional específico e portador de especificidades e de posicionamentos que lhe conferem características analíticas e epistemológicas, no quadro das produções culturais e artísticas portuguesas. - Desenhar a actual configuração do subcampo do *rock* alternativo em Portugal.	- Debater e cruzar olhares e perspectivas de abordagem, metodologias de análise e de técnicas de investigação, tendo como cerne analítico a prática e consumo musical e sua consequente importância e impactos da reestruturação das práticas sociais urbanas. - Aprofundar o conhecimento de problemáticas ainda em construção no âmbito da Sociologia e a exploração de linhas de intervenção do ponto de vista de uma política cultural ancorada em públicos e objectos inovadores.	- Accionar uma reflexibilidade sistemática acerca das dinâmicas culturais fundadas com base na música *pop rock* e que tomam como cenário de exibição os territórios urbanos. - Iniciar uma investigação sistemática acerca do objecto das culturas urbanas associadas à música, tendo em linha de conta o seu carácter crucial nos processos de construção identitária dos diferentes agentes sociais. - Contribuir para o avanço do conhecimento sociológico em torno da problemática da Sociologia da Cultura, no que diz respeito ao *vivido* da música nos quotidianos.

5. Uma posição face à pesquisa

> *Os Beatles foram, acima de tudo um momento. Mas a geração deles não foi a única geração na história, e insistir em manter a inflamação daqueles sonhos acesa de qualquer maneira, com a esperança de que ele voltará de alguma forma a arder nos novamente anos 80, é uma busca tão fútil quanto tentar transformar as letras de Lennon em poesia. É por aquele momento – não pelo homem John Lennon – que estamos de luto, se é que estamos de luto. Em última instância, estamos de luto por nós próprios* (Bangs, 2005:127).

Porque, no nosso entender, e como dissemos acima, ao circunscrever o objecto de estudo e ao situá-lo numa história, que é a história dos seus múltiplos contextos de enquadramento, pretendemos defender que o conhecimento em ciências sociais se faz de inovação conceptual e, talvez mais ainda, de inovação no modo como relacionamos conceitos, salientado que esses conceitos e relações entre conceitos se "costuram" na íntima relação entre posicionamento teórico e pesquisa empírica, na e pela "prática da razão sociológica", para recorrer à expressão de José Madureira Pinto (2010), da qual a sua pertinência interpretativa e analítica decorre. Assim, a Sociologia não deve estar encerrada num gabinete, no sentido em que, a pesquisa de terreno se afigura como elemento fundamental e revivificador desta ciência social. Por isto, e durante um largo período de tempo (cinco anos), conjugámos uma perspectiva racionalista de matriz bachelardiana, no que diz respeito aos actos epistemológicos de ruptura, construção e validação, comandados por um conjunto de pressupostos teóricos de referência, com um modelo de análise compreensivo orientado pela imbricação da teoria no processo observacional e na indução analítica.

Os lugares de activação das práticas musicais são assim domínios privilegiados a partir dos quais se pode ler, quer o desdobramento das atitudes incorporadas (o a-ser músico), quer dos modos relação com essas produções musicais. Este é um plano em constante desenvolvimento – desenvolvem-se novas posturas, consciências e identidades. A música faculta ainda um importante "fundo" sobre o qual podem ser levadas a cabo, performativamente, estratégias subjectivas de afirmação/aquisição identitária. E, por isso, é-nos possível adoptar uma abordagem histórica que recomponha a interioridade musical a partir da análise das manifestações práticas e actuais da realização musical. Por isso, requer-se uma perspectiva sociológica *grounded*, situada e enraizada nos contextos particulares da *performance* artística, mas também nos do tempo histórico mais lato, por isso, se exige um olhar diacrónico e um corte sincrónico.

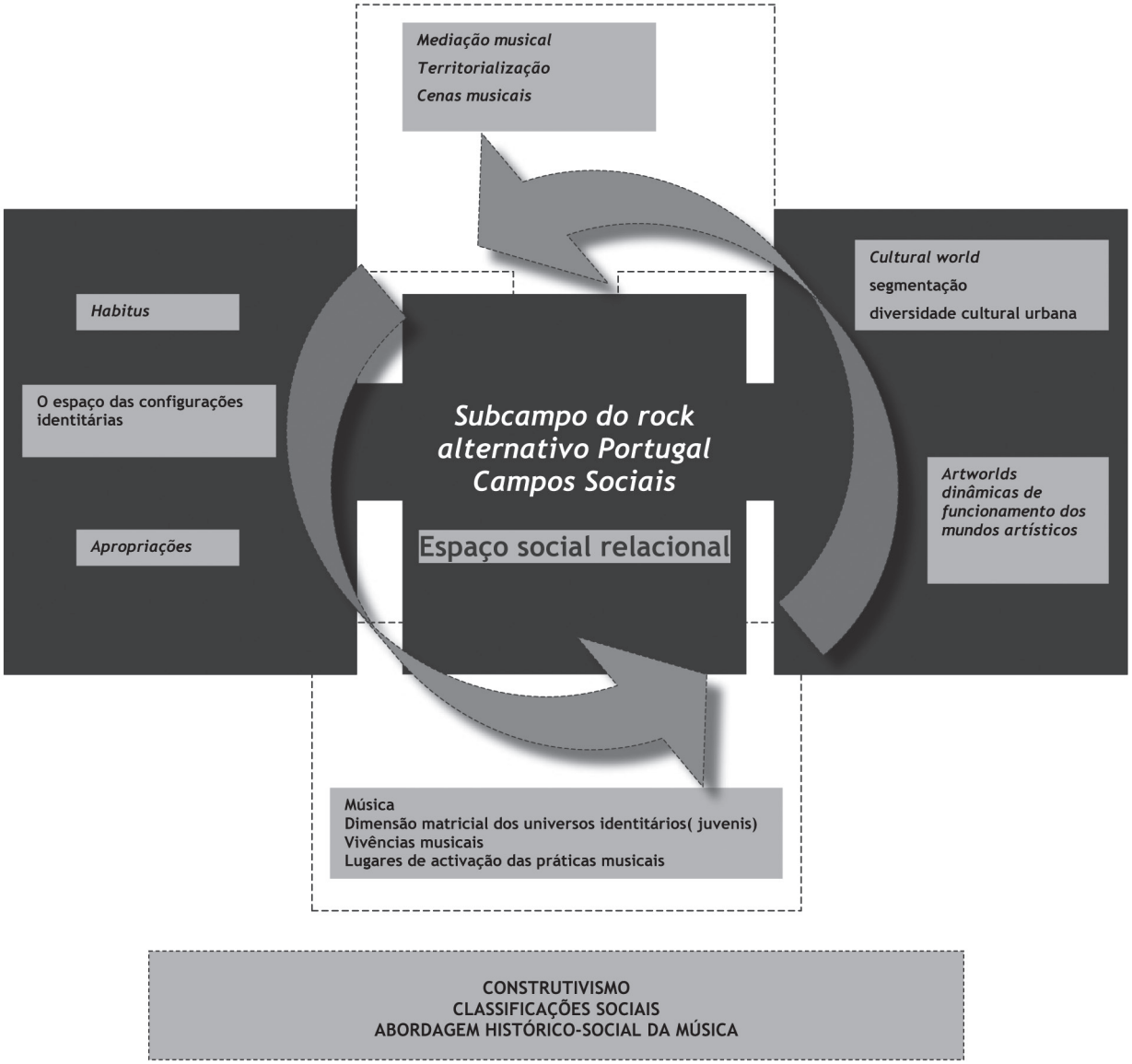
A pesquisa realizada no decorrer deste trabalho centrou-se na génese, consolidação e funcionamento do subcampo do *rock* alternativo em Portugal nos últimos 30 anos enquanto materialização fundamental dos processos de identidade social por intermédio da música. Enquanto referenciais geográficos, localizamo-nos na matriz temporal referida, no país no seu todo mas com particular destaque nas duas grandes áreas metropolitanas do Porto e de Lisboa. Do racional ao real e do real ao racional, procurámos manter um vaivém incessante em termos de movimentos entre teoria e empiria. Este esforço reflexivo de produção de conhecimento científico impõe, entretanto, a construção do que Blalock chama "teorias auxiliares de pesquisa" (Pinto, 1985). Em particular, há que procurar construir e mobilizar, no quadro da pesquisa, uma teorização acerca das "relações sociais de obser-

vação" (Pinto, 1985; 2010). Esta teorização responderá ao desafio que é não apenas o de objectivar o olhar dos outros, mas também o de objectivar o próprio olhar objectivador, o olhar sociológico, assumindo e integrando na análise os efeitos das relações sociais que se estabelecem, na pesquisa, entre quem procura conhecer e quem é conhecido. Ao partir para o terreno, o sociólogo deve transportar na sua bagagem não só um conhecimento teórico convencional, motor de interpretação, mas igualmente essa outra reflexão teórica, assumindo que "a interferência não é simplesmente um obstáculo ao conhecimento sociológico, mas também um veículo desse conhecimento" (Costa, 2003:135).

Tendo em conta o objecto de estudo seleccionado, esta preocupação e este exercício permanente de reflexividade impõem-se com acuidade redobrada, visto estarmos perante uma realidade que não se nos revelou primeiramente pelo contacto efectuado por via da investigação, mas que conhecíamos já e que constituía um elemento importante nos nossos quotidianos de vivência. Por outro lado, o facto de se tratar de uma realidade perpassada por movimentos, muitas vezes contraditórios, de classificação e de contra-classificação, de disputas pela representação legítima, ocorridas no quadro do confronto de estratégias de diferenciação, de formulação de um «eu» ou de um «nós» para si e para outrem, obriga a uma atenção redobrada de forma a evitar resvalar para perspectivas essencialistas como são tantas vezes as dos agentes que se movem neste universo.

Apostámos, para tal, por um lado, numa prática de investigação teoricamente enquadrada e orientada; por outro lado, procurámos penetrar *a fundo* neste universo, mas cruzando um vastíssimo leque de informações, provenientes dos mais diversos pontos do espaço social estudado e de um grande número de fontes muito diferenciadas. Este processo, muito exigente em termos de disponibilidade afectiva e cognitiva, em termos de tempo ocupado, mas experiência irrepetível de investigação sociológica plural e pluriparadigmática, implicou uma entrega de "corpo e alma", como diria Wacquant, num exercício que se quis capaz "de capturar e de transmitir o «sabor» e a «dor» da acção, o «som» e a «fúria» do mundo social que as abordagens estabelecidas das ciências do homem colocam tipicamente em surdina, quando não os suprimem completamente" (Wacquant, 2002:11).

Figura 2: Modelo de análise e base conceptual



6. Um processo metodológico

> *Se se quer compreender um indivíduo, importa situá-lo no seu meio social e observá-lo nas suas actividades quotidianas. Para nos darmos conta de um acontecimento espectacular, é necessário vê-lo em relação com o esquema organizador (...) da vida quotidiana (...), porque esse esquema existe. Um membro da classe média não verá nos quarteirões pobres senão uma confusão extrema. Mas para quem neles vive, (...) aparece como um sistema social fortemente organizado e integrado* (Whyte, 2002:36).

A montagem do dispositivo de investigação empírica e o seu desenvolvimento (trabalho de campo e recolha de dados empíricos), devidamente cruzado com os anteriores procedimentos, será o passo seguinte do nosso percurso investigativo, procurando sustentar e consolidar as bases analíticas e conceptuais do projecto. Desta feita, e recorrendo a procedimentos intensivos e extensivos, realizamos uma pesquisa documental (fontes estatísticas, imprensa escrita, conteúdos audiovisuais, etc.), um trabalho de campo etnográfico (observação directa, fotografia social, diário de campo), histórias de vida e entrevistas semi-directivas, inquéritos por questionário e consequentes procedimentos de tratamento qualitativo e quantitativo dos dados, tendo em vista a obtenção da diversidade de patamares de relacionamento com a música *rock*, e em particular, o *rock* alternativo por parte dos diferentes agentes sociais em presença.

Um dos princípios que esteve subjacente à orientação metodológica levada a cabo no decurso desta pesquisa alicerça-se na triangulação, isto é, na defesa e concretização de "estratégias múltiplas de pesquisa de terreno" (Burgess, 1997), pois foi este o caminho mais adequado para a explicação e compreensão da natureza complexa e instável dos fenómenos em análise. Todo o processo de desenho metodológico e sua sedimentação ancorou-se ainda na reflexibilidade mostrando o reconhecimento do envolvimento do produtor de conhecimento nos resultados do trabalho. Com base neste pressuposto, a pesquisa baseou-se na clarificação do primado da interpretação, regendo-se por duas características básicas a saber, a explicação cuidada dos fenómenos e a própria reflexão em si, expressa a partir da interpretação da interpretação (Bourdieu & Wacquant, 1992).

Existe neste desenho investigativo um imperativo de extensividade capaz de dar conta dos contornos do subcampo em análise e de preencher algumas das lacunas de conhecimento do alcance de determinados fenómenos sociais, recorrendo à extensividade de agentes sociais estatisticamente representativos. Mas simultaneamente, existe um esforço compreensivo que procura perceber os sentidos e as intencionalidades dos agentes sociais dando relevo a agentes socialmente representativos, consubstanciando os trunfos epistemológicos e metodológicos dessas mesmas: "as análise compreensivas têm em comum a assunção da concepção weberiana do sujeito, o que considera capaz de ter racionalidade próprias e comportamentos estratégicos que dão sentido às suas acções num contexto sempre em mudança provocada pela sua própria acção" (Guerra, 2006:17). As entrevistas semi-directivas e as histórias de vida como modalidades fulcrais de acercamento aos agentes sociais são a este respeito exemplares, pois representam racionalizações individuais de processos sociais. O contacto directo com o objecto de estudo, defendido pelo accionamento

da perspectiva etnográfica, ocasiona uma reformulação do sentido mais abrangente da própria empatia estabelecida entre sujeito e objecto do conhecimento (Wacquant, 1998). Dianne Argyris defende assim uma perspectiva teórica multicultural: "a prática multicultural não só oferece uma teoria crítica das práticas tradicionalmente estabelecidas incontornáveis, mas acrescenta uma orientação teórica alargada, no sentido de contribuir para o pleno reconhecimento da importância dos processos da dinâmica cultural incorporada. A perspectiva multicultural surge a partir de uma concepção de cultura como um «quadro de referência» a partir das quais encontramos o mundo, nós próprios, e a vida" (1999:5).

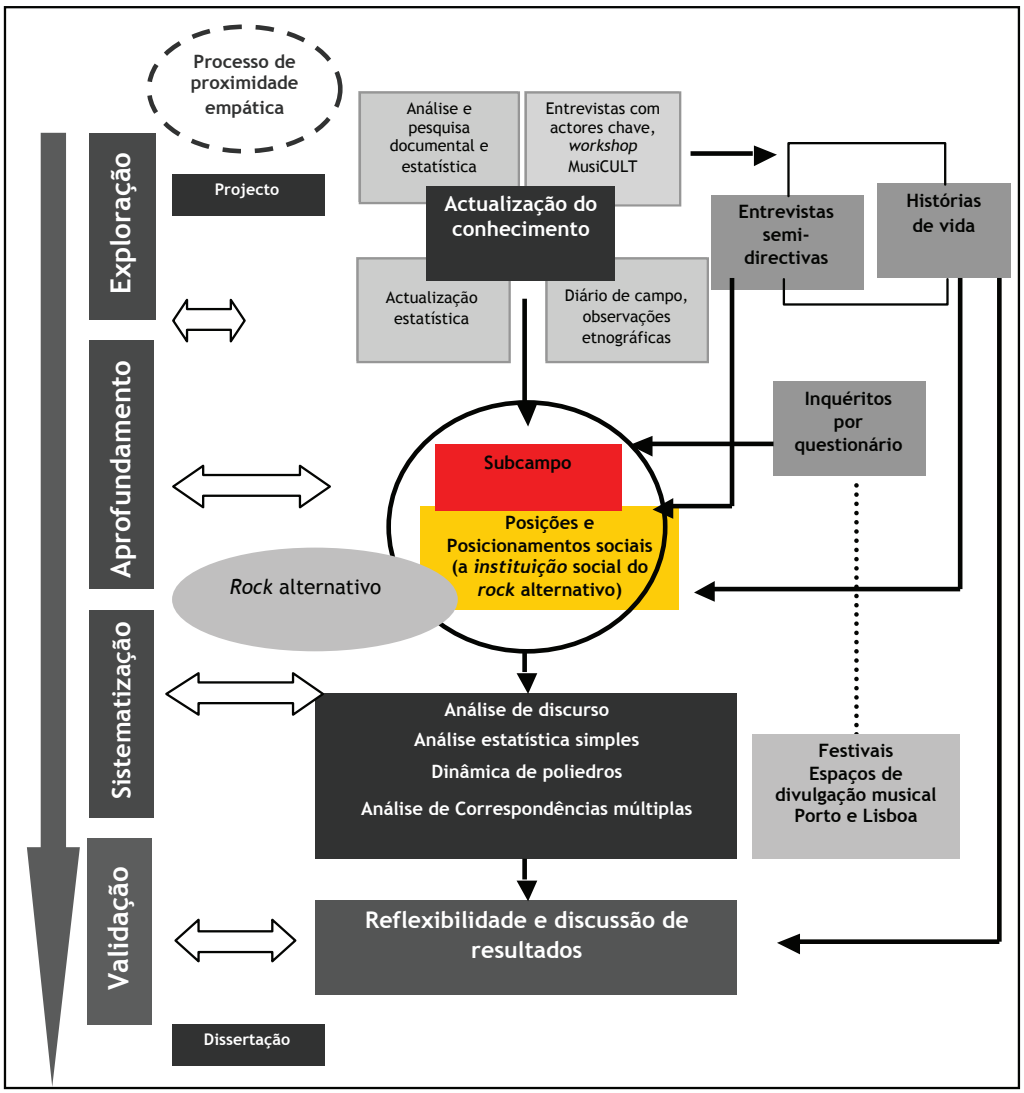
Seguidamente, procederemos à sistematização e análise dos dados empíricos tendo como objectivo o desenho do subcampo do *rock* alternativo em Portugal, assim como, a delimitação do que consideramos serem as construções identitárias juvenis corporizadas nas manifestações actuais do *pop roc*k em espaço nacional. Iremos produzir um conjunto de dados e indicadores qualitativos que pretendem caracterizar de forma mais intensiva possível essa realidade. A prossecução desta tarefa exigirá um balanço teórico e metodológico entrecruzando os dados, uma leitura crítica e sistemática dos dados e um balanço das fontes documentais de partida. Baseados nestes postulados, e cruzando estrategicamente os movimentos associados ao *pop rock* e a análise das suas manifestações actuais com as apropriações (sub)culturais, salientaremos que nas sociedades contemporâneas, e sob o mote da cultura de consumo, relevam as práticas e os consumos culturais, na sua transcrição simbólica dos estilos de vida. Estes inserem-se no complexo tecido das culturas juvenis que reportam para a importância das experiências sociais dos jovens como elementos fundamentais para a assunção de estilos de vida diferenciados no quadro dos chamados tempos livres. Estes grupos são frequentemente representados como grupos que se exprimem por sociabilidades atracadas a vivências desestruturadas e subversivas, tendo-se-lhes aplicado a designação genérica de tribos urbanas (Pais & Blass, 2004; Feixa, 1998), não se vislumbrando no quadro nacional uma abordagem específica acerca das relações estruturais (ontológicas) que mantêm com determinadas correntes e tendências musicais e sua respectiva importância para a sua identificação, delimitação e compreensão.

Nesta introdução, ficou já patente a nossa procura por um pluralismo técnico-metodológico. No entanto, não gostaríamos deixar de tecer algumas considerações face ao uso intenso de suportes não canónicos de investigações, dentre os quais destacamos a fotografia. Sabemos com Barthes que "aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (2008:12). No quadro desta investigação, atentámos aos métodos visuais de pesquisa preconizando um entendimento crítico das culturas visuais, um entendimento reflexivo e prático do modo como os materiais visuais e etnográficos são produzidos e interpretados. De momento, a fotografia, o vídeo e os meios electrónicos incorporam o trabalho dos etnógrafos: "como textos culturais; como representações do conhecimento etnográfico; e como espaços de produção cultural, interacção social e experiência individual que constituem lugares de trabalho de campo etnográfico" (Pink, 2001:1).

No âmbito da incorporação do visual nas estratégias de pesquisa, abandona-se uma concepção estritamente objectiva da ciência social e rejeita-se a ideia de que a palavra escrita é um meio superior da representação etnográfica. No domínio das disciplinas que

versam o entendimento do *locus* do visual na cultura e na sociedade, com enfoque na cultura material, nas representações, na interpretação dos textos culturais e na compreensão das relações sociais e da experiência individual, relevam a antropologia, a sociologia (Bourdieu & Bourdieu, 2007) os *cultural studies* e os estudos da fotografia e dos média. No domínio disciplinar da sociologia, muitos investigadores persistem na rejeição do uso das imagens visuais na pesquisa, argumentando que a sua subjectividade e especificidade enviesam o projecto científico. Contrariamente, pensamos que a imagem pode funcionar como suporte a uma disciplina que firma a palavra, tanto mais que o *rock* é imagem, ou seja, grande parte da expressividade do objecto que perseguimos é imagética (Martins, 2008:57). Daqui a importância de um olhar para as imagens enquanto produtos de uma cultura, de uma sociedade e de uma memória colectiva: "as imagens visuais, enquanto ferramentas de representação social, marcam o século XX graças a toda uma série de técnicas, como, por exemplo, o vídeo e a fotografia, que passaram de meros suportes de memória a instrumentos que permitem incorporar e entender a realidade (Feixa [*et al.*], 2008:97).

Figura 3: Processo metodológico de pesquisa



7. Os andamentos

A materialização dos passos da pesquisa teve que obedecer a parâmetros inerentes à estrutura formal do relatório final, que reflecte uma divisão em termos de grandes alicerces temáticos, pensada no sentido, não só da ordem da pesquisa mas também mas também de propiciar um melhor entendimento dos leitores. Isto aponta para duas questões. Se, por um lado, o facto de este ser um objecto muito pouco conhecido aumentou a exigência da exposição, por outro, assumiu-se previamente relacionar de forma sistemática teoria e empiria, não as separando canonicamente, entrecruzando-as tendo em linha de conta acerca da fecundidade do debate entre elas.

Assim, e desde logo, o Capítulo 1 pretende esclarecer a diacronia do *rock* no que esta tem de relevante para o desenho do *rock* alternativo na actualidade, isto é, pretendemos definir o objecto teórico e os vectores analíticos do trabalho de investigação, bem como as suas diferentes dimensões de análise, percorrendo a totalidade possível, mas incompleta, das diferenças interpretativas incluídas nos *textos* a esse respeito. É neste Capítulo que elucidamos acerca das relações complexas entre música e sociedade, considerando a importância da diacronia para a constituição de um objecto que se apresenta iminentemente globalizado e que teve o seu foco nos Estados Unidos da América. Dessa diacronia derivámos os diferentes movimentos e movimentações que durante 70 anos se foram fazendo e que configuraram a actual face do *rock* na sua feição mais alternativa. Este caminho não poderia ser finalizado sem um ensaio tipológico de leitura dos géneros musicais porque, por um lado, esta sistematiza e esclarece, num ensejo de não ser redutora, todos os movimentos que se prefiguraram no quadro do *pop rock* e, por outro, permite uma lente mais clara na profusidade de estilos musicais presentes na discursividade dos diferentes agentes sociais envolvidos.

O Capítulo 2 dedicado à génese, constituição e consolidação do campo do *rock* alternativo em Portugal, pretende esclarecer e elucidar acerca da sócio-história constitutiva do *rock* em Portugal fazendo um percurso ao longo dos últimos 40 anos. O percurso inicia-se nos anos 60 e 70, entre o nacional cançonetismo, a música de protesto e as movimentações preliminares do *rock'n'roll* em Portugal, prossegue, com o dealbar da década de 1980, entre a explosão, os estilhaços e o *boom* do *pop rock* em Portugal, adensa-se na período que medeia entre 1984 e 1990 através dos refinamentos e das derivações da música moderna portuguesa e da afirmação do *pós-punk* em Portugal. A sócio-história de constituição e dinamização deste segmento musical em Portugal é complementada com os anos de 1990, entre o *rock* alternativo e as novas linguagens musicais do *pós-rock,* e os anos 2000 marcados pela mistura, hibridismo e consolidação de uma cena de *rock* alternativo.

No âmbito do Capítulo 3, designado "*Rock around the clock*: modalidades simbólicas e práticas sociais" opera-se uma disposição do objecto, ou seja, monta-se uma linha de abordagem teórica do objecto, onde apresentamos, sistematizamos e discutimos criticamente todo um património teórico de cariz sociológico (e da teoria cultural) que se tem produzido em torno da música popular e que se encontra radicado nas subculturas juvenis, nas tribos e neo-tribalismo e comunidade emocional, nas cenas musicais, locais, translocais e virtuais e nas identidades musicais, diversidades e diferenciações.

No Capítulo 4 opera-se o esboço do espaço social do *rock* alternativo em Portugal na actualidade, percorrendo seis patamares analíticos interligados: o espaço social relacional do rock alternativo, a plataforma de desempenhos dos agentes em interacção no subcampo do *rock* alternativo em Portugal, as propriedades gerais do subcampo do *rock* alternativo, os processos de reconfiguração social e artística ínsitos ao rock alternativo, a ligação entre campos artísticos e campos sociais e as redes, parcerias e lideranças ou uma proposta de um desenho do subcampo do *rock* alternativo na actualidade. Trata-se de um Capítulo central desta Dissertação, onde a par com uma tomada de posição teórica, operamos um recorte do subcampo artístico em análise e identificamos os diferentes posicionamentos e tomadas de posição aí inerentes.

A *instituição* de uma identidade é também a imposição de uma essência social e sendo um processo sociológico de primordial importância serviu de mote à composição do Capítulo 5, "Identidades, pertenças e estratégias no *rock* alternativo". Neste, procuramos abordar a *instituição* social dos criadores do *rock* alternativo, ou seja, as relações profundas e complexas entre o conceito de *habitus* e sua relação com o conceito de campo social. Este Capítulo também se ocupa das apropriações, identidades e oscilações em torno da profissão de criador/músico. Neste mesmo esforço, também desenhamos um espaço das configurações identitárias através dos músicos protagonistas do *rock* alternativo na primeira pessoa através de uma abordagem às diferentes narrativas do *self*: um canto de Maldoror; uma viagem aos pontapés nas pedras; o artista plural ou uma paixão a 1071 bpm; uma flor do mal em Campo de Ourique; o *conciérge* de um novo *affair; the man in blues*; bairro da Graça com vista para o Mundo; a anarquia e a boémia do Norte; os verdes anos de um *rocker;* Xana: um lugar sem lugar…; *sympathy for the devil*: abraços e beijinhos.

O Capítulo 6 debruça-se sobre as transformações recentes do mercado do *pop rock* em Portugal na última década, designadamente, pela realização de um percurso pelas estatísticas, por um balanço da agenda de concertos de *pop rock* (2002-2008), uma configuração da agenda de festivais *pop rock (*1998-2008), a oferta de música na encruzilhada das mudanças sociais da cidade e da cultura e um itinerário pelas lojas de discos independentes do Porto e de Lisboa.

A fruição e consumo de *pop rock* em geral, e de *rock* alternativo em particular, marca o compasso dos encontros e transacções com a música, matéria constitutiva do Capítulo 7. Com base numa abordagem extensiva-intensiva, procedemos aqui à constituição de uma cena de cultura urbana musical (Porto e Lisboa), bem como, a um ensaio tipológico dos públicos de uma cena com base nas práticas, gostos e fruições musicais nas cidades. Esta abordagem foi acompanhada da identificação e análise dos quadros interaccionais nos festivais de Verão e de um paralelo ensaio tipológico dos públicos de uma cena festivaleira apresentando os perfis de fruição musical nos festivais de Verão em Portugal.

Por fim, num último momento da investigação, procuramos através de "uma entrada em *anacruse* para um final em aberto" apresentar as conclusões centrais desta investigação, através de um retrato sistemático de natureza aberta e inacabada acerca das modalidades de recorte e (re)configuração da génese, consolidação e dinâmica de constituição de um subcampo do *rock* alternativo em Portugal entre 1980 e a actualidade.

8. Um combate acompanhado

Este trabalho decorre de uma investigação sociológica desenvolvida desde 2004, por isto, são muitas as pessoas a quem devemos um profundo agradecimento, pelos apoios e incentivos que prestaram ao longo da execução do mesmo. Aliás, é mesmo importante salientar que a sua concretização dependeu de um processo intenso de partilha e de ajuda, sem o qual seria impossível chegar onde chegámos e apresentar o trabalho que lerão de seguida.

Assim, e antes de mais, quero expressar aos diferentes interlocutores do campo a minha gratidão, não só pelos contributos dispensados à realização deste trabalho, mas também pela disponibilidade manifestada ao longo deste tempo. Em alguns casos, o seu envolvimento foi determinante para a obtenção de informações, assim como para a necessária consistência analítica e epistemológica dessas mesmas informações. Neste campo, merecem particular destaque, entre outros, Adolfo Luxúria Canibal, António Guimarães, João Peste, João Vieira, Jorge Dias, João Lisboa, Paulo Furtado, Pedro Ayres de Magalhães, Pedro Gomes, Raimundo Júnior, Ricardo Saló, Tó Trips e Zé Pedro. Estamos verdadeiramente convictos de que sem a sua constante presença, esta pesquisa poderia ter ficado de certo modo comprometida, ou pelo menos, mais débil em termos de riqueza e de representatividade analítica, a todos muito obrigado. Uma menção especial a João Aguardela e António Sérgio, que contribuíram de forma decisiva para este trabalho e que faleceram durante o ano de 2009, sendo este também um momento em que lhes podemos prestar uma homenagem sentida. A seguir, através da apresentação das fotografias dos diferentes rostos dos entrevistados e da equipe de investigação, também intencionamos sedimentar esta homenagem.

A todos os colegas do Departamento de Sociologia, pela solidariedade e motivação prestadas ao longo deste percurso. Pela potenciação de condições para o desenvolvimento desta pesquisa, devo um especial agradecimento à Professora Doutora Isabel Dias, Professora Doutora Alexandra Lopes e Professor Doutor João Teixeira Lopes. Um necessário reconhecimento é também extensível à Fundação para a Ciência e Tecnologia, em cujo projecto SFRH/BD/24614/2005 esta investigação decorreu. Impõe-se um justo reconhecimento à Professora Doutora Fátima Marinho e ao Professor Doutor Jorge Alves, pelo modo como nos disponibilizaram os recursos da Faculdade e as suas palavras, ao serviço da concretização desta Dissertação.

Uma palavra especial de agradecimento devemos também ao Professor Doutor Carlos Gonçalves, não só porque devo em muito ao seu intenso trabalho científico e pedagógico que marcou (e marca) a minha aprendizagem da Sociologia, mas porque encontrei nele, desde o primeiro momento até ao último, um apoio decisivo, enquanto motivador e interlocutor de discussão fundamental. É ainda extensível o meu reconhecimento ao apoio e solidariedade demonstrado pelas colegas: Cristina Parente, Dulce Magalhães, Helena Vilaça e Natália Azevedo. À Dra. Sandra Melo e ao Dr. Nuno Leal, devo também uma palavra de agradecimento por todo o apoio prestado nos últimos tempos.

Uma palavra de grande reconhecimento pelo empenho e dedicação demonstrados no curso do prosseguimento do trabalho de campo a um conjunto de colaboradores (estudantes e licenciados em Sociologia, e não só), de entre os quais destacamos Cláudia Couto, Francisco Babo, Hugo Freixo, José Pedro Silva, Nádia Costa, Patrícia Couto, Raquel Pereira, Raquel Pinheiro e Tiago Caio cuja vivacidade e vivência conjunta desta investigação não poderemos esquecer nunca.

Não podemos igualmente deixar de registar o importante auxílio que o suporte bibliográfico e documental da Biblioteca da Faculdade de Letras nos proporcionou, designadamente na pessoa do Dr. João Emanuel Leite, cujo apoio e interesse foram fundamentais ao prosseguimento desta Dissertação. Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Letras devo também um agradecimento pela amabilidade e prontidão com que sempre atenderam os meus pedidos e pelas sempre presentes palavras de incentivo que me ofereceram. Ao Dr. Miguel Nogueira agradecemos a prontidão e disponibilidade na execução do trabalho cartográfico, no âmbito da Mapoteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e que consideramos ser uma mais valia do presente estudo. À Professora Doutora Teresa Sá Marques, agradecemos o constante apoio e esclarecimento de questões metodológicas centrais no tratamento dos dados, assim como, ao Dr. Fernando Honório, a importância do seu saber e aplicação no quadro de análises estatísticas e matemáticas levadas a cabo. A Dra. Rita Araújo merece menção especial no quadro de todos estes contributos, pois a ela devemos a imagem e a organização imagética de todo este trabalho.

À Acélia Gonçalves, à Vanessa Rodrigues e ao Rui Santos gostaríamos de manifestar o nosso apreço pela sua amizade, estima, colaboração e reiterada disponibilidade. Ao Fritz agradecemos o seu acompanhamento solidário e as suas sugestões do ponto de vista de avanços empíricos. Ao José Portugal e ao Pedro Quintela não poderíamos deixar de expressar a nossa gratidão pela sua solidariedade sempre presente. Aos amigos de sempre e cuja colaboração nesta investigação foi fundamental e determinante porque feita de cumplicidades e pronta a ultrapassar obstáculos emergentes no quotidiano. À Ana Paula Guimarães, ao Carlos Fontes, à Carolina Alão, à Filipa César, à Isabel Leal, à Maria José Santos e à Paula Gamelas, um abraço sentido. Este agradecimento é ainda extensível à Isabel Ferrão e à Ana Madalena Gamelas.

À Elisa Babo não podemos deixar de lhe demonstrar o nosso apreço pelo incessante processo de aprendizagem que temos feito em comum, assim como, o seu apoio em momentos de maior dificuldade e o reconhecimento de uma enorme amizade que nos une e que se tem mostrado fonte de segurança e alegria. Ao Bruno Monteiro pela energia e pela sua capacidade de problematização sociológica. À Ilda Lopes, minha amiga de longa data, também impulsionadora desde o primeiro momento deste projecto de investigação, agradeço-lhe o pragmatismo, a confiança e as sempre importantes conversas que fomos tendo, sobre estes e outros assuntos que me permitiram manter um pé na investigação e outro na minha vida de sempre. Ao Rodas pois tem sido inestimável o seu apoio e auxílio, designadamente na abertura de portas no que concerne ao trabalho de campo, bem como as suas sempre pertinentes orientações e opiniões acerca do nosso objecto de estudo. Ao Rui Quintela, um verdadeiro *music lover*, informador privilegiado e entusiasta/apoiante fundamental desta investigação, agradeço-lhe todos os seus contributos musicais esclarecedores de um objecto complexo e fugidio.

Ao meu orientador, Augusto Santos Silva, que aceitou sem hesitações a orientação desta Dissertação presto ainda a minha homenagem e admiração. A ele devo muita da motivação para prosseguir este trabalho. Desde há muito tempo que tem sido uma referência para mim enquanto mestre da Sociologia. Não serão nunca suficientes as palavras para descrever o que o seu trabalho significa sociologicamente para mim, mas foi e será um privilégio poder contar com a sua sagacidade e astúcia científica e humana.

Aos companheiros de trabalho e de vida, que sempre estiveram presentes, em particular à Ana Oliveira pela sua amizade, persistência, cumplicidade e compreensão corporizadas na sua figura doce e leal que me acompanhou durante vários anos. Sem ela, este trabalho não seria concretizável e mais ainda, a música não seria o pano de fundo das nossas vidas como tem sido. Ao Tiago Teles Santos que apareceu numa fase crucial do trabalho, a sua finalização, deixamos um agradecimento por todo o seu importante contributo na associação entre o saber sociológico e o saber específico inerente ao próprio subcampo do *rock* alternativo, assim como, no incentivo e vivacidade tão importantes para o desenrolar final deste percurso, trazendo sempre emoção e alegria aos momentos mais "inóspitos" de realização deste trabalho – aqueles em que a casa parecia um *bunker* e o computador o nosso único companheiro. Agradecemos-lhe também a paciência e a dedicação que demonstrou não só na finalização como na revisão deste trabalho.

Neste mesmo âmbito agradecemos ao João Queirós que me acompanhou desde o início, que se tornou conselheiro e confidente e cuja sagacidade sociológica foi fundamental para o desenrolar, e finalizar, da pesquisa e cuja sedimentação da amizade tem sido para mim uma âncora fundamental. À Cristina Mamede, agradecemos desde logo a sua amizade, mas também o seu acompanhamento solidário, as suas leituras, as suas críticas e as suas sugestões, mostrando que a criação de laços é um processo fundamental para a segurança ontológica e a felicidade humana.

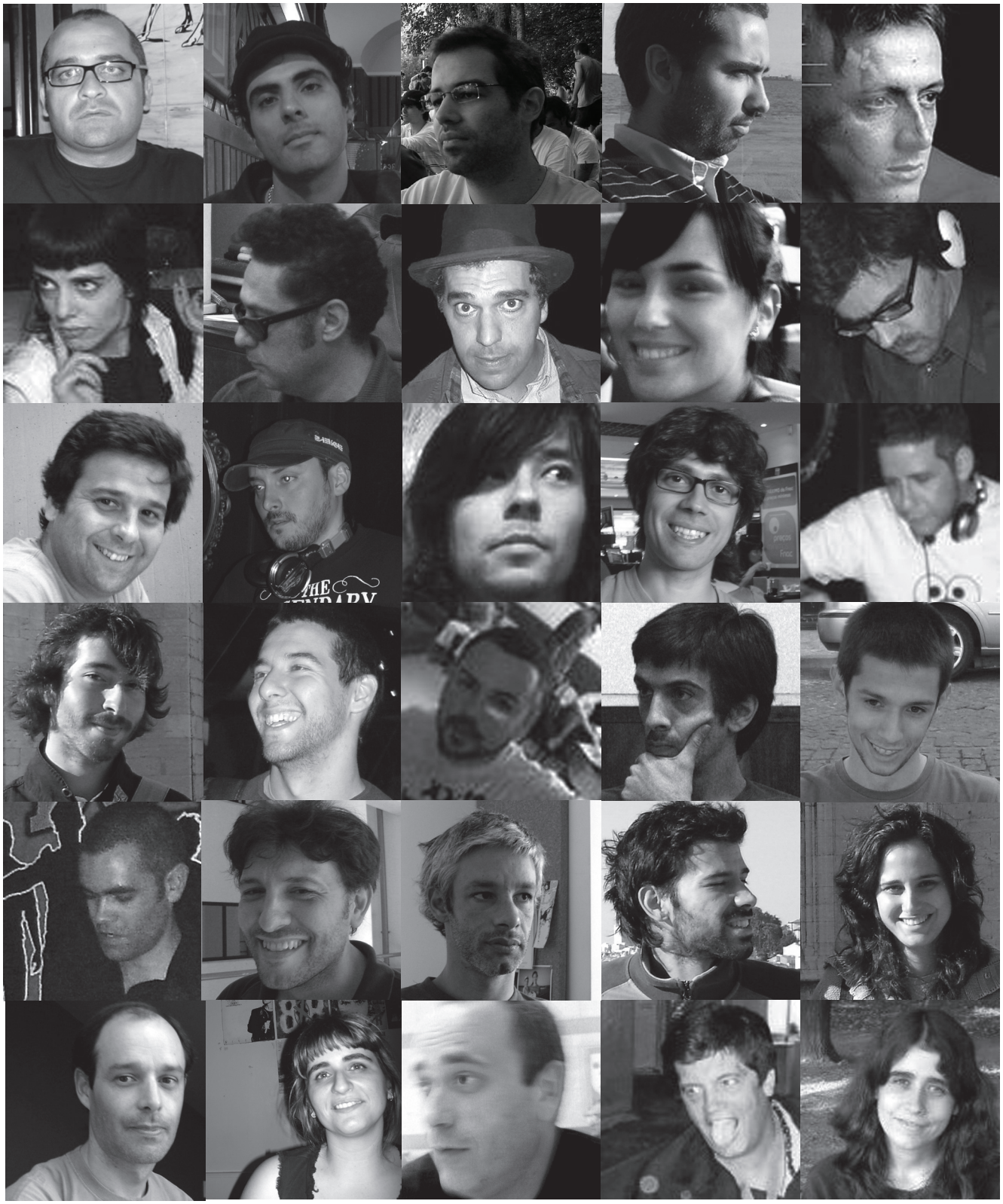
Finalmente aos meus pais, Maria Amélia e António, um agradecimento pela compreensão que demonstraram quando se viram tantas vezes privados da minha presença e companhia – dado que levar a cabo um trabalho de investigação é uma tarefa que naturalmente exige tempo e dedicação. Obrigado pela compreensão e apoio nesta fase em que a ausência marcou mais que a presença e as vidas se transmutaram. Sem vocês teria sido impossível chegar aqui. Agora e sempre, de onde vim e para onde irei depende em muito de vocês. Também não poderemos deixar de agradecer à Maria Teresa que compunha também a família, que não estando já entre nós, foi fonte de energia fundamental dado o apoio e carinho com que sempre me recebia e me deixava. Claro que o Bernardo foi o motor de tudo isto, também o que mais padeceu com a minha ausência numa fase crucial da sua vida, mas cuja existência inspirou e tornou indispensável a realização deste trabalho.

Porto, Julho de 2010.















Capítulo 1

PARA ESCLARECER UM OBJECTO: O ROCK EM DIACRONIA

Figura 1.1: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Capítulo 1.
Para esclarecer um objecto: o rock em diacronia

Esclarecer o objecto é demonstrar as modalidades e mecanismos como o campo do *pop rock*, designadamente de feição mais alternativa, se foi constituindo ao longo do tempo histórico desembocando na sua actual configuração, em contexto nacional. Neste objectivo estão implicadas pelo menos cinco tarefas: uma tarefa de explicitação do interesse do *pop rock* na estruturação das modalidades culturais contemporâneas; uma empreitada de fundamentação do *pop rock* enquanto objecto da sociologia da música; um labor de imbricação da emergência do *pop rock* no contexto histórico e social da modernidade e contemporaneidade; uma *démarche* de heuristicidade e imbricação do campo do *pop rock* e sua ligação fundamentada à estrutura social e contexto histórico português dos últimos 30 anos; e finalmente, uma matriz de discussão das tipologias de géneros musicais e sua aplicabilidade relativa ao contexto sócio-musical português e concomitantemente a elucidação da pertinência da aplicação do qualificativo alternativo. É em torno dos cinco eixos enunciados que aduziremos este capítulo nunca esquecendo a orientação brilhante de Townsend quando refere que: "o *rock'n'roll* é muito mais do que uma música ou categoria musical (…); "o *rock'n'roll* é um movimento, um estilo de vida, uma cultura e, possivelmente, uma ideologia" (Townsend, 1997:1).

Há cerca de cinquenta anos, em Memphis, o *rock'n'roll* nasceu. Esta primeira matriz tem gerado uma grande variedade de estilos e espalhou-se para quase todo o planeta. A maioria da música popular deriva daí. O *rock* é uma entidade complexa. Mais do que uma música, é na verdade uma plêiade de culturas populares, mediadas pela tecnologia, os objectos, as atitudes, as maneiras de estar junto e os repertórios. O seu desenvolvimento foi acompanhado por um processo incessante de fragmentação, dando origem a vários géneros e subgéneros. O *rock* não se limita mais ao *rock'n'roll* das origens, longe disso. Do *rockabilly* ao *techno*, do *soul*, ao *pop*, ao *punk*, ao *reggae*, ao *metal* e ao *rap* e seus respectivos fluxos múltiplos, o *rock* aparece como um mundo vasto composto por sub-mundos, possuindo cada um o seu rótulo, a sua genealogia, os seus valores e seus os discos de referência, os seus instrumentos predilectos, os seus lugares, a sua imprensa, os seus códigos e os seus grupos sociais (Townsend, 1997:1).

Figura 1.2: Arcade Fire, 3 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

1.1. Música e sociedade

As modalidades de género e de estilo associadas ao *pop rock* têm tido uma importância fundamental na estruturação das vivências e sociabilidades lúdicas e culturais ao longo dos últimos cinquenta anos, sendo fundamental demonstrar as premissas dessa mesma relevância. Essas premissas assentam fundamentalmente na demonstração e elucidação dos agentes e contextos e suas imbricadas relações que estiveram e estão na sua origem, constituição e consolidação. Tal como refere Frith, a mensurabilidade dessa importância desemboca numa analítica orientada por dois vectores: a génese, a constituição e a consolidação do que poderemos apelidar de campo do *pop rock* e na avaliação dos impactos e consequências que a apropriação dessas modalidades e géneros musicais tiveram nas identidades dos agentes sociais que passaram a fruí-los, a consumi-los e a vivê-los: "nos últimos cinquenta anos, pelo menos, a música *pop* tem sido uma forma importante na qual temos aprendido a compreender-nos a nós mesmos como sujeitos históricos, étnicos, de vinculações classistas e de género. (...) Durante os últimos trinta anos, por exemplo, pelo menos para os jovens, a *pop* tem sido a forma pela qual os cálculos diários de raça e sexo têm sido confirmados e confundidos. Pode ser que, no final, queiramos valorizar de forma suprema esta música (...) que tem efeitos colectivos, perturbadores e culturais. O meu ponto é que a música só faz isso através do seu impacto sobre os indivíduos. Que impacto é o que precisamos primeiro entender" (Frith, 2004:46).

De forma relevante, também Peterson e Bowd aquilatam que a música tem constituído um domínio de investigação que responde no essencial à relação entre a estrutura social e a música, ao desenho e configuração dos mundos da música, à estruturação social da estética musical, à oficialização dos campos musicais, ao uso da música na elaboração de distinções de *status* e à importância das componentes musicais na formação identitária. Do trilho destes mesmos autores, podemos destacar três tendências substantivas que marcam o trabalho contemporâneo na sociologia da música: os sociólogos "acentuam a cognição partilhada que antecede e permite a vida musical"; "explicam como a vida musical está embutida em contextos mais vastos"; e "realizam uma abordagem ecléctica ao seu trabalho" (Peterson & Bowd, 2004:195). A acrescentar a estas tendências, não será despiciendo realçar que as próprias modalidades e conteúdos da relação entre música e sociedade se têm tornado mais enredados acompanhando a própria complexidade de estruturação societal. Se, nos séculos anteriores, a obra musical estava reservada às salas de espectáculos e a um público eminentemente burguês (Leyshon & Matless & Revill, 1995), hoje em dia, a música encontra-se disseminada um pouco por toda a parte, não só graças aos meios de comunicação social, mas, igualmente, os espectáculos vão ter com as pessoas aos seus locais de trabalho, por exemplo. Igualmente, já não é só o público burguês que tem acesso à música, as camadas mais baixas também, o que faz com que o próprio conteúdo musical e a relação entre artista, o conteúdo do seu trabalho e o público se alterem (Fubini, 1974).

Figura 1.3: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Considerar a função social da música permite explicar o nascimento de determinados géneros musicais e a preferência de que são alvo durante determinados períodos. Não desconhecendo a influência do social na música, podemos salientar a importância que o contexto social, económico, político e ideológico detém no âmbito da criação musical. Assim, se até ao século XVIII tinha como obrigação criar dentro do estilo representativo do seu tempo, aceite e compreendido pelos consumidores de música, que tinha como função apenas um consumo imediato, a partir do século XIX, e como consequência das ideias renovadoras resultantes das revoluções, o músico procura essencialmente a originalidade na forma como expressa a sua própria mensagem. Dito de outra forma, até ao século XIX prevalece um estilo e uma linguagem musical colectivas, específicas de uma geração ou período histórico. Após essa altura, a criação musical liberta-se das necessidades de consumo imediato e o compositor apenas cria quando se sente inspirado e quando ele próprio sente necessidade de o fazer. As criações servem, então, para expressar de forma original a mensagem, a emoção, as imagens dos seus criadores, para além de ser agora possível identificar diferenciações consoantes as diversas escalas nacionais (Serra, 1951).

O objecto de estudo central da sociologia da música será em última análise a própria obra musical, preocupando-se o sociólogo em perceber até que ponto e de que forma as ideias dos músicos, a sua posição e a realidade social da sua época influenciam a sua produção musical. Importa perceber as relações estabelecidas entre a música e a sociedade: até que ponto a música expressa temas, assuntos e emoções? Até que ponto esses temas, assuntos e emoções, bem como, a realidade social em geral se reflectem na música? Reconhecendo a música como um fenómeno social, a sociologia deve aceitar a autonomia

do mundo sonoro, com os seus próprios símbolos e com as suas próprias leis sem ignorar a influência de factores externos que sobre eles recai. No fundo, torna-se crítico perceber até que ponto os impulsos recebidos da realidade social actuam sobre as actividades mentais do compositor e se traduzem na sua técnica e estilo, na sua produção. A música, ao contrário do que muitos advogam, não é uma linguagem universal e eminentemente directa. Pelo contrário, cria os seus símbolos específicos e só os que estão familiarizados com essa linguagem podem, de facto, captar a ideia do criador. Mas, por outro lado, a difusão que a música conhece hoje em dia acaba por compensar *a escassez* de conhecimentos musicais que eram habituais nos conhecedores e aficionados de outros tempos.

A música é, sem dúvida, uma poderosa forma de expressão das emoções e das ideias individuais, mas é também uma forma de expressão de experiências partilhadas por uma comunidade e de coesão social, no sentido em que envolve as pessoas (Huizinga, 2003), integrando-as em grupos e promovendo a cooperação. Parte-se, pois, do pressuposto de que o valor da música é determinado pela sua função e pelo modo como preenche determinadas necessidades e cumpre funções específicas. Neste sentido, e acreditando no potencial da música para ir ao encontro destas necessidades, deduz-se por uma obrigação ética para criar e/ou aderir a estruturas culturais, que permitem suportar a produção, distribuição e recepção dos estilos musicais que preenchem cada uma das funções em causa. O carácter de arte de determinada peça musical só pode ser definido com base na experiência musical: "qualquer estilo musical pode fornecer uma experiência de arte valiosa para alguém – mesmo se pessoalmente eu não sentir qualquer atracção, porque a essência dessa música não envolve o meu modo de vida ou porque não contribui com nada de novo e original para mim" (Von Appen, 2007:20).

Figura 1.4: *Artwork rock*, Hedi Slimane

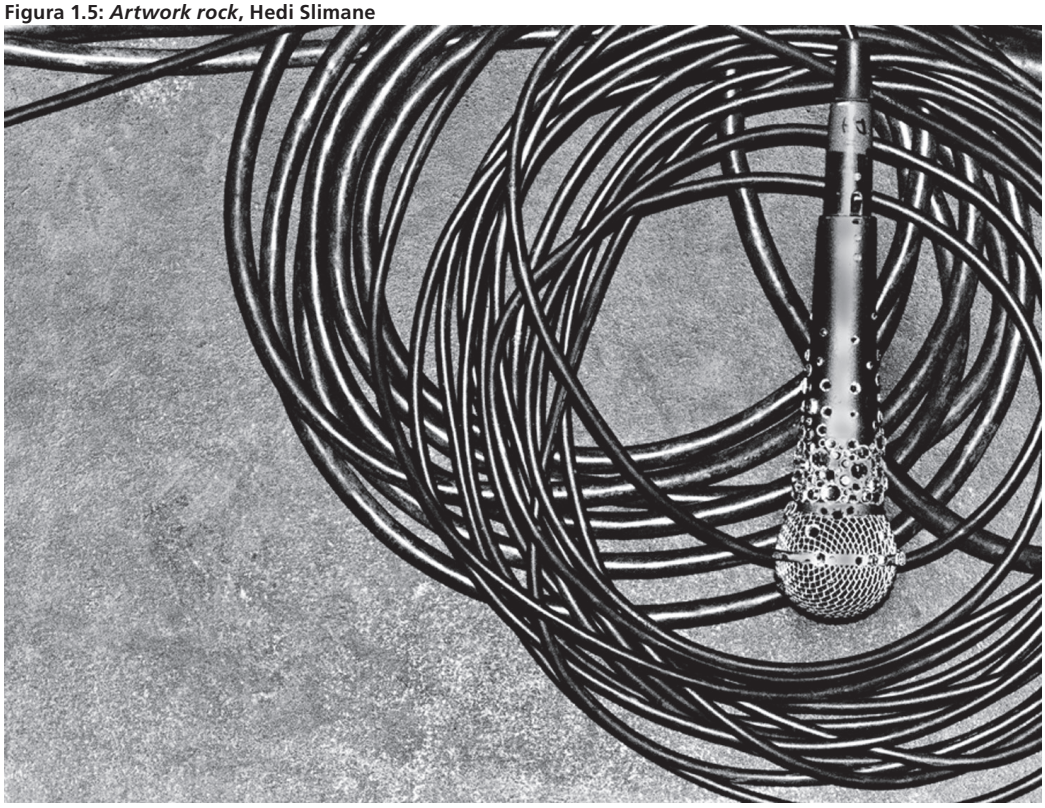


Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Também é de destacar a importância atribuída à música quando são consideradas as relações entre a cultura e as expressões de bem-estar ou desorganização social. Uma primeira interpretação possível centra-se nas funções sociais positivas da música. A ideia principal é a da que a música, como qualquer outra actividade cultural e de lazer, constitui uma manifestação positiva da qualidade de vida. Por outras palavras, a música oferece uma compensação individual para aspectos que falham noutros campos e fornece oportunidades de criatividade, prazer e participação; integra os indivíduos, expressa e reforça os valores sociais, pelo que não há diferenças de maior entre as formas culturais populares e as mais elitistas. Deste modo, quanto maior for a oferta de oportunidades culturais num dado local, menores serão os níveis de desorganização social e descontentamento. Um outro ponto de vista, pelo contrário, estabelece a diferença entre a cultura de massas e a cultura de elites, defendendo uma associação entre a cultura popular e condições sociais desfavoráveis e até perigosas. Numa abordagem que ficou conhecida como "classicismo negativo" (Brantlinger, 1983 in Blau, 1988), a principal tese é a de que a cultura popular é simultaneamente um sintoma e uma causa de patologias sociais, o que vai de encontro às percepções públicas que, frequentemente, a associam às drogas, ao crime e à delinquência. Finalmente, uma outra perspectiva ou tradição analítica considera que se existe uma ligação entre a cultura popular e as patologias sociais, tal acontece devido às desigualdades económicas inerentes ao capitalismo moderno. Neste sentido, a cultura surge como uma espécie de escape em relação à alienação vivida na sociedade. A cultura popular aparece, então, intrinsecamente relacionada com as condições alienantes das desigualdades económicas (Blau, 1988).

Se entendermos o *pop rock* como componente fundamental da música popular e se como dizia Reebee Garofalo, "a música popular é o barómetro das nossas vidas" (Pareles, 1988), então, as suas manifestações, vivências, socialidades e produções têm que ser tomadas como determinantes para a compreensão e explicação da estrutura social em que ocorrem e das identidades de quem a produz e reproduz. Mais ainda, se a sociologia não se interessa por essências, mas por processos, parece-nos que o campo do *pop rock* ainda que recente será uma matriz essencial de análise das representações sociais e da memória colectiva. Esta necessidade de fundamentação é ela própria simultânea da incessante reivindicação para este campo da música de um estatuto de legitimidade artística e societal. Assim, na altura do seu surgimento, *o rock'n'roll* (era nestes termos que o género musical se designava) não foi representado em termos de cânones e instâncias legitimadoras como *uma arte*, essa classificação parecia à época um sacrilégio. Não obstante essa inércia legitimadora, o campo do *rock'n'roll* afirmou-se enquanto sistema cultural referenciador integrando os quotidianos das populações, nomeadamente dos *teenagers*, povoando-os de artefactos e sons que remetiam para uma materialidade inequívoca caracterizadora de estilos e modos de vida (discos, rádios, programas de rádio, artistas, espaços de divulgação, gira-discos, roupas, acessórios, espectáculos, festivais). Grossberg considera mesmo que "o poder do *rock'n'roll* concentra-se nas afectividades, ou seja, na sua capacidade para produzir e organizar estruturas de desejo. No entanto, essas mesmas estruturas de desejo são alvo de luta pelo poder e de resistência à formação de relações afectivas. A cultura política de todo e qualquer momento histórico do *rock'n'roll* tem o objectivo de

Figura 1.5: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

determinar as relações afectivas existentes entre a música e os factos sociais, culturais e institucionais" (Grossberg, 1984:104).

Essa ubiquidade (Tagg, 1998:38) foi fundamental e continua a sê-lo enquanto constrangimento inevitável conducente à reivindicação da sua legitimidade, mas também foi plataforma inelutável para derrubar as fronteiras existentes entre a arte e o mundo da vida, os quotidianos, fronteiras quebradas com Elvis, com os Beatles e mais tarde com a *pop art* (Wicke, 1190:54). Podemos assim perceber que o *rock'n'roll* se desenvolveu enquanto elemento e parte de um contexto societal cada vez mais complexo "jogou estilos e formas estilísticas que adquiriram significados específicos, suportando valores que tinham como função ser intermediários para as experiências da vida quotidiana" (Wicke, 1190:73). Mas acima de tudo implantou-se enquanto modalidade fundamental da estrutura social cultural contemporânea na medida em que se assumiu como fundamento da intertextualidade da cultura de massas, sendo que muitos filmes, alguma literatura e imensos programas de televisão incidiam nas suas manifestações.

De forma expedita, podemos enunciar alguns indicadores que atestam a relevância do género musical em análise desde os anos cinquenta até à actualidade, a saber: o aumento da importância da partilha de música nos orçamentos financeiros e temporais dos indivíduos do mundo industrializado; as alterações na estrutura de classes, conduzindo ao advento de grupos socioculturalmente definidos, como por exemplo os jovens, em transição entre a infância de vida adulta, e a sua necessidade de uma identidade colectiva muito alicerçada

Figura 1.6: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

no *pop rock*; os avanços tecnológicos, que permitiram o desenvolvimento das técnicas de gravação que, pela primeira vez, tornam possível a distribuição em massa; o uso do transístor e de outros instrumentos micro electrónicos, o que significa uma disseminação de massas da música; o desenvolvimento de novas funções musicais nos média audiovisuais (filmes, anúncios de televisão, etc.); a crise da "não-comunicação" na música pela arte do Ocidente e a estagnação da *música pela arte* em moldes históricos; o desenvolvimento de uma sonoridade mecânica e o seu reflexo na música electrónica com ritmo constante; a aceitação geral de alguns géneros musicais euro e afro-americanos como constituindo uma linguagem de expressão musical num conjunto alargado de contextos da sociedade industrializada; a substituição histórica, progressiva e inevitável dos intelectuais escolarizados unicamente na tradição da *música pela arte* por outras pessoas expostas à mesma tradição, mas que ao mesmo tempo são trazidas por nomes como Elvis Presley, Beatles e Rolling Stones (Tagg, 1982:37-67).

O enfoque sobre a música *pop* é necessariamente interdisciplinar, pelo que a musicologia mantém estreitas relações com outras disciplinas, nomeadamente a sociologia, já que a análise da expressão musical ficaria sempre incompleta sem a consideração de aspectos sociais, psicológicos, visuais, gestuais, rituais, técnicos, históricos, económicos e linguísticos, essenciais à compreensão do género, da função e do estilo da sonoridade considerada, como bem recomenda Tagg: "É claro que uma abordagem holística da análise da música *pop* é a única viável para quem quiser alcançar uma completa compreensão de todos os

factores que interagem na concepção, transmissão e recepção do objecto de estudo" (Tagg, 1998:44).

Uma das modalidades mais eficazes de demonstração da importância da música popular[1] foi justamente desenvolvida por Tagg (1982) ao mostrar as características diferenciadoras da música *folk*, da música *pop* e da música pela arte tal como podemos visualizar na tabela seguinte. A música popular assume-se como um fenómeno relativo à sociedade industrial, não sendo necessária uma educação formal concreta para a sua produção e uso. Até muito recentemente excluída das instituições oficiais de educação e investigação, normalmente armazenada e distribuída como registo (áudio) visual, distribuída e produzida segundo as regras do mercado livre e impossível de definir a partir da sua estruturação musical. Podemos ainda enumerar as instâncias diversificadas que foram contribuindo para a legitimação da música popular e do *rock*. O papel da rádio na produção do significado artístico do *rock* é relevante, designadamente pelo surgimento nos EUA em finais da década de sessenta do século XX de estações de rádio F.M. destinadas à divulgação de álbuns *rock* por oposição às estações A.M., mais vocacionadas para um interesse comercial.

Também na Grã-Bretanha e em outros países europeus, a criação de programas especiais destinados ao *rock* alternativo dos quais o programa de John Peel é o exemplo mais notável foram fundamentais para o incremento da visibilidade e legitimidade do *rock*. Paralelamente, também o surgimento de imprensa escrita dedicada a uma abordagem «séria» do *rock* foi fundamental no final dos anos sessenta e inícios de setenta (Cream, Crawdaddy, Rolling Stone, Melody Maker e New Musical Express). Ao longo dos anos 70, um grupo de críticos, jornalistas e aficionados começou também a reverter os seus posicionamentos e apreciações estéticas, biografias de músicos, histórias do *rock*, guias de discos e votações em formato livro (Greil Marcus e Lester Bangs), sendo esta também uma importante e decisiva fase de legitimação do *rock* (Regev, 1994).[2]

---

[1] Tagg advoga a omnipresença da música pelo facto de esta ocupar cerca de 25% do quotidiano diário da vida dos indivíduos: 70' TV, DVD e cinema; 35' lojas, restaurantes, bares, espaços públicos; 30' rádio e local de trabalho; 30' escolha consciente; 10' jogos de vídeo; 5' telefones e toques de telefone. Tudo isto perfaz um total de 210' (Tagg, 1998).

[2]No uso de materiais fotográficos, para além de fontes de referência iconográficas relativas ao contexto sócio-histórico e contextual das diversas manifestações do mundo do rock e dos materiais recolhidos no curso do trabalho de terreno, optámos por utilizar o Rock Diary de Hedi Slimane. A propósito desta última fonte gostaríamos de tecer algumas considerações. Hedi Slimane consubstancializa a relação entre moda, música e fotografia, pois este fotógrafo e estilista francês, é a prova viva dessa estreita relação. Slimane já foi director artístico da Dior Homme e de design da YSL masculina, tendo uma carreira recheada de sucessos. A partir de 2005, optou por fotografar imagens do mundo do rock no intuito, descrito por si próprio, de que "o virtual da música electrónica tornou-se absurdo, era necessário improvisar novamente, encontrar uma forma de humanizar (...) Nasceu uma espécie de estética da imperfeição, por isso o regresso do rock, dos discos gravados em estúdio sem qualquer tipo de retoque" (Cfr. Slimane *[et al.],* 2008. A emblemática das fotografias de Slimane é um dado incontornável do mundo do rock nesta primeira década do novo milénio e tal como refere Tiago Manaia: "o Musac, Museuo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, encomendou e Hedi Slimane misturou-se durante quatro dias com a multidão que assiste todos os anos, a um dos festivais de música mais importantes da Europa, o festival de Benicàssim, fotografando o seu ambiente apocalíptico: jovens – é óbvia a *mimesis* com os ídolos - exaltados, exaustos, com sorrisos metálicos de aparelhos dentários, com t-shirts, sem t-shirts e com tatuagens. O lixo que se acumula no chão no final de cada noite, o fumo que sai do palco e, sobretudo, os bastidores aos quais Slimane teve acesso, estão nas fotografias. Amy Winehouse de costas, ou Lovefoxx, a vocalista dos Cansei de Ser Sexy, a dançar, parecem-se com qualquer um dos adolescentes que vibram a assistir aos concertos de Benicàssim. Tocam-se na aparência e comunicam através da música" (2008).

Tabela 1.1: Música *folk*, música pela arte e música *pop*: um triângulo axiomático

Característica		Música *folk*	Música pela arte	Música *pop*
Produzida e transmitida por	profissionais		x	x
	amadores	x		
Distribuição de massas	usual			x
	pouco comum	x	x	
Principal modo de armazenamento e distribuição	transmissão oral	x		
	notação musical		x	
	som gravado			x
Tipo de sociedade em que a categoria de música mais ocorre	nómada ou agrária	x		
	agrária ou industrial		x	
	industrial			x
Teoria escrita e estéticas	incomum	x		x
	comum	x	x	
Compositor / Autor	anónimo	x		
	não anónimo		x	x

Fonte: Tagg (1982).

Dados recentes da RIAA (The Recording Industry Association of America) permitem-nos também validar a importância do *rock* no somatório dos géneros musicais preferidos pelos americanos no que diz respeito à música comprada, demonstrando a omnipresença do *rock* no contexto das modalidades de música popular. A legitimidade que discutimos aqui é validada ainda por Alex Ross quando refere que "nos inícios do século XXI, o impulso de colocar em oposição a música clássica e a cultura popular já não faz sentido racional ou emocional. Os jovens compositores cresceram com a música popular nos ouvidos e utilizaram-na ou ignoraram-na conforme a ocasião o exigia ou não. Estão à procura do meio-termo entre a vida da mente e o ruído da rua" (Ross, 2009:537). O *rock* tornou-se uma *mediascape* global. O conjunto de características que reúne (conjunto de práticas, repertório de sensibilidades, expressões corporais e emoções institucionalizadas) configura um tipo de capital cultural e um *habitus* dominante no campo da música popular.

Tabela 1.2: Importância dos diferentes géneros musicais entre 1999-2008 nos E.U.A. (em percentagem)

Géneros										
	1999	**2000**	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**
Rock	25.2	24.8	24.4	24.7	25.2	23.9	31.5	34.0	32.4	31.8
Rap/Hip-hop	10.8	12.9	11.4	13.8	13.3	12.1	13.3	11.4	10.8	10.7
R&B/Urbano	10.5	9.7	10.6	11.2	10.6	11.3	10.2	11.0	11.8	10.2
Country	10.8	10.7	10.5	10.7	10.4	13.0	12.5	13.0	11.5	11.9
Pop	10.3	11.0	12.1	9.0	8.9	10.0	8.1	7.1	10.7	9.1
Religiosa	5.1	4.8	6.7	6.7	5.8	6.0	5.3	5.5	3.9	6.5
Clássica	3.5	2.7	3.2	3.1	3.0	2.0	2.4	1.9	2.3	1.9
Jazz	3.0	2.9	3.4	3.2	2.9	2.7	1.8	2.0	2.6	1.1
Bandas Sonoras	0.8	0.7	1.4	1.1	1.4	1.1	0.9	0.8	0.8	0.8
Oldies	0.7	0.9	0.8	0.9	1.3	1.4	1.1	1.1	0.4	0.7
New Age	0.5	0.5	1.0	0.5	0.5	1.0	0.4	0.3	0.3	0.6
Infantil	0.4	0.6	0.5	0.4	0.6	2.8	2.3	2.9	2.9	3.0
Outra	9.1	8.3	7.9	8.1	7.6	8.9	8.5	7.3	7.1	9.1

Fonte: The Recording Industry Association of America, 2008. www.riaa.com

Enquanto objecto sociológico, a interligação da música com a sociedade tem sido um tópico reiterado em termos investigativos (Peterson, 2007). Num empreendimento de relacionar as diferentes sociedades com diferentes tipos de música, têm surgido estudos que equacionam o surgimento da nação e do hino nacional, a construção de um padrão cultural e identitário inglês através da música pop contemporânea inglesa[3] (Stringer, 1992), a emergência de formas de expressão musicais específicas que contrariam as tendências

[3] Julian Stringer na sua análise dos Smiths reitera: "uma das características mais impressionantes da cultura inglesa (…) é a sua falta de expressão emocional, o modo como os sentimentos, e especialmente os sentimentos sexuais, não podem ser expressados directamente por contactos casuais, contactos corporais e assim por diante. Muitas músicas dos Smiths têm um alcance neste sentido. Elas ganham a sua ambiguidade e tensão a partir de uma angústia sobre se irão ou não conter energia sexual e o seu carácter inglês mostra, no extremo, como esta falta de abertura leva à loucura, frustração e à morte emocional final" (Stringer, 1992:22).

Figura 1.7: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

gerais de globalização cultural… Outro dos objectos de interesse tem surgido na análise da ligação de um conjunto mais alargado de actores sociais (executantes, produtores, *managers*, consumidores, fãs) a uma subcultura específica orientada pela expressividade musical (géneros musicais tais como, o *hip-hop*, o *jazz*, o *blues*, o *goth*, a música clássica, o *punk*, o disco ou as produtoras de Los Angeles, Detroit, Bombay e Nashville).

Algumas das investigações também se focalizam nas infra-estruturas e na organização que suportam a música e os campos que com ela se relacionam, uma vez que os processos de produção musical influenciam o próprio conteúdo musical e o aparecimento de uma forma organizacional de produção cultural distinta (Bielby, 2004). A música também tem sido explorada como modalidade de expressão das identidades sociais, pelo destaque a diferenciações de classe, de *status,* de género (Barry, 2006:15), etnias, idades, etc. Outros trabalhos acentuam os efeitos da música no quadro comportamental e vivencial dos actores sociais, designadamente nas práticas de comportamentos desviantes e/ou delinquentes e muitos destes trabalhos têm sido dedicados à análise dos conteúdos semânticos das músicas. Com outra modulação, também têm sido realizados estudos que abordam a participação nas origens da cena musical e os seus efeitos ao nível das experiências escolares, na transição para a vida adulta e no decorrer desta (DiMaggio, 1982; 1985).

Pela abordagem semântica da música, também têm sido desenvolvidos estudos que pretendem associar as modalidades de semântica e sonoridade ao despoletar de determinados movimentos sociais. Diferente interesse liga-se ao estudo da memória musical e à necessidade de compreensão do significado de determinadas músicas associadas a determinados contextos sociais. Tal foi o objecto de estudo de Simon Frith ao abordar a política da memória musical, isto é, determinar os significados sociais da música considerando que "a luta para determinar o que é que a música significava e porque é que importava agora é complexa devido ao seu ambiente duplo: para se ouvir Sgt. Pepper é necessário ouvi-lo como música no presente (no contexto de *rock* corporativo e *pop pós-punk*) e como foi no passado (memórias, boas no meu caso do Verão de 67). Nessa altura, Sgt. Pepper parecia expressar mais alegremente a sensação de que estávamos em movimento. Agora (depois dos anos 70, dos Sex Pistols) (…) não consigo deixar de pensar no movimento que leva a um beco sem saída e o disco dos anos 60 que eu ouço a todo o momento é o dos Velvet Underground e Nico, um disco que nem me lembro de ouvir na altura" (Frith, 1984:69).

Outra linha de abordagem centra-se no estudo das preferências e gostos musicais da pop e a comprovação do seu constante fluxo. O estudo realizado por Tillekens e Mulder (2005) é a este propósito modelar. Numa visão de enquadramento, destacam-se os anos 60 como o período da explosão *beat* que com ela trouxe novas formas de música *pop* dando lugar ao que hoje se conhece enquanto *rock*, sendo que este, na altura, constituía uma unidade cultural em que as diferenças dos seus seguidores (de classe, género, ou etnia) não se exprimiam ainda na criação de subgéneros, mas apenas na preferência por determinados artistas. Com os anos 70, emergem os subgéneros do *rock*, entre os quais o *underground*, o psicadelismo, o *hard rock*, o *heavy metal* e outros mais orientados para a dança como o *disco, soul* e *funk*. Posteriormente emergirá o *punk* arrebatando o lugar ao movimento *underground* e psicadélico. Tendo em conta este contexto, os autores reconhecem a dificuldade da produção de dados sobre preferências musicais, optando pelo uso de modelos estatísticos na procura por dimensões representativas. Exemplificadamente, os modelos factoriais referentes a dados dos anos 80[4] trazem alguns padrões interessantes, entre eles a combinação, por parte das audiências, de gostos por géneros aparentemente não compatíveis. O fascínio simultâneo por opostos musicais é uma importante força motriz da música *pop* (Tillekens & Mulder, 2005:3). Com o início dos anos 90, a chegada da

[4] Com os anos 80, o *hard rock* e o *underground* tornam-se géneros instituídos emergindo outros como o *punk, funk* e *disco.* A importância da passagem entre os 70 e 80 dá-se pelo envolvimento na música de uma geração que já havia crescido com o *pop rock*. Com base em dados dos inícios dos anos 80, Remko Van Bork e Jan Jacobs (In Tillekens & Mulder, 2005:3) constatam que os novos géneros surgidos nos anos 70 se cristalizam no domínio da música pop e novas formas, das quais se destacam o *punk* e o *disco*, surgem em cena. A importância do *punk* e do *new wave*, sua variante mais "soft", derrubam o género *underground* e o psicadelismo. No que respeita à caracterização das audiências percebe-se que o lado mais *mainstream* consome música de uma forma passiva, através de rádio e TV e usam a música como tópico de discussão com os seus pares. O lado oposto assume uma outra postura marcada pela ida a concertos através dos quais criam o seu grupo de pares e mesmo pela própria criação musical. Mais uma vez se encontra uma categoria intermédia reveladora de uma postura também activa de escolha própria da música que ouvem e marcada por uma cultura de saída para dançar ao som dessa música. Face aos anos 60 e 70, os dados referentes à transição para os anos 80 denotam uma menor importância da *street culture* que Murdock e Phelps sublinhavam (In Tillekens & Mulder, 2005:2) e o aumento do consumo musical por via da rádio e dos discos. Denota-se também a partir destes mesmos dados uma tendência de aceitação crescente pelos pais dos gostos musicais dos filhos.

dance music e do *hip hop* mudam a paisagem do *pop rock*, tornando o *rock* num género próprio. As tendências de convergência de audiências opostas, já detectadas nos anos 80, acentuam-se, reforçando-se uma atitude cada vez menos exclusiva face a um género.

Ao abordar as perspectivas históricas na sociologia da música, Tia DeNora defende uma linha de maturação da sociologia da música que conduziu a uma "re-materialização da cultura" (2004), em termos de práticas contextualizadas e relacionais (resolvendo a ligação cultura-estrutura numa não homologia rígida e simplificadora). Num entendimento fiel à de relatividade dos campos sociais, o trabalho artístico é sobremaneira prático e decorre em espaços intersectados pelos planos biográfico dos artistas e da realidade social mais vasta em que se situam. De facto, a subjectividade produz-se e revela-se mediada pela música. Os lugares de activação das práticas musicais são assim domínios privilegiados a partir dos quais se pode ler quer o desdobramento das atitudes incorporadas (o a-ser músico), quer dos modos de atenção. Este é um plano em constante desenvolvimento – desenvolvem-se novas posturas, consciências e identidades. A música faculta ainda um importante fundo sobre o qual podem ser levadas a cabo, performativamente, estratégias subjectivas de afirmação identitária. E, por isso, é-nos possível adoptar uma abordagem histórica que recomponha a interioridade musical a partir da análise das manifestações práticas e actuais da realização musical. Por isso, requer-se uma perspectiva sociológica *grounded*, situada e enraizada nos contextos particulares da performance artísticas, mas também nos do tempo histórico mais lato.

Alguns autores, dos quais podemos destacar Becker e Peterson re-materializaram a cultura, lembrando-nos que a cultura é muito mais do que ideias e valores e concomitantemente que a relação da cultura com a estrutura social não poderia ser adequadamente compreendida assumindo uma simples homologia entre as duas. Também mostraram que as, por vezes ignoradas, características práticas do trabalho musical forneciam uma matriz do desenvolvimento musical possível, e que estas características eram de longe mais prescientes como determinantes das formas culturais. Os trabalhos de William Weber e Paul DiMaggio mostraram como "o cânone musical foi estabelecido através do trabalho dos defensores da música de elite e como novas práticas musicais de distribuição e consumo que eles promoveram levaram a formas de exclusão social e de hierarquia dentro e para lá da vida musical" (DeNora, 2004:212). O próprio trabalho de Tia DeNora sobre Beethoven e a "ideologia canónica" da "grandeza" pode ser aqui incluído (DeNora, 1995).

Música *pop* e sociologia. Distante de uma visão pautada pelo determinismo cultural, a música *pop* é vista como um reflexo da realidade, onde se espelham as condições de vida e características inerentes, sendo explorado o conceito de homologia, como acontece nos trabalhos de Paul Willis em Profane Culture (1978). Na realidade, este conceito tem sido largamente utilizado por outros teóricos como explicar a música *pop* enquanto expressão das relações de classe. É importante referir novas direcções de pesquisa e exploração oferecidas pela tradição norte-americana na compreensão da música pop enquanto forma e

prática cultural. É disso exemplo o trabalho de Straw (1991) que problematiza o conceito de cena, construindo uma análise sofisticada da interacção da música com o gosto e a identidade e explorando o conceito de translocalismo e a noção de que *clusters* de agentes musicais geograficamente dispersos podem envolver-se em práticas culturais colectivas graças à capacidade de a música transcender as barreiras físicas. Não obstante o domínio das perspectivas dos *Cultural Studies* no âmbito da pesquisa em torno da música *pop*, os sociólogos contribuíram e continuam a contribuir com importantes trabalhos, como é o caso de The Sociology of Rock (1978) de Simon Frith, no qual o autor procura aplicar as perspectivas sociológicas acerca do capitalismo e dos conceitos de classe, raça e género a fim de melhor compreender a música *pop* a três níveis – indústria, *performance* e públicos.

Tendo por base uma perspectiva crítica em relação às origens e funções do significado musical, o recentrar do debate na interacção entre os textos musicais e os públicos tem sido explorado pela sociologia. Podemos destacar o posicionamento de Antoine Hennion (1993) em que o acto de interpretação musical e o significado da música é inseparável do consumo de textos pelos públicos trata-se de um processo subjectivo, onde os públicos surgem como agentes reflexivos e criativos. Peter Martin (1997) advoga ainda uma visão construtivista do significado musical onde as noções de intertextualidade e subjectividade se assumem como centrais na interpretação do significado musical. Também Tia DeNora (2000) defende que o significado musical é produto de um investimento por parte dos actores sociais.

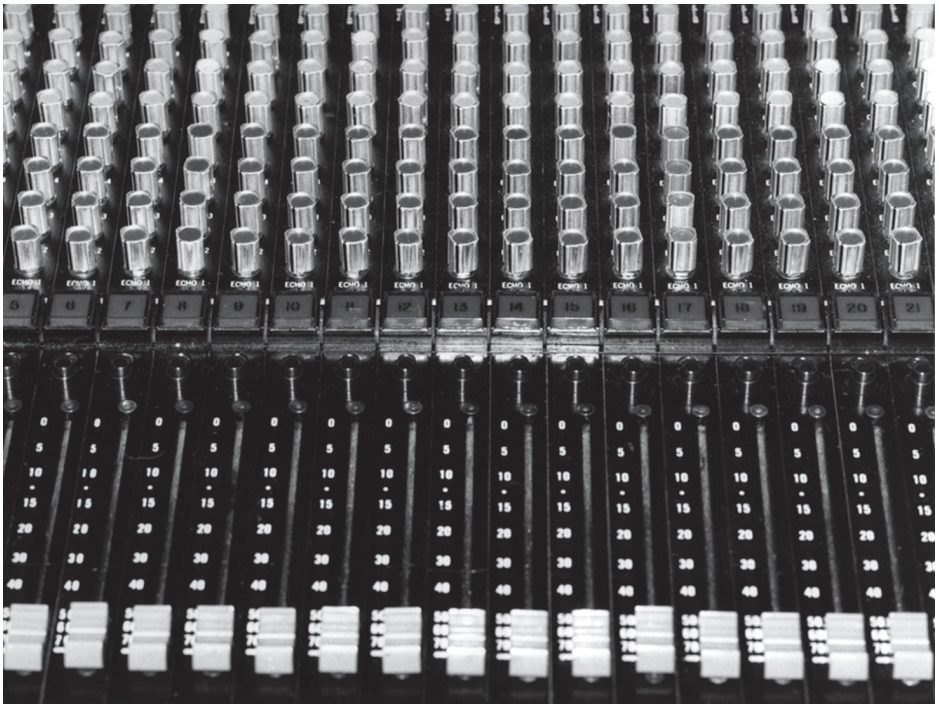
Desde meados da década de 90 do século passado, temos vindo a assistir à crescente centralidade da chamada *viragem cultural* como foco de interesse no âmbito da sociologia, o que traz à discussão as relações entre públicos, recursos culturais e vida quotidiana. Não se perspectiva uma negação dos constrangimentos 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 *viragem 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. David Chaney (1994) defende que as anteriores formas de autoridade cultural baseadas na classe, na comunidade e na tradição, são substituídas por novas formas de autoridade, como os média e as indústrias culturais, pois os seus produtos têm uma influência cada vez maior no dia-a-dia. Desta feita, o gosto ou as preferências musicais constituem formas de expressão reflexivas através dos quais os indivíduos constroem a sua identidade, e não um produto determinado estruturalmente pelas circunstâncias sociais. Concretizando, George H. Lewis (1992) considera que os gostos musicais se alicerçam em três dimensões: a demográfica (idade, género, raça, localização), a estética (crescer num determinado lugar, ler um tipo específico de literatura, (…) pode criar a sensação que um dado gosto musical é capaz de um maior preenchimento pessoal do que outros) e a política (relação entre um género musical e a estrutura de poder dominante. Está aqui vincada a concepção do indivíduo como um

agente reflexivo na escolha de um género musical e sua incorporação numa estética e num estilo de vida. Os condicionalismos externos funcionam como ponto de referência e produzem respostas múltiplas aos géneros musicais e não uma única resposta. Falha uma verdadeira exploração dos modos pelos quais a música actua no sentido da expressão de estilos de vida.

Dentre os estudos sociológicos sobre música *pop* pós viragem cultural que ressalvam as formas localizadas e subjectivas através das quais a música e as práticas culturais se traduzem no quotidiano, ainda podemos mencionar Cummings (2006) que ao demonstrar como os públicos juvenis exibem um conjunto de posições ideológicas em relação a toda a mercadorização dos festivais, por parte da organização e dos patrocinadores, posições essas que são por estes tomadas em linha de conta na construção dos espaços dos festivais, confere um patamar de reflexividade central aos actores sociais em situação. Na mesma linha, será lugar para assinalar os trabalhos de Hodkinson (2002) que dão conta do modo como a criação de uma cena musical é resultado de práticas reflexivas e criativas dos fãs de música gótica ou de Bennett (1999a; 1999b; 2004) ao examinar as diferentes leituras que os fãs de hip-hop fazem dessa mesma sonoridade e os distintos papéis que este género musical desempenha nas suas vidas, mediante experiências diferenciadas do local.

A perspectiva de Tia DeNora é central neste capítulo e modela as modalidades de génese, constituição do campo do *pop rock* tal como o entendemos. A sociologia histórica da música concentrou-se progressivamente em *grounded perspectives* que mostram as bases institucionais e organizacionais da produção, consumo e distribuição musical. Passou-se, assim, a considerar a música como um "meio dinâmico de ordenação social" – i.e. como "os objectos e o seu uso podem estruturar relações sociais, consciência e subjectividade" (DeNora, 2004:219). Contudo, Tia DeNora considera esta tendência algo redutora pois não tem em linha de conta a subjectividade e prática musicais, "radicar a emergência de novas formas de subjectividade musical ao nível da prática – isto é, ao nível no qual os mecanismos de mudança psico-cultural podem ser percebidos" (DeNora, 2004:216). Continuando, e ao referir os lugares de activação das atitudes incorporadas, reforça: "enquanto diversos locais fornecem a oportunidade para examinar as exibições incorporadas (dança, refeições, passear, actividades físicas como montar a cavalo), um dos melhores lugares para observar a activação das atitudes incorporadas e emocionais é nas *performances* musicais onde os ouvintes estão juntos propositadamente para observar" (Idem). Assim, a música é a transposição dos princípios e propriedades estruturais da vida social, podendo ser uma matriz de moldagem de novas subjectividades e das exteriorizações destas: "por outras palavras, a música pode ter ajudado a delinear novas subjectividades e os seus correlatos externos como convenções da acção (musical), mas o acesso a estas não estava aberto a todos os executantes musicais (caso das mulheres)" (DeNora, 2004:217).

Figura 1.8: *Artwork rock*, Hedi Slimane



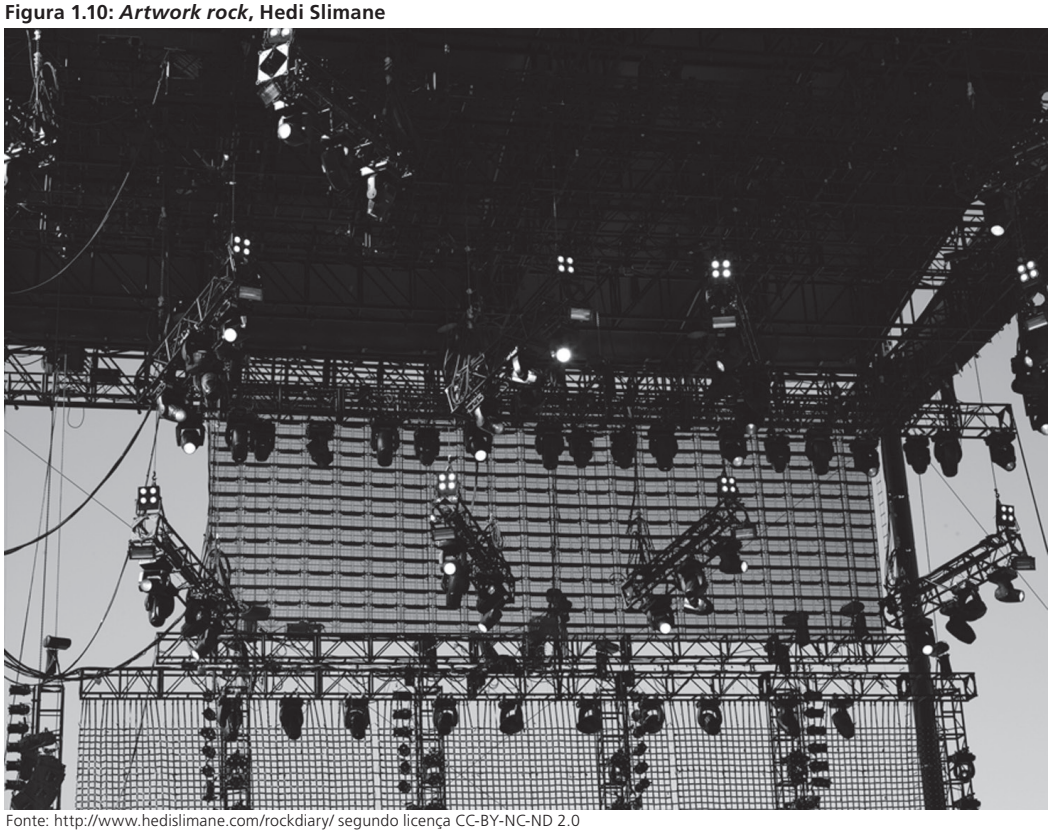
Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.9: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.10: *Artwork rock*, Hedi Slimane



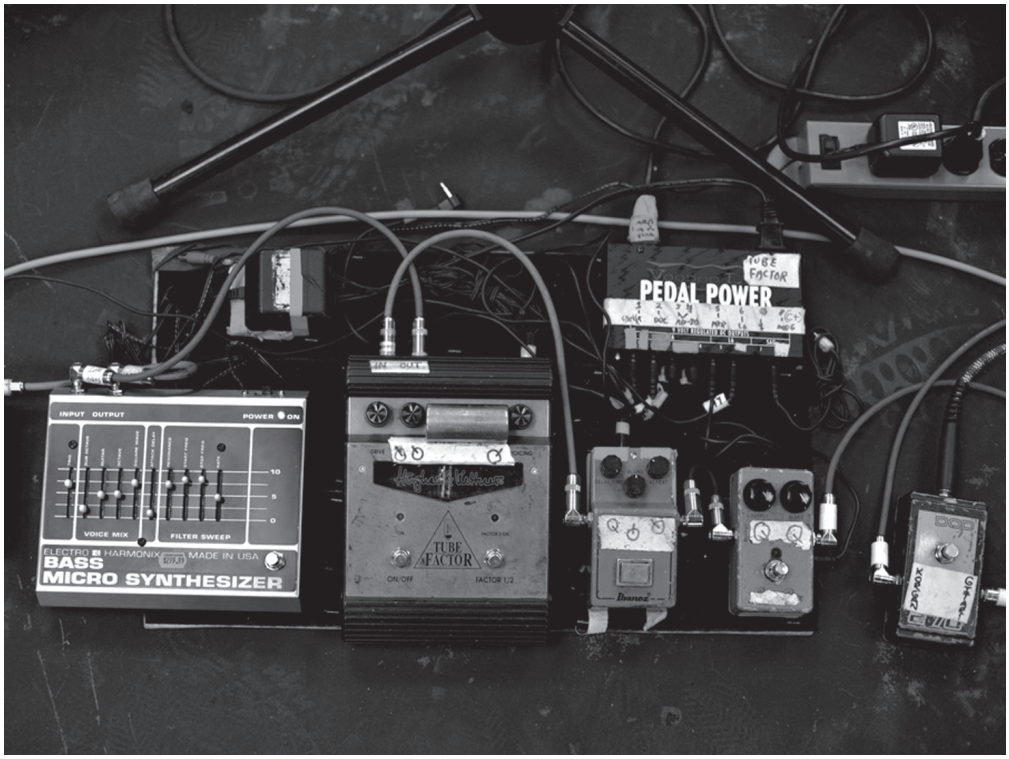
Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.11: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.12: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

1.2. Absolute beginning: génese e constituição do campo do rock

> *I've nothing much to offer/ There's nothing much to take/ I'm an absolute beginner/ But I'm absolutely sane/ As long as we're together/ The rest can go to hell/ I absolutely love you/ But we're absolute beginners/ With eyes completely open/ But nervous all the same*
>
> *If our love song/ Could fly over mountains/ Could laugh at the ocean/ Just like the films/ There's no reason/ To feel all the hard times/ To lay down the hard lines/ It's absolutely true*
>
> *Nothing much could happen/ Nothing we can't shake/ Oh we're absolute beginners/ With nothing much at stake/ As long as you're still smiling/ There's nothing more I need/ I absolutely love you/ But we're absolute beginners/ But if my love is your love/ We're certain to succeed*
>
> David Bowie*, Absolute Beginners*, 1988

A escolha do tema de David Bowie[5] para a abertura deste ponto marca uma intencionalidade deliberada de abordar o espaço-tempo de emergência do *rock'n'roll* como marco de ruptura, de mudança e de nascimento de uma nova vivência musical absorvida por um conjunto vasto de actores sociais, designadamente situados nos escalões etários tipicamente juvenis. Assim, o *rock* foi um *absolute begginer* pois alterou sobretudo na sua expressividade muitos dos padrões culturais vigentes. Começamos pela origem sócio histórica do *rock* e da sua consequente implantação na cultura ocidental e não só, arriscando mesmo a dizer que se encontra globalizado como outros artefactos que compõem a agitada modernidade tardia contemporânea. Com isto não pretendemos digladiar pela defesa de rupturas absolutas no que tange às dinâmicas e mudanças da cultura popular na linha do que é defendido por Greil Marcus: "a questão da descendência na cultura é uma questão espúria. Qualquer manifestação nova na cultura reescreve o passado. Novos actores escavam o passado à procura das origens, porque a ancestralidade é legitimação e a novidade é dúvida – mas há sempre, em todos os tempos, actores esquecidos que emergem do passado não como antepassados mas como figuras que nos são familiares" (Marcus, 1999:28). O propósito é destacar as mudanças operadas com as manifestações primeiras do *rock'n'roll* e a sua imensa semântica ideológica assente no desejo de mudar o mundo, mas onde passado, presente e futuro participam num mesmo curso ininterrupto.

A emergência do *rock'n'roll* situa-se no pós-Segunda Guerra num período marcado por mudanças socioeconómicas aceleradas. Podemos mesmo dizer com Cambiasso que foi um: "período que teve as suas raízes em todo o turbilhão do pós-guerra, com a revolta da juventude face ao *status quo* e ao conformismo num quadro de mudanças mais rápidas e de paradoxos inesperados" (Cambiasso, 2008:11). Não obstante esta emergência, a

[5] David Bowie é um músico e actor, conhecido pelo seu trabalho musical dos anos 70 e 80 do século XX e pela sua alta influência no mundo da música, mais especificamente no *glam rock*. Associa-se a este músico uma modalidade performática e artística pautada pelo estilo camaleónico. É conhecido também pela actuação em filmes como "The man who fell to Earth" (1975) e "Labyrinth" (1986).

origem do *rock* entronca-se numa matriz social e étnica mais profunda. Apesar de uma recusa ideológica que alguns insistem em perpetuar, parte da história americana e, consequentemente, da história do *rock'n'roll* tem raízes negras. Na verdade, e embora seja algo pouco cómodo para muitos, o *rock'n'roll* começa com a escravatura, por isso, para compreendê-lo é necessário perceber igualmente o que foi a escravatura e qual o papel desempenhado pelos americanos de origem africana na construção da cultura americana, em geral, e do *rock*, em particular. Atender a este passado do *rock* permite, de uma forma racional, considerá-lo como uma forma musical específica, constituindo para muitos, uma revolução cultural em si mesma (Townsend, 1997a). Paralelamente, se não perdermos de vista estas raízes do *rock*, facilmente o percebemos como possuindo um carácter híbrido por ser, no fundo, o resultado da combinação de elementos de duas culturas muito diferentes[6]. Deste modo, o *rock* é uma expressão musical híbrida afro-americana, ainda que as suas raízes mais fortes sejam o sofrimento e a sobrevivência de gerações de escravos que experienciaram o carácter libertador e transcendente que a música pode ter, ao permitir-lhes uma abstracção em relação ao sofrimento quotidiano. É esta atribuição à música de significados emocionais e espirituais a principal inovação introduzida pela população africana (Paraire, 1992:48).

O *rock'n'roll* desenvolve-se inegavelmente a partir destes alicerces, recompondo uma sonoridade e expressividade que "simultaneamente (…) incorporou elementos musicais do *country*, do *swing*, da música clássica, da *big band*, do *folk* (…), do *blues*, do R&B e de outros estilos musicais negros indígenas" (Townsend, 1997a:3). Por esta razão é redutor perspectivar o *rock* unicamente como música negra, devendo antes ser encarado como o produto do encontro de pessoas e culturas diferentes, que fazem dele uma forte e relevante forma de arte intercultural. Porém, não obstante este carácter híbrido, o *rock* transformou-se numa cultura, num elemento da cultura americana, transformou-se em algo único levando a que "a comunidade do *rock* refere-se não a uma instituição, a um número de pessoas, mas sim a uma sensação" (Frith, 1981:164).

Neste processo de construção de uma nova manifestação musical, a rádio assume um papel decisivo no âmbito da indústria musical. O seu crescimento enquanto meio de entretenimento no final dos anos 20 do século XX acontece paralelamente às modificações e interpenetrações de estilos musicais que conduzem ao surgimento do *rock'n'roll*, contribuindo para uma metamorfose musical, sendo este o principal contributo deste meio de comunicação: promover o cruzamento de géneros musicais distintos ao permitir que diferentes pessoas se encontrem e partilhem experiências. Tal é especialmente importante do ponto de vista da inspiração criativa sobretudo quando a audiência é formada por músicos e por pessoas interessadas em desenvolver as suas variações estilísticas (Grossberg, 1984).

[6] Townsend refere que "trazendo para a América branca, rural e agrária uma série de tradições rítmicas e vocais originárias no outro lado do planeta, em África, e juntando uma sensibilidade espiritual, melancólica e quase fatalista que cresceu nas almas dos escravos prisioneiros" (Townsend, 1997a:2) construíram o *rock* enquanto manifestação e produto cultural de relevo.

A indústria musical tem vindo a sofrer várias transformações, sobretudo motivadas pelos avanços tecnológicos com repercussões sobretudo nos suportes através dos quais a música chega até nós, não ignorando também as alterações induzidas pelos próprios géneros musicais que vão surgindo. No início, há que destacar o aparecimento do equipamento de gravação magnética e das respectivas cassetes. Após a II Guerra Mundial, a Deutsche Grammophon tornou-se a primeira companhia a utilizar este tipo de equipamento. Por seu turno, nos E.U.A., a companhia Minnesota Mining and Manufacturing lança uma cassete que supera a qualidade sonora do produto alemão. Simultaneamente, as cassetes adquirem maior capacidade de gravação, pelo que as suas vantagens são rapidamente valorizadas pelas companhias e estações de rádio, que investem no equipamento. Uma outra inovação a assinalar é a introdução do transístor que actuou no sentido da descentralização ao nível da gravação e da difusão. Com este aparelho é agora possível a existência de receptores de rádio portáteis que, entre outras coisas, possibilitam aos adolescentes a exploração dos seus gostos musicais em total privacidade. No mesmo ano em que o transístor é descoberto, é inventada a alta-fidelidade, que torna possível a produção do formato conhecido como LP e de discos de vinil com excelente qualidade de som e com uma maior durabilidade. Todos estes avanços tecnológicos permitem que os discos surjam como um suporte relativamente económico o que, por sua vez, actua no sentido da descentralização da indústria musical (Garofalo, 1999).

Paralelamente, no final dos anos 40 e início dos anos 50, os DJ independentes assumem-se como uma figura central ao nível das rádios locais e, consequentemente, na indústria musical como um todo, assinalando uma relação de interdependência entre a rádio e as companhias discográficas. A partir do momento em que a música gravada se torna a regra geral nas rádios, as companhias fornecem livremente aos DJ cópias dos novos projectos, esperando que estes os transformem em *grandes sucessos*. No fundo, estamos perante uma troca, definidora da indústria musical de então, entre uma programação musical sem encargos ou sem encargos de maior e uma promoção gratuita. É neste contexto que os discos se tornam o principal produto e suporte da música não apenas nas rádios, mas na indústria musical em geral. E é também este o contexto que permite questionar o monopólio deste sector até então nas mãos das grandes companhias pois "(…) com os avanços tecnológicos que favorecem a descentralização na gravação e com um clima de experimentação nas rádios, tornou-se possível as pequenas editoras independentes desafiarem as poucas corporações gigantes que até então monopolizaram o negócio da música." (Garofalo, 1999:3). A emergência do *rock'n'roll* provoca igualmente alterações inquestionáveis e permanentes na indústria musical, podendo ser perspectivado não só como uma ameaça cultural e política à sociedade estabelecida, pelo seu carácter de rebeldia e rebelião, mas também como uma ameaça à configuração tradicional da indústria musical, nomeadamente através do crescimento das companhias/ editoras independentes que estimula. Além disso, o *rock*, o primeiro género musical dirigido especificamente para um público jovem, foi responsável pela elevação da música ao estatuto de arte, mas nem por isso deixa de ser influenciado e limitado pelos interesses capitalistas que o produziram. Prova de uma tal imersão nas lógicas do capitalismo é o facto dos anos 60 terem sido um período de forte expansão comercial da indústria musical, para além de ser marcado por

sucessivas fusões ao nível das companhias discográficas, considerando-se aqui as fusões verticais, horizontais e de aglomeração[7]. Neste cenário de valorização das interligações entre as companhias, as editoras independentes, mais do que entrarem em competição com as grandes companhias, fazem antes parte da rede cooperativa que então emerge; se surgiram com o intuito de preencherem uma falha existente no mercado, hoje a sua maior função é fornecer às grandes companhias informações relativas aos mercados, às tendências que neles de desenvolvem e às procuras que se geram.

Mas não se pense que esta experimentação musical e este início do *rock'n'roll* foi acompanhado pela população em geral. Pelo contrário, a maior parte dos americanos pouco ou nada se preocupava com a música. Esta não era um elemento central na vida das pessoas, como aconteceu com todos aqueles que cresceram na chamada *Era Rock*. Tal tipo de posicionamento face à música não pode ser desligado do contexto vivido nos anos 30 e 40, período em que outras prioridades e interesses surgiam, no âmbito de um contexto marcado por depressões económicas e pelas duas Grandes Guerras. De facto, em Dezembro de 1941, a guerra parece ter-se tornado a maior preocupação da população americana, pelo que toda a era *rock'n'roll*, toda a geração *rock* são fenómenos do pós-guerra pois o contexto foi favorável para um *new* (e *absolute*) *beggining*.

Phillip Tagg sistematizou as razões de contexto que explicaram o surgimento do *rock'n'roll*[8]: a grande proporção de pessoas com idades compreendidas entre os 15 e os 25 anos (nos E.U.A, representavam 15% da população em 1958), a disponibilidade de maiores rendimentos por parte das famílias, o baixo ou inexistente nível de despesas por parte do grupo etário que mediava os 15 e os 25 anos, o prosseguimento nos estudos por parte das populações juvenis, a emergência de um grupo social sem identidade muito fixa face ao trabalho, o aumento da importância das regiões do sul e do oeste dos E.U.A (resultantes da expansão da industria do petróleo e da defesa), as mudanças na indústria dos média e publicidade nos E.U.A e as modificações nos padrões de audição (Tagg, 2003). Se juntarmos a estas condicionantes, o trabalho feito pelos precursores do *rock'n'roll* (Hillbilly & Country, Jump bands & Boogie, Gospel & doo-wop, o New Orleans R&B, o Chicago R&B e o Tin Pan Alley), podemos perceber bem o surgimento deste género que se tornou em mais que um género, mas a face mais visível da música popular. De facto, o que se pode arrematar quando se reflecte sobre o *rock'n'roll* é o seu inegável carácter de fenómeno pós-guerra, é a sua contextualização num cenário de transformações, de novas possibilidades. Um novo contexto económico e politicamente mais estável cria não só tempo livre, como também a possibilidade de os jovens investirem o seu dinheiro em música, para além de promoverem a entrada no mercado de pequenas companhias, susceptíveis de desempenharem um papel inovador no seio da indústria musical. Assim, o desenvolvimento da cultura *rock* nunca pode ser desligado de uma tal contextualização (também ela ideológica).

---

[7] Atente-se, por exemplo em 1971 à fusão da Seimens e da Dutch formando-a a PolyGram, que inclui também a MGM e a Mercury.

[8] O espaço onde o *rock'n'roll* enquanto som e fenómeno nasceu: 5 de Julho de 1954, The Memphis Recording Service – o nome original de Sam Philips Sun Records Studio na 706 Union Av. em Memphis (Cave, 2004).

Figura 1.13: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Os anos 50 do século XX são, sem dúvida, o período dourado do *rock*, um contexto tantas vezes recriado em vários filmes, programas de televisão, artigos de revistas, biografias e antologias, um período que ficará para sempre gravado na memória americana. É precisamente a energia, a vitalidade e a originalidade desse contexto temporal, e consequentemente da música nele produzida, que marca a especificidade do *rock'n'roll* e que faz com que este se assuma como uma forma de estar na vida, mais do que como um mero género musical. Os anos 50, e sobretudo o período compreendido entre 1954 e 1958[9], representam um momento em que se vivenciava e sentia uma autêntica revolução, em que o *rock'n'roll* era um estilo de vida, uma paixão, uma vontade de mais e mais, que proclamava uma mensagem de euforia, amor e juventude. É justamente esta mensagem e esta forma intensa de estar e de viver que se encontra nas músicas que marcaram o surgimento do *rock'n'roll.* E assim se conta o início da *Era Rock,* despoletada por uma confluência de ideias, sentimentos e experimentações criativas, protagonizados por uma juventude americana do pós-guerra, uma juventude sem causas, que se *refugia* na música. Neil Young descreveu bem este contexto: "o *rock'n'roll* é abandono inconsequente. *Rock'n'roll* é a causa do *country* e do *blues*. *Country* e *blues* vieram primeiro, mas de alguma maneira o lugar do *rock'n'roll* na cadeia de acontecimentos é disperso" – Neil Young (In Marcus, 2006:139-142).

[9] O período entre 1954-1958 é muitas vezes declarado como correspondente à primeira vaga do *rock'n'roll* (Paraire, 1992:48).

Algumas das músicas que marcaram este *início*

"Rock Around the Clock", gravada em 1954 por Bill Haley and His Comets, foi talvez o primeiro *hit rock* de grande sucesso, transformando-se no disco mais vendido do ano, apesar de ser alvo de alguma desvalorização pelos mais puristas por não corresponder à tradicional fórmula do *rock'n'roll*. Um outro tema marcante é "Maybellene" gravado em Maio de 1955 por Chuck Berry. Esta canção parece, então reunir todos os elementos que definem o *rock'n'roll*: uma batida acelerada, acordes musicais baseados no *blues*, solos de guitarra potentes e um líder carismático. "Blue Suede Shoes", gravada em Dezembro de 1955 por Carl Perkins, é uma boa tradução da celebração do ritmo e da dança que o *rock'n'roll* preconizava, bem como da imbricação da música branca com a música negra. "Heartbreack Hotel" e "I Want You, I Need You, I Love You", gravadas em Fevereiro de 1956 por Elvis Presley, representam, igualmente, momentos marcantes da história do *rock'n'roll*, não por ter sido Elvis o criador da revolução, mas por ter entrado a meio de todo o processo e ainda assim rapidamente se ter transformado no seu elemento central. Mais uma vez Chuck Berry, com "Roll Over Beethoven" (Fevereiro de 1956), apresenta uma excelente definição do que é o *rock'n'roll*, através dos vários elementos deste tema e que vão desde a letra ao ritmo. "Honky Tonk", lançada em Junho de 1956 por Bill Doggett, tornou-se no primeiro grande instrumental *rock* de sucesso, demonstrando que não são apenas as palavras ou imagens dos intérpretes que inspiram os fãs do *rock'n'roll*, mas o estilo em si. "Don't Be Cruel", gravada por Elvis Presley em Julho de 1956, constitui o maior pico da explosão do *rock'n'roll*. De facto, este tema parece ter surgido no momento certo, numa altura em que os adolescentes compravam discos intensamente tendo chegado facilmente ao primeiro lugar dos tops. "Too Much", também de Elvis Presley surge numa altura (Janeiro de 1957) que alguns associam a uma quase morte do *rock'n'roll*. "Young Blood", gravada em Fevereiro de 1957 por The Coasters, e "School Days", lançada em Março de 1957 por Chuck Berry, são também de assinalar como dois exemplos de imbricação do R&B negro com a música branca, demonstrando que a segregação racial que então caracterizava a América não era extensível à música. "Whole Lotta Shakin' Goin' On", lançada em Maio de 1957 por Jerry Lee Lewis; simultaneamente, o título e a mensagem da música expressão tudo o que é preciso saber e reter sobre o significado do *rock'n'roll*: ritmo, calão, coloquialismo e o seu carácter incisivo. "Peggy Sue", lançada em Setembro de 1957 por Buddy Holly, simboliza para muitos toda a era da década de 50, caracterizada pela simplicidade, e demonstra o carácter não tão disruptivo do *rock'n'roll* como se poderia esperar, deixando perceber que este, de certa forma, pode até inspirar um certo conformismo. Há em toda a sua ideologia e nas suas canções uma espécie de "código de conduta", com elementos institucionalizados bem presentes, como o carro, a dança, os encontros de sexta-feira à noite. Finalmente, é de destacar mais um tema de Chuck Berry, "Sweet Little Sixteen", lançada em Janeiro de 1958, altura em que há um certo abrandamento de toda a explosão criativa vivenciada até então no âmbito do *rock'n'roll*. Saliente-se o seu carácter marcante no sentido e que introduz uma ideia de unidade no seio da comunidade *rock'n'roll*.

Fonte: Townsend, 1997b.

Em termos sonoros e estilísticos, como se caracteriza a música *rock*? Paraire responde: "não é possível limitar o conteúdo da palavra *rock* ao da expressão «rock'n'roll». A música *rock* adquiriu desde 1955 uma tal envergadura, diversificando-se em géneros, subgéneros, escolas e andamentos que só o sectarismo e a ignorância podem considerar como exteriores ao *rock*, estilos como o *jazz rock*, o *afro rock*, o *rock* planante, o *funk*, a *soul music* e o *blues* rural" (Paraire, 1992:15). E continua: "o *rock* não se resume a Presley. De qualquer forma, não apenas Presley. Os Beatles, embora pareçam tocar cançonetas, são *rock*. Para os diferenciar dos Rolling Stones, no passado classificava-se os Beatles na área da «pop music». Mas na Inglaterra, «popular music» é uma expressão que cobre todos os géneros da música ligeira, incluindo o *rock*… Nos Estados Unidos, a expressão «rock music abrange todos os géneros da música *rock*: daquilo que os norte-americanos chamam «rock'n'roll» e «country music» ao *electro-funk* de Jackson passando pelos *blues* de Chicago e pela *pop music* inglesa. Esta terminologia é, de longe, a mais eficaz e a menos contestável" (Paraire, 1992:15).

Do ponto de vista sociológico, o *rock* será uma forma de cultura popular pois implica um acesso a espaços e instrumentos particulares de expressividade e de comunicação, o incremento e a activação de padrões cognitivos, emocionais e simbólicos, a criação de produtos culturais próprios, a possibilidade de experiências estéticas e a mobilização de agentes sociais oriundo dos meios populares e das classes médias urbanas (Costa, 1999:146). Esta definição não pretende ser unívoca mas pretende ter a plasticidade suficiente para demonstrar que o *rock'n'roll* tal como o concebem os especialistas foi produto estruturado e estruturante de uma tripla conflitualidade existente na sociedade americana (Paraire, 1992). Assim, resultou de um conflito racial que colocou em confronto duas culturas diferentes e opostas: o *blues* negro e a música branca (Tosches, 2006). Igualmente se moveu enquanto conflito moral, pois o *rock'n'roll* na sua modalidade inicial é, e reivindica para si, uma linha de reivindicações face à sociedade adulta vigente por parte de uma juventude ávida pela afirmação de valores num cenário de conflito de gerações mais ou menos estabelecido, não sendo inocente a proliferação de ídolos "no cinema, Brando e Dean; na música, Presley, Chocran e Jerry Lee Lewis, Geny Vincent assaltam o puritanismo sexual e o conformismo do vestuário"[10] (Paraire, 1992:48). Também se desenhou enquanto conflito comercial, pois inicialmente o *rock* era um artesanato sulista passando rapidamente a uma intensidade industrial coincidente com toda a América, foi-o também um conflito entre a arte e o comércio. O *rock'n'roll* é pois um fenómeno social e cultural cuja expressão está muito para além da sua mera musicalidade.

O *rock* é americano? Neste início parece ser sobretudo um elemento cultural americano, mas com ramificações relevantes anunciando desde já a sua futura globalização. Nos meados da década de 50, em Londres viviam-se dias cinzentos, com as dificuldades económicas do pós-guerra, a ideia de uma cultura juvenil era remota. Na realidade, a cultura existente era uma tentativa de imitação do que chegava da próspera América. O *rock'n'roll* era visto como algo exótico, ou então como a música do diabo (*devil's music*). As possibilidades de mobilidade social eram reduzidas, assim a maior parte dos relacionamentos eram intraclassistas, o que fazia com que os jovens das classes mais desfavorecidas não tivessem acesso aos bens de consumo mais dispendiosos. De igual forma, a indústria musical britânica era praticamente inexistente e a que existia tendia a editar *folk music* britânica. Fora de Londres, nas cidades de média dimensão britânica, com forte tradição industrial ou com importantes portos marítimos, o cenário era diferente – a revolução musical estava a acontecer (Biddle, 2008). A música americana que chegava aos portos tinha uma grande aceitação face ao que acontecia em Londres. No início da década de 60, nas cidades do norte de Inglaterra, emergiram um vasto leque de pequenas bandas de *rock* que competiam entre si. Simultaneamente, uma avalanche de produtos culturais americanos invadiram a Europa e especialmente a Grã-Bretanha, devido à falta da barreira da língua e ao grande número de militares americanos a permanecer de serviço após a Guerra. Houve com efeito uma apropriação britânica que não se limitou ao desenvolvimento de estilos subculturais, mas levou à formação de diferentes tendências da música *rock*. Os Yardbirds e os Cream criaram uma base de *blues-rock* fundamental para o delineamento

[10] A tese de Barry (2006) é a este título exemplar.

de dois subgéneros musicais de *rock* nos anos 70: o *rock* progressivo (Yes, ELP e Genesis) e o *heavy metal* (Black Sabbath, Deep Purple e Led Zeppelin (Oliveira, 2004:9-12).

1.2.1. Rock, celebração das culturas juvenis e género

A música enquanto elemento básico no desenvolvimento quotidiano dos jovens parece algo indiscutível. Para eles é parte de uma linguagem universal que cria códigos de comunicação sem fronteiras. Actual como modo de expressão e elemento configurador ou catalisador de todos os símbolos da identidade juvenil. Na medida em que articula toda uma série de significantes e de significados, desde elementos puramente estéticos até aos mais diversos modos de estar e referências de comportamento, a música constitui um importante reflexo da realidade social e por corolário, da diversidade de tipos juvenis que alberga (Quirós & San Julián, 2001). O *rock'n'roll* surge como o maior símbolo dessa nova cultura juvenil. No período pós-guerra, a juventude rapidamente se tornou num alvo preferencial em termos de mercados económicos (música, cinema, roupas, cosméticos, …). Surge, então, uma juventude consumidora, dividida em diferentes subculturas, que é acompanhada pela emergência de uma série de pânicos morais em relação aos jovens. Pelo contrário, na década de 60 parece construir-se um mundo jovem utópico, no qual os pânicos morais são substituídos por uma aceitação geral da vitalidade da juventude na promoção da renovação social. Na verdade, o mito sobre a rebeldia e o carácter revolucionário da juventude começa a cair, dando lugar a uma perspectiva crítica que vê a juventude como um produto da sociedade moderna, como tendo sido *engolida* pelo capitalismo. No entanto, o mito continua a ser alimentado, nomeadamente através de uma inflação mediática que continua a apresentar a juventude como estando associada à revolta; de tal forma é criada uma imagem poderosa que, no extremo, a própria juventude se esquece de participar nessa revolta. Perante este cenário, resta aos jovens duas hipóteses: a escolha entre a perda do carácter de resistência através da assimilação e da envolvência nas lógicas da sociedade ou contrariamente, a perpetuação da juventude como uma categoria subversiva, ainda que aqueles que protagonizam essa imagem sejam os maiores exemplos da subjugação às lógicas dominantes em relação às quais se espera a sua revolta.

Desde logo uma primeira constatação relativa à emergência do *rock'n'roll* na década de 50 é a sua invulgar estratificação ao nível do género, da idade e da etnia. De uma forma geral, as raparigas eram excluídas das bandas locais, a música era produzida para um grupo etário muito específico, estando associada ao desenvolvimento de uma subcultura juvenil e, apesar de não serem ignoradas as influências das tradições musicais afro-americanas, era produzida por adolescentes brancos e orientada igualmente para uma audiência branca. Simultaneamente, as primeiras bandas funcionavam de forma informal e mais ou menos autónoma em relação a escolas, locais de trabalho ou outras instituições. O que explica o seu afastamento da esfera da criação do *rock'n'roll*? Uma explicação remete para o mito, a imagem construída do *rock* como uma metáfora da rebelião juvenil, da sexualidade masculina, da virilidade, imortalizada numa série de filmes e canções, como "He's A Rebel" de Gene Pitney. Deste modo se percebe que enquanto os rapazes utilizavam guitarras eléctricas e todo o seu potencial sonoro como forma de exprimir a sua revolta em relação

à sociedade, as raparigas envolviam-se em esferas mais suaves da música popular, desenhando frequentemente formas musicais com acompanhamento orquestral. As origens do *rock'n'roll* não eram dominadas nem por homens nem por mulheres e, ao mesmo tempo, também não parecia haver diferenças ao nível das preferências, do talento e do envolvimento com a música entre os dois géneros. Neste sentido, a ausência das mulheres no âmbito das bandas então formadas não pode ser interpretada através de gostos distintos, nem através de respostas diferenciadas às narrativas musicais relacionadas com a revolta e rebeldia e com o romance. Pelo contrário, esta exclusão pode ser explicada pelas diferentes formas pelas quais o envolvimento com o *rock'n'roll* do ponto de vista criativo actua no sentido da obtenção de um estatuto independente e autónomo. Desta forma, em meados da década de 60, as origens do *rock'n'roll* estavam completamente institucionalizadas enquanto um domínio masculino, cabendo às mulheres desempenhar papéis secundários.

1.2.2. A emblemática de Elvis

Elvis assume uma relevância no processo de afirmação e canonização do próprio *rock'n'roll* a este respeito reveladora pois foi o primeiro jovem branco do sul a cantar *rock'n'roll.* Ao ser artista de *rock'n'roll*, Elvis condensou toda uma comunidade e seus valores e fez o processo de transmissão com *glamour*, presença e carisma. Do *blues* trouxe humor, risco e drama; do *country*, a beleza e a paz de espírito; do *rockabilly*, uma atitude e uma presença *rock'n'roller*. Por isso Greil Marcus assevera que: "No seu melhor, Elvis não só corporiza, como personaliza muito do que de melhor existe neste lugar [América]: um encantamento pelo sexo que é, por vezes simples, por vezes complexo, mas sempre aberto; um amor pelas raízes e um respeito pelo passado; uma rejeição do passado e uma procura da novidade; uma espécie de harmonia racial que para Elvis, um homem branco, significa uma profunda afinidade com as mais subtis nuances da cultura negra, combinada com uma compreensão igualmente profunda da sua condição de branco; um desejo ardente de ficar rico e de se divertir; uma afeição natural por carros grandes, por roupas superficiais, pelos símbolos de status que conferem prazer enquanto símbolos e enquanto objectos. Elvis tornou-se ele próprio um desses símbolos" (Marcus, 2000:194).

Elvis nasceu e cresceu numa comunidade do Sul dos E.U.A. assente numa economia que exigia cooperação, lealdade e obediência e estava organizada em torno da moral, da religião e da música. Na verdade, a música, pela partilha de valores que pressupõe, pode actuar no sentido da coesão da comunidade. Mas, por outro lado, pode também surgir como um escape em relação à comunidade, para além de revelar o seu lado mais *underground* e oculto. Tentando concretizar, os cantores são muitas vezes excluídos da comunidade em virtude do seu estilo de vida, mas permanecem ligados a ela, uma vez que se constituem enquanto símbolos das esperanças mais secretas da comunidade, das suas fantasias, dos seus medos e representam os extremos ou excessos de emoção, de risco, de prazer, de sexo e de violência que a comunidade quer controlar. Porém, apesar deste *background*, Elvis criou uma cultura pessoal para além deste enquadramento que lhe foi concedido, assente numa vontade de expressão num quadro de liberdade. É exactamente essa vontade e esse desejo que estão presentes no espírito do *blues* e do *rockabilly* que configuram a voz de Elvis. Elvis foi o portador e incorporador de uma aura, de um espí-

rito e carisma do *rock'n'roll*, edificou com sucesso o *star-system* e a divinização do cantor *pop*, e nessas incursões, consagrou o *rock* tal como o conhecemos hoje. Elvis tornou-se num íntimo, num próximo, despoletador de sentimentos e companhia perene para ultrapassar as vicissitudes da existência quotidiana. A sua voz simbolizou uma comunidade de afectos, uma sede de emoções fundamentais para o prosseguimento do mundo da vida (Segré, 2001). João Lisboa compreendeu muito bem esse processo ao considerar que "foi com Elvis que o cantor se transformou no sacerdote, no mediador entre o secreto culto maçónico e o público. A cultura acontece em segredo, toda a arte é secreta (Lisboa, 2007). Também Lester Bangs o intuiu ao referir que: "é por isso que me é um pouco mais difícil vislumbrar Elvis como uma figura trágica: eu vejo-o mais como o Pentágono, uma gigantesca instituição blindada da qual ninguém sabe nada, excepto que seu poder é lendário" (Bangs, 1996:214).

Importa também discutir aqui o processo pelo qual o *rock'n'roll* foi ajustado aos contextos das organizações dominantes ainda que mobilizado por uma discursividade e estética de rebeldia e de afronta ao *status quo*. O *rock* assumiu-se como um meio de comunicação de massas: desde o início dos anos 60 ultrapassou progressivamente todo o espectro das classes sociais (Rossberg, 1984). O seu suporte e matriz de funcionamento foi a indústria do disco, que nas palavras de Iggy Pop se caracteriza da seguinte forma: "a «indústria do disco», como dizemos, é suja e repugnante. Ela pode tudo comprar, e transformar não importa o quê num eunuco ou num guru. (…) A «indústria do disco actual» e o seu companheiro de *coucherie*, o «jornalismo musical», eu já não dou a mínima credibilidade. Mas mesmo nenhuma" (Iggy Pop In Kent, 2006:4). O que importará salientar a este respeito é que o *rock* parece assumir a função clássica que Durkheim conferiu ao sagrado, a de celebrar e reforçar a integração grupal e em simultâneo, a ânsia por um simbolismo de revolta e de confronto. É precisamente nesta função que devemos colocar a sua mercadorização e transformação em indústria, pois como indústria de nova natureza, o *rock* é um objecto mercantil de compra e venda das indústrias culturais (Martin, 1979). Simon Frith já tinha apontado o estabelecimento de uma aparente contradição: "*rock music*, como o maior veículo cultural da juventude é [por conseguinte] afastado do plano de uma contradição dupla que por vezes desempenha o papel de simbiose e outras vezes ameaça rasgar o pano em pedaços. Em primeiro lugar existe a tensão contínua em todos os adolescentes de todas as classes sociais entre a necessidade de símbolos anti-estrutura que expressem liberação de papéis e convenções e a necessidade oposta de rituais de afirmação grupal. Mas além disso há uma contradição – tensão de classe dentro do *rock*" (Frith, 1984:61).

Vale a pena recordar os considerandos de Adorno a respeito da música ligeira. O ponto de partida geral para o estudo académico da música popular e respectivas indústrias associadas é o trabalho da Escola de Frankfurt, e em particular, o de Theodor Adorno (Williamson; Cloonan, 2007). A análise das indústrias culturais pré e pós Segunda Guerra Mundial da Escola de Frankfurt postularam um modelo de produção cultural baseado na estandardização estrutural (Adorno, 1962). Adorno abordou a vida musical defendendo a sua análise numa lógica de relação entre forças produtivas (esfera da produção e das técnicas) e relações de produção (condições económicas e ideológicas de produção e esfera da recepção).

Assume particular interesse a abordagem que Adorno faz da música ligeira, pois Adorno parte para a problematização da definição de música ligeira através daquela propriedade intrínseca, que segundo os países industrializados a caracteriza, que é a estandardização. Dentro desta conceptualização, a canção de sucesso revela-se o paradigma da música ligeira. As canções de sucesso obedecem a um determinado esquema, não havendo nelas propriamente lugar para a liberdade de composição (o que não implica que o compositor de música ligeira não tenha possibilidade de se mostrar talentoso). Independentemente do tipo de música ligeira que atinge o sucesso, as canções de sucesso acabam todas elas por ser estandardizadas. O sucesso na música processa-se de uma forma semelhante, ou pode mesmo dizer-se através de esquemas de identificação. Para que a música se revele um sucesso é necessário que quem a ouve se identifique potencialmente com ela. É a partilha dessa identificação que gera as comunidades de fãs, reflexo dos rituais de socialização que a música permite: "o efeito dos sucessos, ou talvez mais exactamente o seu papel social, pode ser esboçado como o dos esquemas de identificação. (…) Como indivíduo entre todos aqueles que se identificam com o seu sujeito fictício, ele sente o seu isolamento diminuir" (Adorno, 1962:32-33). À estandardização da música ligeira associa-se necessariamente o elemento vulgar, ao obedecer a esquemas, as músicas de sucesso munem-se desse elemento. Esta simplicidade intrínseca é uma propriedade imanente da música ligeira que faz com que ela gere reacções estandardizadas, das quais é de destacar o facto de a música ligeira ser uma música fácil de escutar, que não exige concentração para a sua captação. Esta questão das reacções estandardizadas revela todo o sentido quando a música ligeira é associada ao fenómeno do sucesso.

Na vida musical local e internacional geram-se oligarquias, nomeadamente em termos institucionais, que nesta obra são abordadas centrando-se no caso da música clássica. Com o desenrolar do tempo a música deixou de ser um elemento de excepção na vida quotidiana, como acontecia na época feudal e nos concertos burgueses, para passar a integrá-la. Ao abordar os média, no âmbito da vida musical oficial, Adorno volta a reforçar a questão da socialização do gosto ao apontar dados de estudos americanos que concluem que as pessoas que entram em contacto com a música ao vivo têm gostos musicais mais qualificados do que aquelas que com ela contactam pela rádio. Mais do que os critérios de qualidade da selecção radiofónica, tal constatação reflecte a importância da socialização, uma vez que a frequência de concertos implica hábitos criados. Para além da rádio, o disco é assumido como outro media musical que acaba por permitir um conhecimento muito mais aprofundado da música pela possibilidade de repetição da escuta. Também aqui a lógica económica entra, visto que no mercado musical a escolha de discos a registar assume muitas vezes critérios que mostram o quanto as condições de produção social podem constringir a cultura musical.

No pré-*rock'n'roll* (1948-1955), Peterson e Berger advogam que em termos económicos se vivia uma concentração corporativa, pois a industria discográfica estava dominada por quatro empresas (RCA Victor, Columbia, Decca e Capitol) que controlavam o mercado musical, o que se verificava na análise dos *top ten* onde os principais *hits* pertenciam a estas empresas. Apesar da proporção de *hits* detidos por estas quatro principais empresas ter começado a decair durante este período, sempre se manteve acima dos números apre-

sentadas por outras (Peterson & Berger, 1975). Em 1955, o *rock'n'roll*, que combina a forte presença da guitarra com a música *soul* e *country*, surge com toda a força, ameaçando as propostas das bandas mais dançáveis. No ano seguinte, Elvis Presley, sem dúvida o maior expoente deste género musical, transforma-se numa sensação mediática nacional. Por esta altura, e com poucas excepções, a nova geração de "bopers" grava para companhias independentes, constituídas em 1948 ou posteriormente. Neste sentido, para compreender o porquê desta rápida transformação no sentido da competição na última metade da década de 50 do século passado, é necessário perceber os elementos que asseguraram o oligopólio – o controlo do *merchandising* e da distribuição, por isso Peterson e Berger consideram este período como sendo de competição (1956-1959). Assim, as empresas independentes conseguiram conquistar o seu lugar no mercado, porque as quatro principais empresas começaram a perder o controlo do *merchandising* dos novos álbuns através do *airplay* da rádio, nomeadamente devido à crescente importância da televisão. Face a este cenário, muitos conseguiram prever uma certa *morte da rádio*, o que aconteceu parcialmente com a transferência de uma audiência de massas da rádio para a televisão. Ainda assim não foi uma morte total e pressupôs uma transformação na forma de programação da rádio, de modo a não se considerar o público como uma conglomeração unitária, mas antes como sendo composto por diferentes grupos de preferências. É neste período que os DJ se tornam celebridades, sendo perspectivada como um honra a possibilidade de apresentar novos álbuns e novos artistas (Peterson & Berger, 1975).

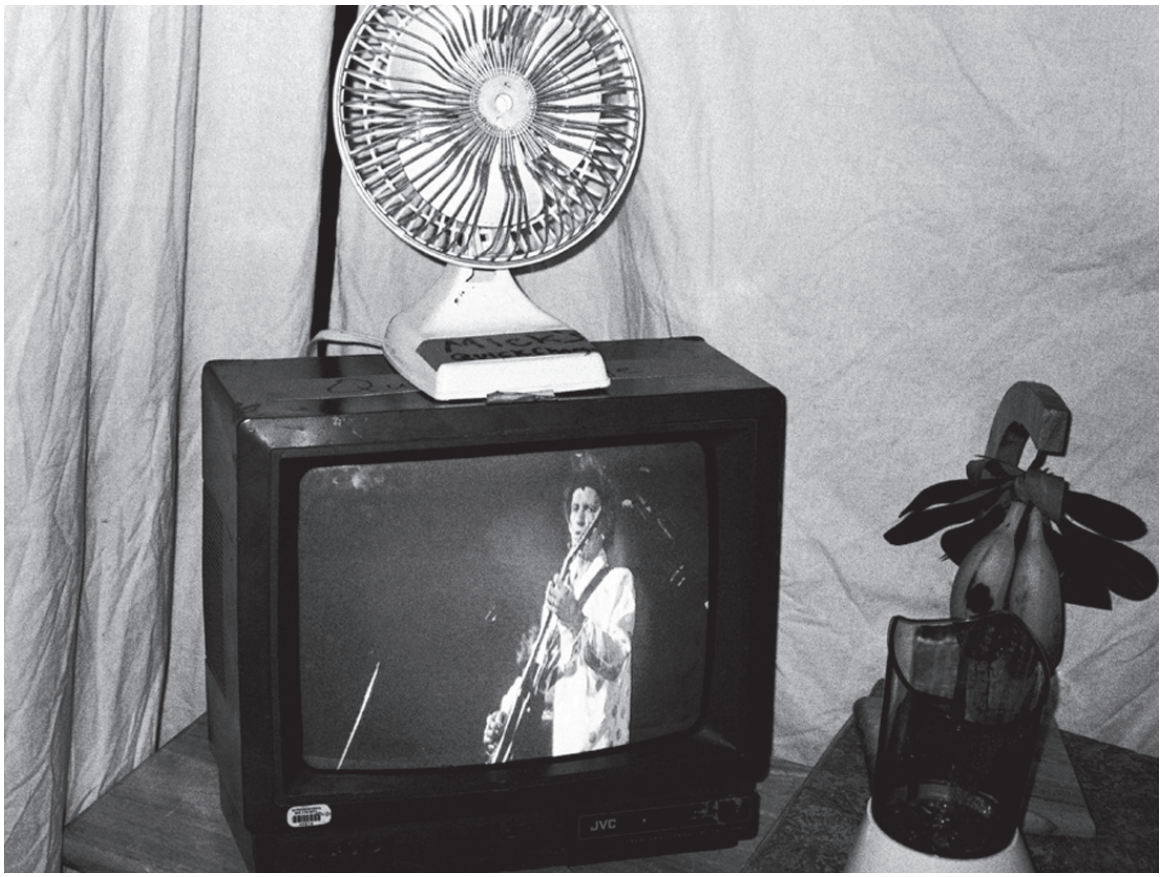
Iremos de seguida continuar a tarefa de explicitação do interesse do *pop rock* na estruturação das modalidades culturais contemporâneas e sua respectiva articulação com o cenário português. Se admitimos com João Lisboa que "o *pop/rock* português não teve, praticamente, Pré-História. Escutaram-se apenas uns vagidos inaugurais (que, volta e meia, são reeditados "por causa da nostalgia") em versão mimética e pobrezinha do que, de Elvis aos Beatles, Shadows e horrores "prog" avulsos, se fazia no grande mundo e, por esse motivo, queimando etapas, no final dos anos 70/início de 80, saltámos directamente do *Homo habilis* para a Idade Clássica" (Lisboa, 2008), então daremos particular ênfase ao *proto-punk*, às derivações vanguardistas dos anos 70 e à constituição da *pop art*. E isso porque do ponto de vista da analítica aqui ensaiada oferece maior clarividência para o desenho do objecto em território nacional, pois seguindo o referido autor "entrámos, naturalmente, pela porta do *punk/new wave* mas, rapidamente, recuperámos os milénios perdidos através de bandas, editoras "independentes" e lugares capazes de – à dimensão local – constituir uma vigorosa "cena" esteticamente autónoma das referências iniciais, com rosto próprio e espaço suficiente para "mainstream" e aventuras marginais (Lisboa, 2008a).

Figura 1.14: *Artwork Rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.15: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

1.3. Proto-punk: entre o psicadelismo e a transgressão artística e musical

> *Lou Reed: O rock'n'roll é de tal forma genial, as pessoas poderiam mesmo morrer por ele. (…) A música dá uma pulsação que permite sonhar. Toda uma geração que anda ao som de um baixo Fender… É necessário que as pessoas morram pela música, é tudo. As pessoas morrem não importa porquê, então porque não da música? Morrer por ela. Não é bonito? Queres morrer por qualquer coisa de bonito?* (McNeil & McCain, 2006:45).

Os anos 60 do ponto de vista de expressividade e estética musical foram marcados por uma intensa criatividade que aliás se espelhou em todas as áreas artísticas e culturais. Associa-se a essa época um contexto revolucionário do ponto de vista cultural, moral e societal onde assumem particular importância Rimbaud, o *blues* dos negros norte americanos, os pioneiros do *rock*, a *beat generation*, Henry Miller, Hemingway, Malraux, Baudelaire, Marcuse, gurus indianos, Marx, Trotski, Mao Tse Tung… (Paraire, 1992:75-77). Nos E.U.A., o *rock* adquire uma institucionalização próxima de um *star-system* convencional, sendo da parte do movimento *pop* inglês que podemos destacar maiores níveis de criatividade e de mudança, designadamente pelos efeitos operados pelo *fenómeno* Beatles. Não será despropositado considerar que o *rock* ao longo dos anos 60 e 70 se enraizou de forma definitiva nos quotidianos das populações, levando a que Simon Frith assegure que "o *rock* é a música *folk* dos nossos tempos, mas não pelo ponto de vista sociológico. Se o *folk* descreve os modos pré-capitalistas de produção de música, então o *rock* é, sem sombra de dúvida, produção em massa, consumo de massas, um produto de consumo. O argumento *rock-folk* é que não se refere ao modo de como a música é feita, mas sim ao modo como funciona: o *rock* é utilizado para expressar ou reflectir um modo de vida; o *rock* é usado pelos seus ouvintes como música *folk* – articula valores comuns, comentários acerca de problemas sociais partilhados. O argumento, por outras palavras, é sobre as subculturas, para além de fazer a música; a questão de como é que as músicas representam os seus ouvintes" (Frith, 1981:159).

Na década de 60, com o período de prosperidade que se seguiu, com a revolução sexual e de valores, as coisas começaram a mudar. As pessoas acreditavam na igualdade de direitos, independentemente da raça, classe ou género. Se até à década de 70, não se podia falar de culturas juvenis, no Reino Unido, a partir desta altura, os jovens deixaram de acreditar nos valores da sociedade britânica, e com isso decidiram criar os seus «pequenos países», ou seja, nasceram aí as diversas subculturas juvenis (Biddle, 2008): os *teddy boys*, os *hippies* e os *mods*.

Desde os seus inícios que a cultura *rock* está associada a excessos (celebrados pelo aforismo, *sexo, drogas e rock´n´roll*). Com o surgimento do *rock'n'roll* enquanto matriz da cultura juvenil nos anos 60 (Mellers, 1969 In Kleijer & Tillekens, 2000:2), as sonoridades

Figura 1.16: *Artwork* dos Tangerine Dream, Electronic Meditation, 1970



Fonte: http://psychedelicobscurities.blogspot.com/2007/05/tangerine-dream-electronic-meditation.htmlsegundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.17: *Artwork* dos Cream, Wheels of Fire, 1968



Fonte: http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:wifwxqe5ldde segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

assentes no *beat* substituem os ritmos do *jazz* e com elas mudam também as letras fazendo emergir uma juventude com maior abertura na expressão de sentimentos. Surge aqui a noção de uma cultura de excessos hedonísticos e de negação da culpa e da vergonha que se exprime através de fenómenos como o "Verão do Amor" de 1967 que tem nas músicas de Jeferson Airplane um molde daquela que era a revolta juvenil a nível mundial contra os valores das gerações anteriores e a reivindicação por uma independência cultural usando a música *pop* como manifesto. A ideologia da domesticidade é tida como um ponto de partida para a revolução que a música *pop* representou na mudança de valores. A base desta ideologia é uma segregação entre a esfera pública e privada associada intrinsecamente a uma segregação de papéis de género em que o mundo privado é de índole feminina e o público do domínio masculino (Kleijer & Tillekens, 2000:2). Na ideologia da domesticidade, a sexualidade é um assunto tabu, reservado ao silêncio. Nos anos 50 a música *pop* vem quebrar esse silêncio, com o *rock'n'roll* a dar conta das implicações sexuais do romance.

É também neste contexto que o lazer se torna uma esfera determinante da cultura juvenil que, uma vez instituindo-se, expande as novas regras para territórios como os da política, trabalho, escola e família. Perante as alterações enunciadas gera-se um esbatimento das fronteiras entre a sexualidade aceite e proibida, pelo que as noções de inocência e culpa perdem o seu significado universal e a ironia entra no discurso da música *pop*. James Dean é o protótipo do novo discurso, o anti-herói da geração *beat* de que Elvis fez parte. A expressão conjunta de sentimentos como o amor e o ódio passa a ser feita a partir de uma atitude "cool" (Kleijer e Tillekens, 2000:5). Institui-se assim um novo código do amor romântico, através do qual se expressa o valor físico, emocional e financeiro das relações e não só a sua visão apolínea. Com este novo código da música *beat* estabelece-se a directiva de que o amor deve ser comunicado da forma mais directa possível, é nesta mesma lógica que os momentos entre relações são vistos como oportunidades de exploração de novas formas de comunicação, nomeadamente nas várias vertentes da música *pop*,

Figura 1.18: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

desde a criação, passando pela dança até à audição. A música *pop* vem assim questionar racionalidades anteriores através da expansão de convenções quanto ao que se considera enquanto amor romântico. Centrando-se na figura dos Stones, Richard Merton (In Kleijer & Tillekens, 2000:6) vai de encontro a esta visão afirmando que a banda rompe com três tabus: o da exploração sexual, o da doença mental e o da experiência do erotismo em si. Enquanto vector de comunicação, a música tem nas palavras o seu forte elemento, não só porque transmitem significado mas porque se revelam (Kleijer & Tillekens, 2000:6). A música *pop* transformou as principais dimensões do espaço comunicativo, fortalecendo a identidade do corpo e da mente a partir da valorização da voz. Através desta premissa, o significado do vestuário torna-se flexível, denotando, essencialmente, a sexualidade proibida e demonstrando a valorização do corpo enquanto fonte de prazer. Perante todo este conjunto de alterações, a música *pop* veio estabelecer um *mercado de comunicação* mais aberto, directo e, simultaneamente, complexo.

Em termos de produção musical e artística, o período que medeia entre 1964 e 1969 é classificado por Peterson e Berger como sendo de crescimento renovado (1975). Trata-se de um período que trouxe inovação e foi pautado por uma transição em todos os níveis. Animados pela herança dos The Beatles e por sons mais psicadélicos, em 1967 surge no mercado uma segunda geração de inovadores do *rock*, caracterizando-se por uma diversidade das letras. Porém, e em simultâneo, começou a evidenciar-se uma tendência para a reconcentração, "enquanto o número de empresas em competição no mercado da música *pop* se manteve alto, comparativamente com o período de 1963 a 1969, o

"eight-firm concentration ratio" aumentou 14% e o "four-firm ratio" 6%. Durante este período, o total de vendas de álbuns duplicou, atingindo os 1,6 biliões de dólares. Pela primeira vez, as vendas de discos ultrapassaram a receita bruta de todas as outras formas de entretenimento" (Peterson & Berger, 1975:163).

A reconcentração é então a baliza do mercado entre 1970 e 1973 e os processos e estratégias que conduziram aqui podem ser vistos através de uma examinação da estrutura das empresas líder em 1973. As quatro empresas, Columbia, Warner Brothers, Capitol e Motown lideraram o mercado de *singles*, no seu todo, sendo que os diferentes conglomerados, Warner Communications and CBS, lideraram 15% do mercado, cada um. Com sucesso, a Columbia socorreu-se da estratégia dual de aquisição de contratos de artistas estabelecidos e de compra às empresas estabelecidas. Por esta altura, as actuações em palco de grupos como os Alice Cooper, cada vez mais bizarras, pareciam chocar menos os seus públicos e comentadores do que os comportamentos menos extremos dos primeiros grupos de *rock'n'roll* (Peterson & Berger, 1975). Eventos como o Monterey Pop Festival em 1967 e o Woodstock Festival em 1969 demonstraram a possibilidade de realizar grandes e lucrativos concertos. Começando nos anos 70, os concertos de arena tornaram-se em algo comum mas também um veículo para promover novos álbuns, gerando fortes dividendos económicos e simbólicos para a indústria.

1.3.1. *Rock* progressivo e experiência psicadélica

Na segunda metade dos anos 60, a contracultura *underground* desenvolveu uma postura crítica e criativa face ao *rock'n'roll* como elemento de uma *pop* instituída. Do ponto de vista artístico e estilístico, desenhou-se uma ideia de *progresso* associada ao *rock*, em que se valorizava a evolução e a complexidade musical, lírica e emocional. Estavam lançadas as bases da existência de um *rock*, de carácter progressivo, que se distinguia como arte do *rock* da simples diversão associada ao *pop rock* (Bono, 2008). Defendendo o *rock* progressivo como marcado pelo experimentalismo, a complexidade, a inovação e o ecletismo, os seus executantes consideravam-se uma verdadeira contracultura capaz de proceder a experimentações musicais e combater o *star-system* instalado. Arrogam-se de particular importância neste movimento grupos como os Cream, Jimi Hendrix Experience, Pink Floyd e Soft Machine. Saliente-se todo um conjunto de experiências psicadélicas originadas pelo consumo de LSD e a sua importância na inovação e experimentação estilística destas bandas: "as bandas faziam a sua música nos concertos desenvolvendo longas improvisações. O exemplo dos Cream é pertinente. Em directo, sobressaíam as improvisações graças ao virtuosismo experimental dos seus integrantes. O centro do seu material ao vivo estava baseado nos blues, que combinavam com o *rock* e com elementos de *jazz*. Os Cream, inicialmente, foram concebidos como um trio de *blues*, mas à medida que o grupo foi desenvolvendo a sua música absorveram diferentes estilos musicais chegando a alcançar ideias verdadeiramente originais" (Bono, 2008:42).

1.3.2. *Krautrock*[11] e viagem cósmica

O final dos anos 1960 na Alemanha Ocidental foi um período de mudanças importantes, assomaram protestos por todo o país mobilizando sobretudo os jovens. Na cena musical, surgia o *krautrock* que mudaria para sempre a face do *rock* ocidental levando o *rock* para além de qualquer limite conhecido: "o *krautrock* está ligado ao *rock* experimental alemão entre os anos 60 e os anos 70" (Stubbs, 2009:4). Os investigadores tendem a associar o surgimento do *krautrock* à presença de soldados americanos e ingleses na Alemanha o que se traduziu pela presença constante de sonoridades do *rock* anglo-americano, do *pop*, da *soul*, do *jazz* e do *r&b*; aliás, "muitos músicos, tais como Edgar Froese dos Tangerine Dream, que são tidos como pioneiros do *krautrock*, formando-se a tocar *covers*" (Idem:6). Podemos mesmo considerar que a relação entre o *krautrock* e a música *rock* anglo-americana foi contraditória. Se por um lado, os Can são consequência de incursões na música *rock* americana ou a música Autobahn dos Kraftwerk foi inspirada nos Beach Boys (Ibidem:7), por outro, existiu um ímpeto de recusa e de transgressão face a um *rock* anglo-americano convencional, "o *krautrock* é uma reacção cultural" (Ibidem:17). O *krautrock* abarcou um leque muito diferençado de sons: o *free jazz* de Stockhausen; o Dada e o Fluxus; o romantismo alemão do Mothers of Invention, entre outros.

O *krautrock* (também chamado de *kosmische musik*) é um estilo musical alemão de vanguarda que surgiu no final da década de 60. Foi destinado a ir além do universo do *rock* psicadélico nos E.U.A., dando realce aos instrumentos electrónicos e *modernos*, ao som e à manipulação hipnótica. O movimento *krautrock* é agremiado a bandas como os Popol Vuh, os Amon Düül, os Faust, os Neu!, os Ash Ra Tempel, os Agitation Free, os Guru Guru, os Can, etc. Cada região desenvolveu sua sonoridade particular interpretando o *krautrock* de maneira diferente. A cena de Berlim recaiu sobre o "astral", com sintetizadores e experimentações electrónicas (Ash Ra Tempel, Agitation Free, Mythos, The Cosmic Jokers, Kluster). Em Munique, a cena tinha influência oriental, do *rock* psicadélico e do *folk rock* (Popol Vuh, Amon Düül, Gila, Guru Guru, Witthuser & Westrupp). As cenas *underground* de Colónia e Dusseldorf focaram-se no *rock* político, na electrónica (Floh De Cologne, La Dusseldorf, Neu!, Can). O intuito foi o de derrubar o convencionalismo instalado da *pop* e podemos mesmo dizer que foram fonte de inspiração para décadas posteriores para bandas taos como, os Cabaret Voltaire, Brian Eno, os Nurse With Wound, os Pil, os DAF, os Einstürzende Neubauten, entre outras.

[11] Fernando Magalhães explicou o surgimento do *krautrock* da seguinte forma: "E assim, misturando elementos do *rock* psicadélico do final dos anos 60 com a improvisação jazzística e as experimentações electrónicas, surgiu a corrente *krautrock*, onde grupos como Can, Neu!, Faust ou Tangerine Dream aliavam liberdade criativa a uma absoluta disciplina técnica. Nesta atmosfera nasceram os Kraftwerk" (Magalhães, 2003a).

Podemos identificar como precursores americanos do *punk*, os Velvet Underground, os The Stooges[12], os New York Dolls, os Ramones, os Television, Richard Hell & the Voidoids, Johnny Thunders & the Heartbreakers, entre outros. Os The Stooges formaram-se no final dos anos 60. A energia e o anti-convencionalismo transmitidos em palco por Iggy Pop e os Stooges foram marcantes e fizeram desta banda uma pioneira na transgressão artística, estética e musical que se adivinhava. Danny Fields[13] diz a este respeito que "Os Stooges eram soberbos. 'I wanna be your dog' tornou-se uma canção fetiche para a nova geração. (…) A canção possui um *riff* hipnótico que se repete uma vez e outra vez…, e as palavras são simplesmente geniais. Creio que quando os Pistols começaram, era apenas um bocado desta canção que sabiam tocar" (Colegrave & Sullivan, 2002:45). Também Legs McNeil[14] refere que "a história do *punk* começou com Iggy Pop. Ele era autêntico. Esse é o problema do *rock´n´roll*. Não há muitos malucos realmente autênticos" (Colegrave & Sullivan, 2002:49). Lester Bangs também é peremptório a este respeito: "A música dos Stooges é tal e qual isto. Avança como um caos iletrado para gradualmente tomar a forma de um estilo único e pessoal, emerge da tradição da música americana" (Bangs, 1996:45)[15]. Iggy Pop era herdeiro da composição *beat*, mostrou-se renitente quanto ao sonho americano e via a energia libertadora da música a sua possibilidade de afirmação pessoal e social. Os concertos eram surpreendentes e marcados pela performance de Iggy em palco que gritava, contorcia o corpo, sujava-se, atirava-se para a plateia e dilacerava o próprio corpo com pedaços de vidro.

[12] The Stooges foram (são) uma banda de *rock* norte-americana formada no final dos anos 60. The Stooges foram uma daquelas bandas meteóricas que marcaram o nome na história da música. Iggy Pop foi o líder do grupo e tornou-se um ícone do rock nas últimas décadas. Tudo começou quando Iggy assistiu a um concerto dos The Doors em Chicago. Ele voltou para Michigan com um novo nome, Iggy Stooge, e a ideia de montar um grupo. Contactou o baixista Dave Alexander e os irmãos Ron e Scott Asheton, guitarrista e baterista respectivamente. Assim nasciam em 1967 os The Psychedelic Stooges. A primeira apresentação de muitas outras naquele ano foi na Universidade de Michigan, em pleno Halloween. Assim, o grupo era composto por: Iggy Pop - Vocal (1967-1974, 2003- Actualmente); Ron Asheton - Guitarra (1967-1973, 2003-2009 (RIP)); Baixo (1973-1974); Scott Asheton - Bateria (1967-1974, 2003-Actualmente); Steve MacKay - Saxofone (1970-1971, 2003- Actualmente) e Mike Watt - Baixo (2003- Actualmente). Em 1968, Danny Fields, da Elektra Records, estava em Detroit para ver o concerto dos MC5 (a banda mais famosa na cidade na época) e viu um concerto dos The Stooges. Fields gostou do grupo e fechou um contrato para a gravação de três álbuns. Os Stooges tornaram-se uma influência para várias bandas underground, tais como, Sonic Youth, Ramones e Mudhoney. Em 2003, e para grande surpresa, Iggy anunciou o regresso dos Stooges. Aliás, em finais de Julho de 2006 deram um concerto memorável na 35ª edição do Festival de Vilar de Mouros, onde a energia vibrante de Iggy e dos Stooges contagiou todos os presentes, incluindo o incitamento a uma invasão de palco por Iggy que já com mais de 60 anos parece renascido (Ribeiro; Costa, 2004; Torres, 2006).

[13] Ex-Manager dos Stooges e dos Ramones.

[14] Jornalista do Punk Magazine e autor de Please Kill Me. Legs McNeil adoptou papel de jornalista nos clubes do *underground* nova-iorquino, como o CBGB. Inventou o termo *punk* em 1975 ao apelidar a sua revista como Punk Magazine. McNeil esteve no centro do movimento *punk,* entrevistando pessoas como Lou Reed ou Iggy Pop. O seu reconhecimento enquanto narrador do "movimento *punk*" veio com a publicação do "Please Kill Me" (colectânea de depoimentos orais, que editou com o jornalista Gillian McCain.

[15] O mesmo Lester Bangs considera que "para facilitar a liberação necessária de massa física, é imperativo que comecemos pelo olho de furacão, o centro da confusão, contenção e exaltação, o Iggy Stooges ele próprio (Bangs, 1996:33). E continua: "Assim agora, podem ver onde quero chegar e mostrar como os Stooges são vitais, para além se serem bons músicos (…) É preciso muita coragem para serem assim loucos" (Bangs, 1996:36).

> *So messed up/ I want you here/ In my room/ I want you here/ Now we're gonna be/ Face-to-face/ And I'll lay right down/ In my favorite place/*
>
> *And now I wanna/ Be your dog/ Now I wanna/ Be your dog/ Now I wanna/ Be your dog/*
>
> *Well c'mon/ Now I'm ready/ To close my eyes/ And now I'm ready/ To close my mind/ And now I'm ready/ To feel your hand/ And lose my heart/ On the burning sands*
>
> The Stooges*, I Wanna Be Your Dog,* 1969

Figura 1.19: Iggy Pop, 1973



Fonte: http://www.untidymusic.com/wordpress/tag/iggy-pop/6 segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.20: Iggy Pop, 1976



Fonte: http://cinerevezes.blogspot.com/2009_03_01_archive.htmlsegundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

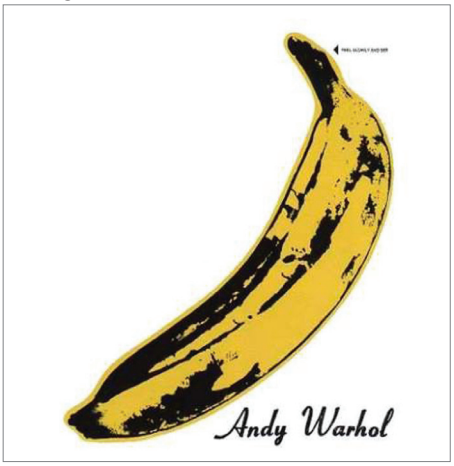
A descrição de Lester Bangs a respeito de Iggy é modelar: "mais do que qualquer um nesse desfile aparentemente infinito de roqueiros profissionalmente alienados, Iggy encontra-se realmente isolado, e esse isolamento manifesta-se num desespero enorme. Ele é o *performer* mais intenso que eu já vi, e essa intensidade vem de um impulso assassino que, no passado, também fez dele o mais perigoso artista vivo: os mergulhos na terceira fila, cortando-se e rebolando nos cacos de vidro no palco, entrando em ofensas verbais, e ocasionalmente físicas, com o público. Quando Iggy cantava 'I'm losing all my feelings/ And I'm runnig out of friends' em 'I Need Somebody', de Raw Power, estava a descrever sucintamente, como de costume, os problemas, a alienação e a anomia. Não há outra solução além da morte, e isso é a razão de tudo o resto acontecer" (Bangs, 2005:106). Iggy e os Stooges não tinham formação específica na área musical, assumiram primeiro um modo de vida do *rock* mais do que aptidões técnicas, o que levou mesmo a considerar que eram uma espécie de *gang*, fazendo uma auto e hetero representação de «quatro perdedores contra o resto do mundo» (Kent, 2006:284).

Figura 1.21: *Nico e Lou Reed,* Velvet Underground, 1967



Fonte: http://digilander.libero.it/guido_1953/pics/sunglasses-2/a1965-lou-reed-nico.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.22: *Artwork* de Andy Warhol para os Velvet Underground, Velvet Underground and Nico, 1967



Fonte: http://alittlefurtherdowntheriver.wordpress.com/2007/06/17/my-top-20-debut-albums/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

1.3.3. A Factory de Andy Warhol e os Velvet Underground[16]

A Factory foi a primeira experiência artística condensadora de uma multiplicidade de artes e denominadora comum de um intuito de interdisciplinaridade pela qual ansiavam criadores e públicos. Segundo Lee Childers[17] "todos os que estavam na Factory tomavam-se por super estrelas, e muitos eram-no de facto" (Colegrave & Sullivan, 2002:21). Candy Darling refere também que "Andy Warhol poderia tornar numa estrela qualquer pessoa" (Colegrave & Sullivan, 2002:26). A banda começou com a relação estabelecida pelos seus membros na Syracuse University nos anos 60 em Nova Iorque. Foram das primeiras bandas a abordar temas obscuros nas suas líricas, tais como drogas (overdoses, não as divertidas viagens de ácido dos Beatles), prostituição, problemas, doença e morte. O próprio John Cale refere que "a primeira vez que Lou me tocou a «Heroína», isso transformou-me completamente. As palavras e a música eram de tal forma sexy e devastadoras. De mais a mais, as canções de Lou correspondiam perfeitamente à minha ideia de música. Nas suas canções, ele tinha um forte perfume de escândalo, um traço de difamação. Ele identificava-se fortemente com as personagens que retratava. Era a Metodologia do Actor em Estúdio e em canções" (McNeil & McCain, 2006:17). As suas raízes no expressionismo alemão e no existencialismo francês mostraram-se importan-

[16] Os Velvet Undergrpound foram uma banda americana de *art rock* marcada de forma pioneira pela estratégia *do it yourself* (DIY) ve pelo experimentalismo. A banda formada em 1964, era composta por Lou Reed (vocalista e guitarrista), Sterling Morrison (guitarrista), John Cale (baixista e vocalista) e Maureen Tucker (baterista). Apadrinhados e financiados pelo artista plástico Andy Warhol (que trouxe para a banda a vocalista Nico e cedeu a clássica gravura da banana para a capa do disco) gravaram The Velvet Underground and Nico em 1966. Os Velvet Underground exploraram a vida sombria das ruas de Nova Iorque, o mal-estar da juventude e foram os primeiros a abordar explicitamente as drogas em termos líricos. Estavam submersos no expressionismo alemão e no existencialismo francês, celebrando o consumo de drogas e a diversidade de opções sexuais, inauguraram também uma nova modalidade de vivência de cerimoniais hedonistas. (Cfr. http://www.dyingdays.net/).

[17] Ex-manager dos Stooges e dos Heartbreakers. Actualmente, fotógrafo e escritor.

tes, ao ponto de os Velvet se demarcarem de forma clara da estética e sonoridade *hippie* e *beat* omnipresente na altura: "os Velvet Underground assumiram essencialmente a forma de uma convenção musical entre Lou Reed, um poeta que se converteu em letrista de canções com uma voz dolorosamente decadente, e John Cale, o monótono violista do la Monde Youg's Theatre of Eternel Music" (Ross, 2009:505).

Foram inspiradores de muitas bandas e reconhecidos como embrião do próprio movimento *punk* como comprovam as palavras de Steve Severin[18]: "pretendíamos que todos aqueles que tivessem ouvido os Velvet Underground fundassem um grupo… Eu fi-lo" (Colegrave & Sullivan, 2002:30). À medida que palmilhavam os Estados Unidos, os Velvet Underground fizeram surgir um grande número de bandas inspiradas pelas suas prestações, designadamente os MC5 e os Stooges. Também, mais tarde, e ao assumir a produção de discos dos Modern Lovers, de Patti Smith, dos Stooges, John Cale estive directamente relacionado com a eclosão do *punk*.

1.3.4. New York Dolls[19] e a origem do punk

Dando a palavra a um dos actores em cena na época, podemos dizer com Todd Rundgren[20] que a "maioria das pessoas acha que o *punk* começou com os Sex Pistols. Os Sex Pistols definiram-no na consciência popular mas foram influenciados por The New York Dolls e não tinham vergonha de admitir" (Colegrave & Sullivan, 2002:50). Ou ainda ao famoso Legs McNeil[21] quando salienta que "os New York Dolls surgiram e voltaram as canções de três minutos. Que é do que trata o *punk*, voltar à canção. Canção que se ouvia na rádio. Grosso modo: refrão, estrofe, refrão, estrofe" (Colegrave & Sullivan, 2002:51). Os New York Dolls assinalaram uma diferença ao aparecerem com saltos, roupas femininas, exaltando a excentricidade, com inexperiência em termos instrumentais, sendo arautos do *punk*, pois comunicavam que cada um pode fazer o que entender. Foi por isso mesmo que Malcolm MacLaren se interessou pelo grupo a primeira vez que os viu em Nova Iorque, pois pressentiu a semente *punk* contida na sonoridade e na postura da banda. Os New York Dolls foram a face manifesta da rebelião dos anos 70 e incorporaram todos os excessos ligados ao *rock'n'roll*. Em todos os domínios, com excepção das roupas, os New

[18] Baixista dos Siouxie and the Banshees.

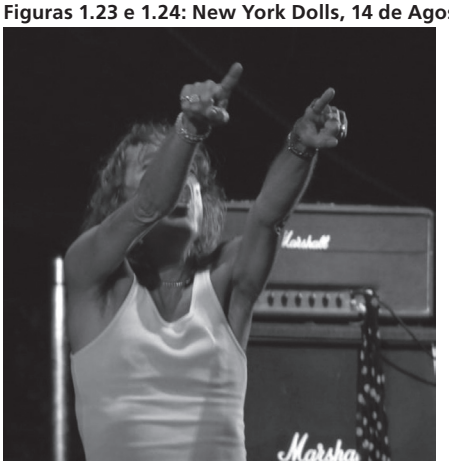
[19] The New York Dolls (1971-1977) são uma banda de *glam rock* e *proto punk* formada em 1971 na cidade de Nova Iorque. Os elementos originais da banda eram: David Johansen (vocais); Johnny Thunders (guitarra); Rick Rivetts (guitarra); Arthur "Killer" Kane (baixo); Billy Murcia (bateria); Brian Delaney (bateria); Steve Conti (guitarra); Brian Koonin (teclados). Ficou famosa a primeira tournée da banda em Inglaterra em 1974 quando a banda visitou a loja de Malcolm McLarem, conquistando imediatamente a sua atenção. Embora não tenham conseguido durante a sua curta existência um relevo e reconhecimento notórios, com o decorrer dos anos os New York Dolls transformaram-se numa espécie de culto na medida em que se reconheceu a sua influência na criação do *punk rock*. Retomaram em 2004 a sua actividade e estiveram em 2007 na edição do Festival Heineken Paredes de Coura.

[20] Produtor dos New York Dolls.

[21] Jornalista do Punk Magazine e autor de Please Kill Me.

York Dolls deram a Malcolm McLaren o molde dos Sex Pistols[22]. Os Dolls foram o primeiro projecto a denegar a indústria musical e os *managers* e a eleger os espectáculos ao vivo como momentos altos de celebração e excesso. Kent expõe a este propósito o seguinte: "na verdade, falamos de uma música extraordinariamente vital, sendo que os álbuns não conseguiam sequer a capturar toda a magia e essência da banda numa noite de concerto num pequeno clube (Kent, 2006:220).

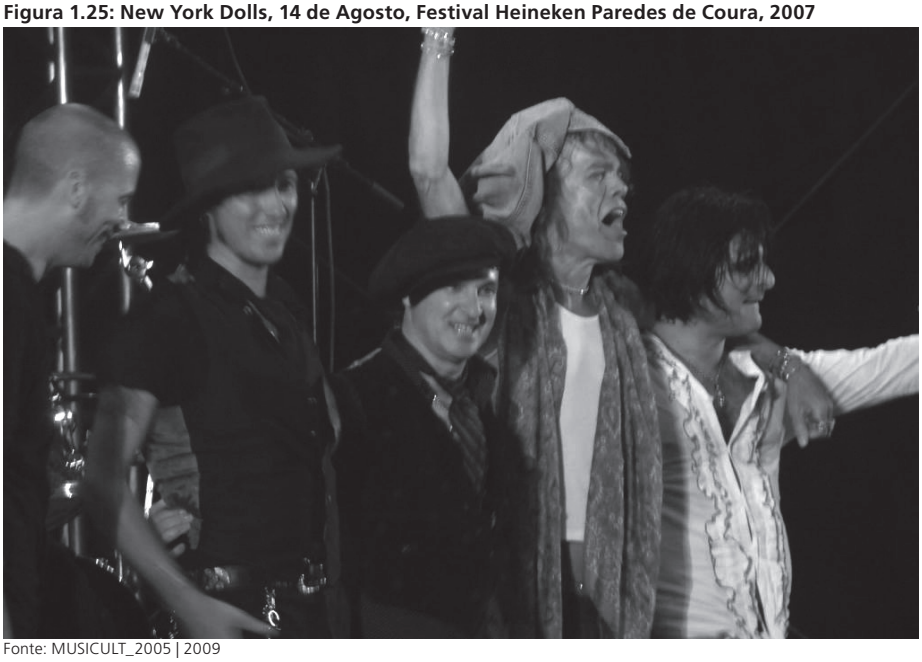
Figuras 1.23 e 1.24: New York Dolls, 14 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007





Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 1.25: New York Dolls, 14 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

[22] Nas próprias palavras de Malcolm McLaren: "Os Dolls vieram várias vezes à minha loja quando estavam em Londres, e estavam tão fascinados por ela nesta época, porque não havia nada de semelhante em Nova Iorque. Ninguém em Nova Iorque vendia a cultura *rock'n'roll* sob a forma de roupas e de música num mesmo local. E a loja, Sex, tinha uma ideologia muito particular, não se tratava de vender o que quer que fosse mas de criar uma atitude" (In Mcneil & Mccain, 2006:274).

> *Twenty, twenty, twenty, four hours to go/ I wanna be sedated/ Nothing to do, nowhere to go, oh/ I wanna be sedated/ Just get me to the airport, put me on a plane/ Hurry, hurry, hurry before I go insane/ I can't control my fingers, I can't control my brain/ Oh no, oh, oh, oh, oh/ Twenty, twenty, twenty, four hours to go/ I wanna be sedated/ Nothing to do, nowhere to go, oh/ I wanna be sedated/ Just put me in a wheelchair and get me on a plane/ Hurry, hurry, hurry before I go insane/ I can't control my fingers, I can't control my brain/ Oh no, oh, oh, oh, oh/ Twenty, twenty, twenty, four hours to go/ I wanna be sedated/ Nothing to do, nowhere to go, oh/ I wanna be sedated/ Just put me in a wheelchair, get me to the show/ Hurry, hurry, hurry before I go loco/ I can't control my fingers, I can't control my toes/ Oh no, oh, oh, oh, oh/ (4x)/ Ba-ba-baba, baba--ba-baba I wanna be sedated.*
>
> The Ramones, *I wanna be sedated,* 1978

Figura 1.26: *Artwork*, Ramones, Ramones, 1976



Fonte: http://capasdevinil.blogspot.com/2008/05/007-ramones-ramones-1976.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

1.3.5. Ramones[23]: Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go! Hey! Ho! Lets Go!

Grito de guerra dos Ramones e presente na celebre música do primeiro álbum "Blitzkrieg Bop" e tocada escrupulosamente em todos os concertos. É errado pensarmos que o *punk rock* e um visual marcado por *jeans* rasgados foi criado pelos Sex Pistols. Já em 1974 uma banda de adolescentes tocava no famoso clube CBGB (Country Bluegrass and Blues) de Manhatan. A banda definiria nestes primeiros concertos a atitude musical e visual que viria a ser conhecida como *punk rock*. O primeiro disco da banda, "Ramones", despoletou na Inglaterra o movimento *punk* que viria a ficar conhecido com bandas como os Sex Pistols, os The Clash, os Damned, etc. Foram os pioneiros do *do it yourself*. Nas palavras de Joey Ramone: "Nós queríamos salvar o *rock'n'roll*, mantê-lo divertido e engraçado e tudo mais. (…) Elvis Presley era *punk*, Jim Morrison era *punk*. Houve muita gente que foi *punk* e não tinha nada a ver com o estilo do cabelo ou coisa assim. Tem mais a ver com a rebeldia" (McNeil & McCain, 2006:380). Ainda a propósito do primeiro álbum, o discurso directo de Joey Ramone é fundamental: "a gente fez o álbum numa semana e gastou só seis mil e quatrocentos dólares – toda a gente ficou admirada. Naquele tempo, as pessoas não davam muita importância ao dinheiro. Havia muito dinheiro em jogo. (…) O dinheiro ainda não estava curto - alguns álbuns custavam meio milhão de

[23] Os Ramones (1974-1996) surgiram em Nova Iorque, sendo considerados os precursores do *punk rock*. A banda era composta por Joey Ramone (voz), Dee Dee Ramone (baixo), Johnny (guitarra) e Tommy Ramone (bateria). Após o seu surgimento, a banda começou a realizar com regularidade concertos no CBGB's, integrando uma cena "underground" composta por bandas como Blondie, Television, The Cramps, Talking Heads, The Voidoids e The Patti Smith Group.

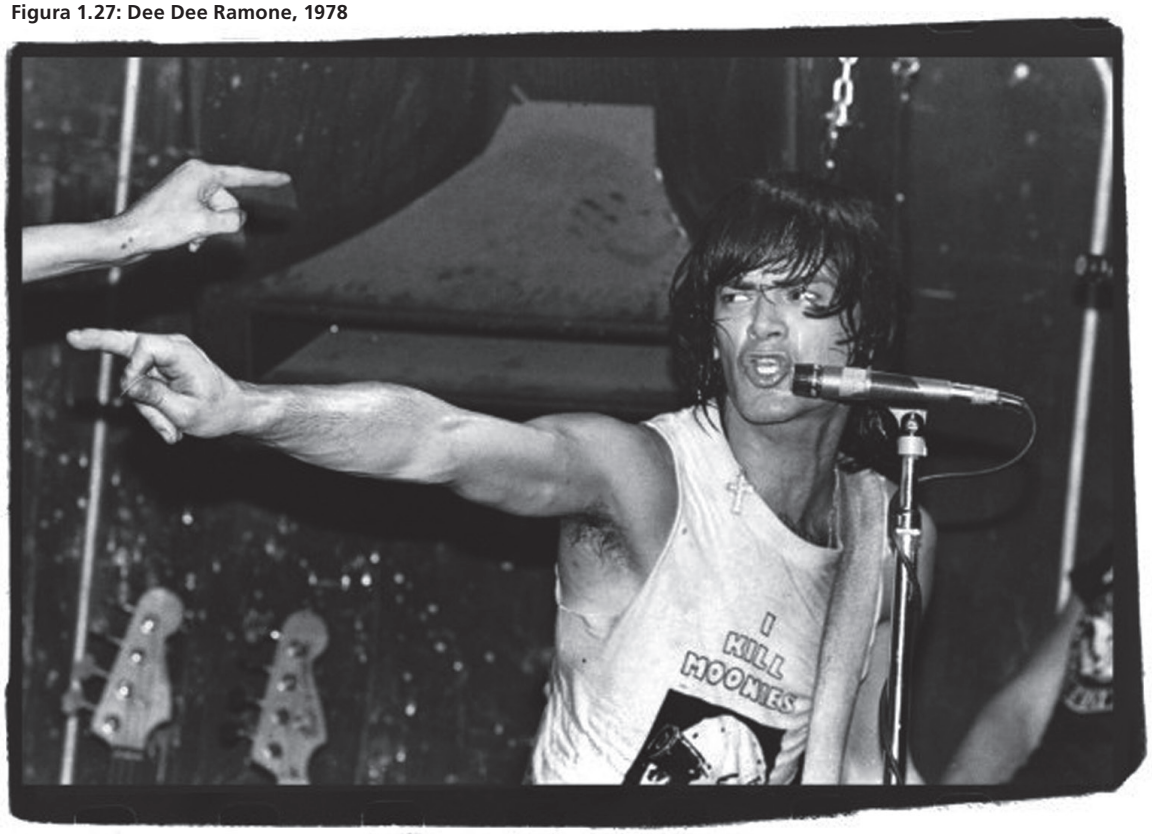
dólares para serem feitos e levavam dois ou três anos a serem gravados, como aconteceu com os Fleetwood Mac e outros. Fazer um álbum numa semana e produzi-lo por seis mil e quatrocentos dólares era inédito, ainda mais um álbum que de facto mudou o mundo. Ele inaugurou o *punk rock* e deu início aquela coisa toda - e também nos lançou" (McNeil & McCain, 2006:403).

Os Ramones surgiram de uma *praxis* de dureza vivenciada por um grupo de adolescentes que procuraram suplantar esse tédio e essa frustração com guitarras e ódio (Ramone & Kofman, 2002:8). Podemos assim dizer que a cena de Nova Iorque reuniu jovens cultos e bem informados (Richard Hell, Howard Devoto) e *delinquentes juvenis* (Sid Vicious, Steve Jones, Dee Dee Ramone): "todos aprenderam a lição mais importante do movimento: a de não dar importância a nada. E se o lema do *punk* era «faça você mesmo», então Dee Dee Ramone poderia ser o seu porta-voz (…). Mas foi exactamente isso que aconteceu: um sujeito destinado a ser um fracasso na vida acabou tornando-se um modelo para uma geração" (Ramone & Kofman, 2004:8-9). Os Ramones alteraram o *rock,* "Sem palavras de ordem, sem teorias, sem grandes problematizações. Porque a questão central nunca foi teoria mesmo. O que eles sabiam era tocar música rápida, sem solos de guitarra, com letras que falavam do dia a dia. Era uma música simples, mas que dizia mais do que qualquer manifesto libertário. Quantas bandas não surgiram depois de ouvir «Blitz-krieg Bop»? Quantos adolescentes, nos anos 70, não pensaram a mesma coisa: «se esses indivíduos podem gravar um disco, eu também posso!»?" (Ramone & Kofman, 2004:19).

1.3.6. CBGB: um palco para o punk em Nova Iorque

Em 1975, a cena desenvolvida no CBGB em Nova York, em que bandas inspiradas pelos MC5, os The Velvet Underground, os The Stooges e os The New York Dolls, marcou o *underground* urbano da criação musical e estilística apoioado no *do it yourself* e na simplicidade por oposição ao *rock hippie* da Costa Oeste americana. Bandas como os Television, os Ramones, The Cramps e o Patti Smith Group passaram a residir no CBGB e nas proximidades de clubes do Max Kansas City. O CBGB era um clube musical localizado no bairro de Manhattan em Nova Iorque. Em 1973, Hilly Kristal, o proprietário do CBGB, abriu o lugar para o público *punk rock* e para concertos de bandas emergentes apoiadas nesse estilo. Colegrave e Sullivan consideram o CBGB central na afirmação do *punk*, asseverando que "centrada sobre o clube CBGB, a cena explodiu graças a grupos como Queen Elizabeth de Wayne County, Television de Richard Hell e Tom Verlaine, Patti Smith, os Dead Boys e os Ramones, todos emergentes deste lugar. Já vivendo, mas ainda não baptizado, o *punk* tinha nascido. O nome surgiu logo a seguir quando o ilustrador John Holmstrom e o jornalista Legs McNeil lançaram a Punk Magazine, um fanzine dedicado ao género – e o nome assim ficou" (2002:19).

Figura 1.27: Dee Dee Ramone, 1978



Fonte: http://ecx.images-amazon.com/images/I/A1ERDuuWsfL._SL600_.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

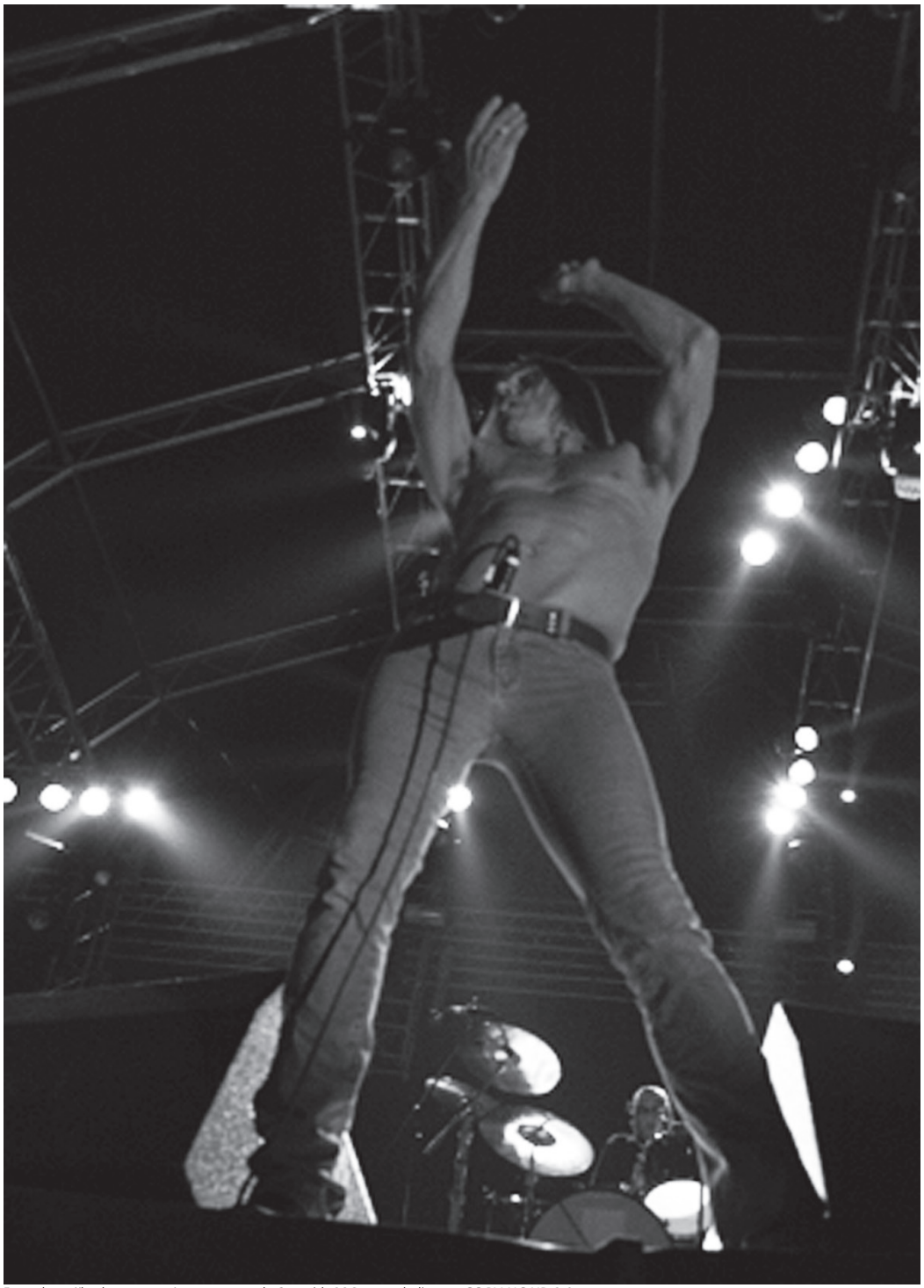
Figuras 1.28 e 1.29: The Cramps, 16 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006





Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 1.30: Iggy Pop and The Stooges, Festival de Vilar de Mouros, 2006



Fonte:http://bodyspace.net/reportagens.php?rep_id=296 segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

1.4. Punk, fracturas e revolução mutilada

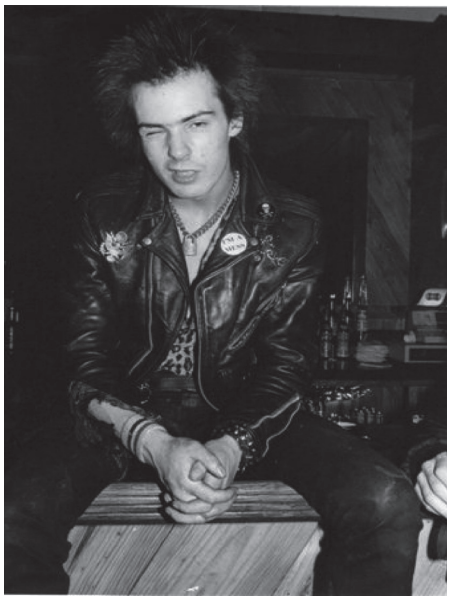
Em termos de ideário, o *punk*[24] assume-se como um movimento contestatário nas dimensões artística, económica e social. Contextualiza-se num período de forte crise económica e reclama uma pertença (contestada) ao sub-proletariado, aos indivíduos marginalizados pela sociedade vigente. O movimento *punk* foi uma resposta ao movimento *hippie*, pois este fracassou nas suas promessas em termos de revolução das tradições que esmagavam os quotidianos. O diletantismo musical, a vivacidade e a agitação serão as divisas do movimento (Département Musique, 2006). Na sua vertente musical, este ideário *punk* irá rejeitar a música reinante nos anos 70, a indústria da música e seus procedimentos, as modalidades de divulgação tradicionais, as sonoridades progressivas e a estética reinante. Foi um movimento próximo do *garage rock* dos anos 60, predispondo-se a uma movimentação dos jovens por via da constituição prolífica de bandas, pois reivindicava para si a estratégia do DIY[25].

A relação dialéctica que anima a vida cultural, ou seja, a relação entre a inesgotável essência da vida e os modos de expressão (ou exteriorização) que se vê obrigada a encontrar, impelem a cultura para uma situação de contradição e mesmo de oposição. Na base de um desenvolvimento da vida que não encontra correspondência nas formas de manifestação, emerge uma situação paradoxal na cultura. O esgotamento das formas tradicionais incapazes de conterem em si os desenvolvimentos vitais e contra as quais, inclusive, se desenvolveu a própria energia criativa da vida e a inexistência actual de formas que contenham a solução para a necessidade de exteriorização que a vida tem (Simmel, 2001:204). Ora, bem próximo desta abordagem simmeliana, o *punk* representou, nas sociedades ocidentais, um marco de ruptura e de reposicionamento face à estrutura social existente acompanhado de uma banda sonora. O *punk* sempre foi mais do que uma simples *t-shirt* ou uma música: foi uma atitude insubmissa que quebrou o *status quo* e deu visibilidade a uma juventude insatisfeita e descrente no futuro (Colegrave & Sullivan, 2002). O *punk* contém em si o ímpeto do retorno, da ressurreição e renovação, mas também o da mudança, o da inversão (Reynolds, 2007).

[24] As principais referências inglesas do *punk* são: os Sex Pistols - Never Mind the Bollocks (1977); os Clash - London Calling (1979); e os Buzzcocks - Singles Going Steady (1979).

[25] Do It Yourself (DIY): Assumiu-se como a divisa do *punk* e serviu de estandarte para a quebra das regras existentes, principalmente na música e na estética. Inspirados na atitude e no visual da juventude londrina do final da década de 1970, Vivianne Westwood e Malcom McLaren formularam uma cena *pop* que incluía a confecção de roupas e de adereços, a construção de vocabulário, a criação de cenários e a definição do um som.

Figuras 1.31 e 1.32: Sid Vicious e Johnny Rotten dos Sex Pistols, 1977



Fonte: http://rockandroll.blog.br/wp-content/uploads segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://rockandroll.blog.br/wp-content/uploads segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Nas palavras dos seus protagonistas, podemos dizer e de acordo com Joe Strummer[26]: "Tudo parecia um deserto, sem nada. Tínhamos energia. Queríamos ir a algum lugar. Queríamos fazer algo. Não havia nada para fazer. Nenhum lugar para ir. Um tipo de desesperança. Mas tínhamos esperança num mar de desesperança (Colegrave; Sullivan, 2002). Também Johnny Rotten[27] reitera esse sentir: "Foi um período muito miserável. Desemprego elevado. Absolutamente sem esperança. Guerra de classes furiosa. Literalmente, nenhum futuro. Escrevi o meu próprio futuro. Tive de fazê-lo. Era a única saída" (Idem). Isso conduz ao que podemos chamar «agnosticismo formal». Trata-se da situação em que, na ausência de soluções qualificadas do ponto de vista das formas existentes de manifestação da vida, a dinâmica cultural é empurrada a exercitar a própria ausência de formas, a negação das formas como diria Simmel, como modo de se converter no mundo (Simmel, 2001:204). O esgotamento das formas exige que nos impliquemos em descobrir novas formas, esse *tertium datum*, que permite resolver o presente cinismo relativamente às formas.

[26] Vocalista dos Clash. The Clash (1976 – 1986) eram constituídos por Joe Strummer (vocalista principal, guitarra rítmica), Mick Jones (guitarra principal, vocais), Paul Simonon (baixo, backing vocals) e Nicky "Topper" Headon (bateria, percussão). Figuras cimeiras do *punk* inglês, procuraram sempre experimentar e cruzar outros géneros musicais, tais como, o *reggae*, o *ska*, o *dub*, o *funk*, o *rap* e o *rockabilly*. As letras politizadas dos Clash, os seus ensaios musicais e a sua atitude rebelde tiveram uma influência profunda no rock, em especial no rock alternativo. Eles são amplamente referidos como «a única banda que importa», uma alcunha comercial originalmente introduzida pela gravadora do grupo, a CBS.

[27] Vocalista dos Sex Pistols. Os Sex Pistols (1975 - 1978; 1996; 2002 - 2003; 2007-) nasceram da vontade de Malcolm McLaren, designer e dono de uma loja de roupas e acessórios de couro chamada Sex. Para criar os Sex Pistols, McLaren reuniu frequentadores habituais da loja, Glenn Matlock (baixista), Steve Jones (guitarrista) e Paul Cook (baterista). Nenhum deles era músico profissional. Para vocalista da banda foi escolhido John Lydon (que entraria para a história como Johnny Rotten), que despertou o interesse primeiro do empresário por circular com uma *t-shirt* que tinha inscrito "I Hate Pink Floyd", dispondo-se a fazer o teste de vocalização acompanhado por uma *jukebox* e por Alice Cooper.

Em 1976, a data de seu surgimento e nomeação, o *punk* como palavra e conceito foi associado a significados negativos e, portanto, marcado por uma forte negação social. Esta falta de avaliação positiva e o reconhecimento social é em si um indicador de sua inferioridade e a sua dificuldade de afirmação como um movimento social (Colegrave & Sullivan: 2002). Simon Reynolds (2006) assinalou que o *punk* pode ser compreendido através de quatro modalidades principais. Num primeiro plano, o *punk* é pode ser aferido como uma espécie de «hiper-palavra», pois tem gerado querelas intermináveis, sendo de assinalar que a unidade do referido movimento aparece confinada à imprensa musical, uma vez que não existe uma unanimidade acerca das suas motivações objectivos. O debate a este respeito é intenso e se existe algum consenso, esse é assinalado pelo seu o seu carácter de oposição a algo e um ensejo de agressividade. A característica que permite a unidade conceptual é, talvez, a natureza da oposição à sociedade dominante (McNeil & Gillian, 2006, Reynolds, 2006; Kogan, 2006). Não se assumiu como contracultura, pois sempre teve uma postura fatalista no que diz respeito à mudança social, mas teve sempre uma matriz panfletária que se augurou de pelo menos repensar o funcionamento da estrutura social vigente. Deste modo, o *pós-punk* do período de 1978-1984 pode ser entendido como a consequência de todas as questões que então se levantavam e de todas as respostas e conclusões provisórias que alguns apresentavam. Numa segunda linha de problematização, o *punk* é uma palavra plena de energia e de emoções, sendo o seu traço de distintividade assegurado pela intensidade e simultaneidade de sentimentos: "Foi durante o ano de 1975 que a vida foi insuflada pelo *punk* enquanto entidade visível. No início, o *punk* era uma forma de estar que se exprimia essencialmente através da moda e da música. Era anárquico, niilista e deliberadamente agressivo. Colocava em causa o *establishment* existente, desafiando a ordem estabelecida, de uma forma geral, pondo a questão «porquê?»" (Colegrave & Sullivan, 2002:18).

Um outro olhar para o *punk* permite visualizá-lo dentro de uma estrutura metafórica da astrofísica como uma explosão de fragmentos perante uma estrutura cristalizada de *rock'n'roll*, amorfa e acomodada ao sistema e aos mecanismos mais opressivos das indústrias culturais. O *punk* seria a emergência de um novo universo – o cosmos pós-*punk*, cujas diferentes variações podem ser comparadas às galáxias e sistemas solares que compõem o universo. O *punk* também pode ser analisado como se de uma Reforma se tratasse: após o primeiro cisma (*old wave versus new wave*, como equivalente à oposição Catolicismo-Protestantismo) abre-se o caminho para posteriores desintegrações. A principal controvérsia que abalou a cultura *punk*, no período 78-84 refere-se a incerteza sobre o que fazer com os despojos do *punk*, toda a força e quimera acumulada em 76/77.

Ora bem: o *punk* mais do que um movimento foi um colectivo de indivíduos que se expressaram, o que o torna muito difícil de definir (Colegrave & Sullivan, 2002). O individualismo é uma marca compartilhada por todos os actores ingleses e americanos deste contexto (Albiez, 2006). Se nos E.U.A., as manifestações foram de pendor mais musical, o espectro de manifestações no Reino Unido é mais amplo, ganhando terreno na moda, no design, na estética. São essas múltiplas revelações que o tornam difícil definir (Savage, 2001). Em termos de estrutura social, o desenvolvimento do *punk* tem o fundo de um

contexto masculinizado, marcada por um excesso de sexismo e de álcool; em termos históricos, situa-se na ressaca do pós-guerra e na consequente ausência de expectativas futuras. Também está associada à juventude em geral, mas em particular à oriunda das classes trabalhadoras desprovidas de capital social, económico e cultural (Savage, 2001). Enfim, e seguindo de perto a estrutura dos campos sociais com base na matriz de Bourdieu (1996), o *punk* tem que ser visto como uma conquista de prerrogativas a um sistema social fechado, o que também o levou a ser assimilado como um artigo de consumo e a esvaziá-lo como um movimento de oposição (Kent, 2006), o que nos aproxima das teses da teoria crítica (Benjamin, 1992).

O surgimento do *punk* é frequentemente interpretado pelo contexto de crise económica vivenciado e traduzido no aumento dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973, atinge violentamente as nações ocidentais. Nessa altura, a Grã-Bretanha vê afundarem-se os últimos bastiões da sua economia: a indústria automóvel e a indústria têxtil passam por enormes dificuldades, tal como as indústrias ligadas ao carvão e à metalurgia. Os preços sobem, os salários estagnam e o desemprego aumenta: "para os jovens, não há nada: o subsídio de desemprego, uma bolsa para entrar numa «art school», pequenos biscates, pequenos trabalhos, nada disso é suficiente para levantar o moral de adolescentes matraqueados todas as noites na televisão pelas estatísticas do desemprego e pelas listas das fábricas que fecharam (Paraire, 1992:166). No campo da música, o *rock* tinha assumido um grau de institucionalização imenso, dominado por grandes bandas, por uma indústria pesada e longínquo dos desesperos quotidianos dos jovens: "É nas cidades de betão, nesse urbanismo construído à pressa após a guerra, no meio dessa juventude desocupada, inculta, violenta e desesperada que a contestação irá nascer e escrever: uma vez que o *rock* morreu controlado por um punhado de vedetas mundiais que fizeram dele uma coutada privada, será preciso destruir os *establishment* do rock" (Paraire, 1992:166).

Simmel pondera que o esquema marxista que relaciona forças produtivas com relações de produção para a definição de um certo modo de produção (e das contradições que lhe são internas) possui uma validade que extravasa o âmbito económico. Na história da cultura, esta oposição manifesta-se entre a energia inesgotável da vida e as "formas da sua exteriorização histórica que se mantêm fixas em rígida igualdade". Ou seja, a necessidade de converter a "mobilidade interna" em "criação externa" produz problemas quando as segundas parecem não fornecer a "expressão adequadas" para a primeira. Hebdige (1979) interpreta o estilo *punk* como uma resposta visual à crise sócio-económica da Inglaterra durante o final da década de 70. De acordo com Hebdige, o *punk* "apropriou-se da retórica da crise que havia preenchido as transmissões de rádio e televisão e editoriais durante todo o período e traduziu-a em termos tangíveis (e visíveis)" (1979:87). Uma leitura idêntica do *punk* é proposta por Chambers que sugere que esse género musical assinalou um período durante o qual "uma música particular, um estilo subcultural altamente visível e uma crise crescente do público foram momentaneamente combinadas em conjunto" (1985: 175).

Figura 1.33: *Artwork*, Jaimie Reid para os Sex Pistols



Fonte: http://joepayne.blogspot.com/2008_12_01_archive.html
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.34: Johnny Rotten, Sex Pistols, 30 de Julho, Festival Paredes de Coura, 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Hebdige apresentou o *punk* como uma música essencialmente juvenil, esta interpretação também se estende aos estudos do *punk* em outros contextos nacionais. Bennett assinala que este pendor marcadamente juvenil é relevante na medida em que aqueles que ficam activamente envolvidos na subcultura após os trinta anos são pessoas que de algum modo estão envolvidas a um nível mais organizacional ou criativo: músicos, promotores, escritores de *fanzines*, artistas, pois "a maioria das pessoas inseridas na subcultura *punk* acaba por deixar para trás as suas identidades *punk*" (1998:219). Caberá aqui também perceber se o *punk* desafiou as estruturas musicais de distribuição e produção precedentes, e se conseguiu fazer vigorar as organizações de discos independentes. Nesta altura, surgiu uma primeira geração de empresas independentes britânicas no campo do *rock* que incluíam principalmente negócios *go-it-alone*, influenciados por alguns dos valores culturais desenvolvidos, mas mostraram-se sempre relativamente desinteressados em qualquer democratização profunda das relações sociais de produção (Hesmondhalgh, 1997). Tal como referem os próprios actores envolvidos, Johnny Rotten em primeiro lugar: "Isto liberta as pessoas. O *punk* tem realmente este efeito" (Colegrave & Sullivan, 2002:119) e depois, Paul Cook: "*Et voilá*. Uma simples palavra de quatro letras desencadeou tudo" (Idem, Ibidem:168).

> *God save the queen/ Her fascist regime/ It made you a moron/ A potential H bomb*
>
> *God save the queen/ She ain't no human being/ There is no future/ In England's dreaming*
>
> *Don't be told what you want/ Don't be told what you need/ There's no future/ No future no future for you*
>
> *God save the queen/ We mean it man/ We love our queen/ God saves*
>
> *God save the queen/ 'cos tourists are Money/ And our figurehead/ Is not what she seems/ Oh God save history/ God save your mad parade/ Oh lord God have mercy/ All crimes are paid*
>
> *When there's no future/ How can there be sin/ We're the flowers/ In the dustbin/ We're the poison/ In your human machine/ We're the future/ Your future*
>
> *God save the queen/ We mean it man/ We love our queen/ God saves/ There is no future in England's dreaming*
>
> *God save the queen/ We mean it man/ There is no future/ In England's dreaming/ No future for you/ No future for me*
>
> *No future no future for you!*
>
> Sex Pistols*, God Save The Queen,* 1977

Sublinhemos o posicionamento e quadro de estruturação e desenvolvimento dos Sex Pistols. A atitude dos Sex Pistols é assinalada por três negações: rejeição dos sentimentos, rejeição da diversão e rejeição do futuro (*no feelings, no fun, no future*). Este sentimento de revolta e a vontade de provocar é transversal à juventude de uma forma geral, mas especialmente vincado no final da década de 70, uma altura marcada por alterações do ponto de vista social e político, quando o sonho *hippie* começa a desmoronar-se, quando surgem os problemas trazidos por um consumo excessivo de drogas (Savage, 2001: xii). As frases que os Sex Pistols vazavam nas suas músicas ("Get Pissed Destroy", "No Future") derivavam dos catecismos situacionistas. As correntes libertárias do final dos anos 60 transformaram a vida de muitos, incluindo McLaren e Jamie Reid. Deixando-se influenciar pela Internacional Situacionista, encontraram uma linguagem própria para expressar as suas revoltas e ideais, utilizando novas formas de comunicação das mesmas, como manifestos, folhetos, entre outras, que conseguiam ainda despertar o sentimento de que as coisas podem ser modificadas. Não podemos esquecer que Malcolm McLaren tinha frequentado uma escola de artes e este ideário situacionista era-lhe familiar[28]. Em Inglaterra, um grupo de situacionistas associara-se sob o nome de "King Mob". Dentre esses situacionistas, destacamos Jamie Reid e Malcolm McLaren. O trabalho gráfico de Jamie Reid para os Sex Pistols tem uma grande coerência com os objectivos da banda ou de Malcolm McLaren, que é a busca constante do choque e do escândalo.

A Internacional Situacionista foi criada em Julho de 1957, em Cosio d'Arroscia na Itália a partir da fusão de três grupos de artistas em divergência com a arte instituída (Henriques, 1997:11). Defendiam que a arte não deveria estar fechada nos seus pro-

[28] Aliás, observa-se que um número considerável de músicos *pop* britânicos desde os anos 60 até ao presente foram educados e começaram as suas performances em escolas de arte, sendo essa uma circunstância não despicienda para existência do que poderemos apelidar de um capital humano para a música altamente familiarizado com correntes estéticas e artísticas de vanguarda (Frith & Horne; 1987).

pósitos estilísticos e formais, faziam a apologia da arte como uma criação constante e reconstrução contínua. Do ponto de vista situacionista, a arte ou é revolucionária ou não é nada. A superação da arte só viria pela transformação incessante da cidade, o quer impelia o urbanismo e a arquitectura a serem as ferramentas de uma revolução. Para os situacionistas, "a imaginação deveria tomar de assalto o vazio existencial da cidade, subvertendo um quotidiano cego pelo hábito, restituindo significando aos espaços, despertando um passado mítico" (VVAA, 1997:153). Foi neste quadro de ideias que McLaren criou o grupo: "O grupo não tinha certezas, mas McLaren sim. "Eu tinha olho," diz ele, "e vi a capacidade de Rotten para criar imagens em torno de si próprio. Era um bom sentimento. Eu sabia que ele tinha alguma coisa, assim como Jones» ele convenceu Cook, Jones e Matlock a gravar com Lydon durante uma semana por cima de um pub chamado Crunchie Frog em Rotherhithe: no primeiro dia ninguém apareceu, excepto Lydon" (Savage, 2001:121). Percebe-se, então, que os Sex Pistols iniciaram o seu percurso sob um contexto de antagonismo, falta de compreensão e suspeita mútua, uma instabilidade que não deixou de provocar verdadeiros estragos, quanto mais não fosse para McLaren, *manager* da banda.

As expectativas de McLaren eram muito grandes, pois queria criar uma banda que se apresentasse como antítese ao panorama do *status quo* do *rock* existente tal como tinha vislumbrado nos New York Dolls nos E.U.A., assim, "as ambições de McLaren eram vastas: (…) queria uma cena de *rock* contagiosa, anárquica, barulhenta, algo que tinha sido esquecido desde meados dos anos 60. (…) Os Sex Pistols existiam para que o *rock* inglês pudesse enfim tomar de assalto os anos 70. Para o fazer, era necessário recorrer à teoria da *pop* (…)" (Savage, 2002:194). Esta postura de desafio, de revolta e de niilismo face à sociedade vigente foi levada a todas as esferas de intervenção da banda, mesmo no que tange ao seu relacionamento com os *media*[29]: "guiado por McLaren, o grupo foi facilmente capaz de ironizar este discurso quando tinha por objectivo afrontar os *media*. A forma como eles reflectiam acerca dos *media* – nas suas canções, nas suas entrevistas e nas suas roupas -, os media reflectiam os Sex Pistols, numa simbiose intensa que conduzia rapidamente à distorção, mas que iria definir um estilo de uma década que estava a chegar" (Idem, Ibidem:198). A relação do *punk* com os média era, de algum modo, ambígua. Se por um lado, assentava num certo desprezo em relação a eles, por outro, não deixava de implicar um envolvimento. Na realidade, os media estavam já inseridos no centro do movimento *punk*, nas suas canções, nas suas roupas, nas suas atitudes, acabando por ser eles a ditar a forma como o primeiro se poderia desenvolver.

[29] A este respeito tornou-se célebre a entrevista com os Sex Pistols no programa The Bill Groundy Show na BBC no dia 1 de Dezembro de 1976: Entrevistador: Quero saber uma coisa. /Johnny Rotten: O que é? /Entrevistador: Falou a sério ou quis fazer uma piada? /Johnny Rotten: Que m****! /Entrevistador: O que foi? /Johnny Rotten: Nada, um palavrão. Próxima pergunta. /Entrevistador: Não, qual foi o palavrão? /Johnny Rotten: M****./Steve Jones: Estúpido! /Entrevistador: Como? /Steve Jones: Desgraçado. /Entrevistador: Miúdo malcriado. /Steve Jones: Que imbecil! /Entrevistador: Isto é tudo por hoje! /. O entrevistador encerra o programa ali mesmo, a emissora corta tudo do ar. (Colegrave & Sullivan, 2002).

O movimento Dada, movimento artístico francês nos anos 20, aceitava a anarquia, a subversão e a provocação, ao mesmo tempo que utilizava o tumulto como meio de auto-promoção. O dadaísmo, encabeçado por Duchamp, defendia que «aqueles que olham é que fazem os quadros», sendo defensor acérrimo da dessacralização da aura de génio ostentada pelos artistas. Os seus *ready-mades* são o exemplo supremo dessa busca, pois introduz em obras de arte objectos banais do quotidiano, elevando-os ao estatuto de obras de arte (Bastos, 2008; Colegrave & Sullivan, 2002). O dadaísta Jonh Heartfield possui uma ligação particular com o *punk* na medida em que foi pioneiro na colagem, técnica que se baseava em juntar os bocados de imagens para obter uma nova representação compósita, este estilo gráfico também se associou ao *punk* (Colegrave & Sullivan, 2002:18). Mas as influências não se ficam por aqui, estendem-se até ao movimento *beat* surgido nos E.U.A. no início dos anos cinquenta envolvendo Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, Charles Bukowski e William Burroughs e cujas abordagens artísticas e literárias tematizavam a vida urbana e suas vivências, estando muito ligados ao *underground* nova-iorquino associado a vivências hedonistas e de êxtase com modalidades renovadas de arte (Barreto, 1982), a novos consumos e substâncias psicotrópicas: "se remontarmos à Nova Iorque dos anos 60 e à Factory de Andy Warhol e aos Velvet Underground estamos a entrar nos pilares do *punk*. Com a sua mistura de artistas e de intérpretes homo e hetero, travestis e *drag queens*, a Factory foi uma inspiração que directamente influenciará Malcolm McLaren e Vivienne Westwood para a elaboração do *punk* londrino (Colegrave & Sullivan, 2002:18).

Figura 1.35: SEX, loja de Vivianne Westood e Malcolm McLaren



Fonte: http://butterflyeffects.tumblr.com/post/156119900/malcolm-mclaren-and-vivienne-westwoods-shop segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Vivienne Westwood[30] e Malcolm McLaren alugaram as traseiras do Paradise Garage no 430 Kings Road. Inicialmente, vendiam discos de *rock'n'roll*, depois Vivienne começou a desenhar roupas ao estilo *teddy boy* e aí começou dez anos intensos de criatividade subversiva. Nessa loja, vendiam objectos e roupas que lembravam Elvis Presley e o *rock'n'roll*. Em 1972, a loja passou a chamar-se "Too Fast to Live, Too Young to Die". A audácia das roupas começou a destacar-se em peças de couro, *t-shirts* com ilustrações eróticas, motivos africanos, entre outros. A polémica instalou-se e em resposta, a dupla mudou o nome da loja para "Sex". Foi a "Sex" que definiu o estilo *punk* pois "a razão de ser da loja Sex, era a de fazer cair os tabus e, quando pensamos, isso foi muito bem sucedido. Nunca se tinham visto roupas tão provocantes – roupas que mudaram efectivamente a maneira de ver as coisas" (Marco Pirroni[31] In Colegrave & Sullivan, 2002:126). Um painel com a palavra SEX acolchoada em rosa de plástico por

[30] Estilista e primeira mulher de Malcom McLaren.

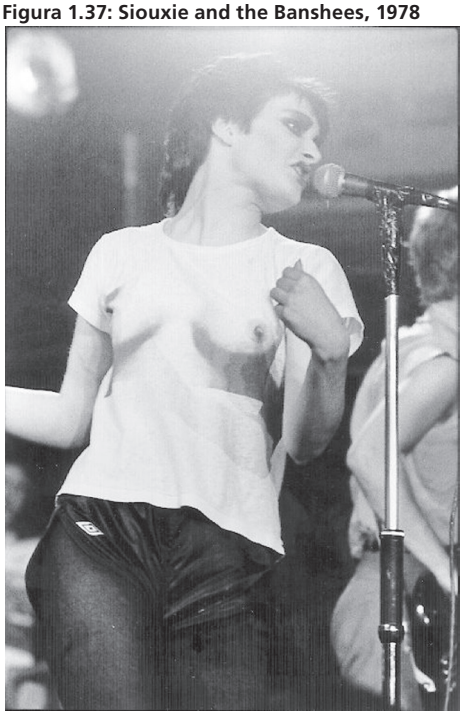
[31] Guitarrista, Siouxsie and the Banshees e dos Adam and The Ants.

Figura 1.36: Siouxie and the Banshees, 1977



Fonte: http://slowdive.users.netlink.co.uk//Sioux/sioux013.jpg
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.37: Siouxie and the Banshees, 1978



Fonte: http://www.flickr.com/photos/romanywg/1507347187/
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

cima da loja anuncia a chegada de um período realmente criativo. Roupas com citações sadomasoquistas porno, slogans situacionistas… as *t-shirts* ganharam ainda mais ousadia com mensagens mais explícitas, além de venderem objectos sadomasoquistas. A própria loja foi-se rodeando de uma *entourage* da qual faziam parte jovens como por exemplo Siouxie[32] que mais tarde veio a ter um projecto musical.

Nesse período, a borracha tornou-se a principal matéria-prima das criações de Vivienne Westwood. Também apresentava roupas de couro, *t-shirts* rasgadas (chamadas "catalyst--shirts") e acessórios feitos de correntes e cadeados. Antes de se tornarem Sex Pistols, os elementos da banda eram frequentadores habituais da loja. E estiveram no momento certo à hora certa, pois "Malcolm vendia roupa, basicamente. Ele vendia moda. Ele vendia moda *rock´n´roll*. O melhor meio de vender essa moda seria ter uma banda" (Bob Gruen[33] In Colegrave & Sullivan, 2002:126). Um dos autores fundamentais para a compreensão do movimento, John Savage, define desta forma a situação: "Como Warhol, McLaren e Westwood criaram uma arena onde a juventude em ebulição – forte e vulnerável simultaneamente – podia libertar-se, comportar-se como queria, como crianças libertadas pelo peso dos seus compromissos e tarefas adultas. Como para Warhol, seria a falta total de uma moral convencional (…) que era simultaneamente uma fonte de libertação e a fonte do seu poder. Isto significa que o movimento emergente não poderia ser definido facilmente; por um lado pelo seu carácter infantil, sendo particularmente vulnerável, e uma vez definido, pela sua perversão" (Savage, 2002:230).

[32] Siouxie trabalhou durante algum tempo como modelo vivo de vitrina da loja de Vivienne Westwood.

[33] Jornalista.

> *I am an antichrist, I am an anarchist/ Don't know what I want/ But I know how to get it/ I wanna destroy the passerby*
>
> *'Cause I want to be anarchy/ No dog's body*
>
> *Anarchy for the U.K./ It's coming sometime and maybe/ I give a wrong time, stop a traffic line/ Your future dream is a shopping scheme*
>
> *'Cause I wanna be anarchy/ In the city*
>
> *How many ways/ To get what you want/ I use the best, I use the rest/ I use the enemy, I use anarchy/*
>
> *'Cause I want to be anarchy/ It's the only way to be*
>
> *Is this the M.P.L.A. or/ Is this the U.D.A. or/ Is this the I.R.A.?/ I thought it was the U.K./ Or just another country/ Another council tenacy*
>
> *I wanna be anarchy/ And I wanna be anarchy/ Oh, what a name/ And I wanna be an anarchist/ I get pissed, destroy*
>
> Sex Pistols*, Anarchy In The U.K.,* 1976

Desde o surgimento do *rock'n'roll* nos anos 1950 que existiram uma série de exibições musicais ao vivo, que não só foram memoráveis em si, mas que se tornaram extraordinariamente influentes pois conformaram o trajecto imediato e o progresso da música popular. Introduziram novos estilos, confrontaram práticas, reestruturando definições e ditando novos modelos para outros seguirem (Inglis, 2006). Assim, as apresentações dos Sex Pistols foram-se tornando momentos colectivos de epifania e de expansão e sedimentação do *punk*. A sua apresentação em Manchester é a este título paradigmática[34]: "anunciado por fotocópias A4 dobradas em duas, o concerto de Manchester foi uma boa ocasião para lançar os Sex Pistols para fora de Londres, pois Manchester, a terceira maior cidade de Inglaterra, é também a porta de entrada em direcção ao norte e ao noroeste. O concerto não foi um grande sucesso, mas, uma vez mais perante as 70 pessoas que aí estavam, estariam futuros artistas e personalidades relevantes – como Peter Hook e Bernard Summer dos Joy Division/New Order, Morrissey, Tony Wilson da Factory – que foram basilares para a proeminência musical futura de Manchester" (Savage, 2002:208).

A partir de 1976, outros grupos se formaram e desempenharam um papel importante no movimento nascente. Os Clash surgem e vão assumir um papel fundamental no movimento *punk*. Em Manchester surgiram os Buzzcocks. Os Clash assumiram e experienciaram um lado mais politizado do *punk*. E trouxeram a mistura estilística e sonora para o *punk*. Como brem assegura Greil Marcus: "A promessa dos Clash tinha sido a de que a noção de horror, longe de ser algo que nos devamos libertar, é um meio de influenciar a realidade que deve ser buscado, constantemente testado e renovado: o 'não' dos Sex Pistols sempre foi o 'sim' dos Clash. O horror fornece limites. Ele dá forma ao medo, dá peso ao riso, desnuda a mistificação e revela o paradoxo; música após música, London Calling

[34] Lesser Free Trade Hall, 4 de Junho 1976.

Figura 1.38: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

faz a mesma coisa. A história – a história da *pop*, história política – fechou-se em torno dos Clash; eles parecem ter encontrado um lugar nela" (Marcus, 2006:30). Os Buzzcocks eram o expoente do *punk* de Manchester, desenvolveram um som muito rápido. Marcados pela sua junção do *pop* ao *punk*. Os conteúdos das suas letras eram de teor sentimental e afectivo, de amores e de desamores e não arriscaram numa mensagem política como os Clash ou os Pistols.

Depois de 1978, muitos reiteram a morte do *punk* (Reynolds, 2007). Mas trata-se de uma morte mais simbólica do que real, pois o movimento sofreu alterações e reestruturou-se pela sua relativa incorporação no sistema da indústria cultural vigente (Masters, 2007). Marco Pirroni chega mesmo a considerar que "de qualquer coisa de excitante, individual, diferente e subversiva, o *punk* começou a transformar-se numa forma de apresentação, de beber cerveja e ter atitudes cretinas" (In Colegrave & Sullivan, 2002:352). Mas sabemos que a história da *pop* se repisa a si própria com regularidade, reinventando novas cenas *underground* como respostas à hegemonia (Azerrad, 2002). Em 1979, a ascensão ao poder de Margaret Thatcher marcou uma inversão e reestruturação mo movimento *punk*, dando-lhe novos desenvolvimentos e contornos: "Isto significa que uma percentagem significativa da população consumidora de discos *punks* votava de forma conservadora; de outra forma, o *punk* e as suas intenções tinham estendido a todo o mundo, mas com os indigentes deixados de lado. Kings Road continuava a atrair os *punks* da segunda zona, mas o estilo no seu conjunto metamorfoseou-se numa absurda caricatura dele próprio. Assim o *punk* cada vez significava mais cabeleiras grotescas à moicano de quinze centímetros de altura, tatuagens faciais, *bondages*, botas de tropa, *doc martens*…" (Colegrave & Sullivan,

2002:342). Mas uma plêiade de oportunidades musicais e concomitantes modalidades de vida foi aberta com o *punk* como veremos seguidamente. Não obstante a relação entre os movimentos sociais e a música ter sido raramente conceptualizada, na prática verifica-se sempre uma interligação. A música é um recurso usado como apoio à construção da consciência de sociedade (Eyerman, 2007). É um recurso central para construir entidades colectivas, para a construção e subsistência de grupos de consciência e solidariedade. Dando ênfase aos recursos de mobilização, Bourdieu (1994) considera também a música como parte central da acção social, pois a música e a arte são recursos, formas de uma atribuição de posição no campo social e também como formas de distinção social. Através de Hebdige (1979), percebemos como as subculturas usaram a música como recurso central na resistência. Muitas das análises acerca do movimento *punk* salientam também essa relação. A questão que importa aqui relativizar não é da validade da relação, mas considerar os limites do movimento *punk* como movimento social[35].

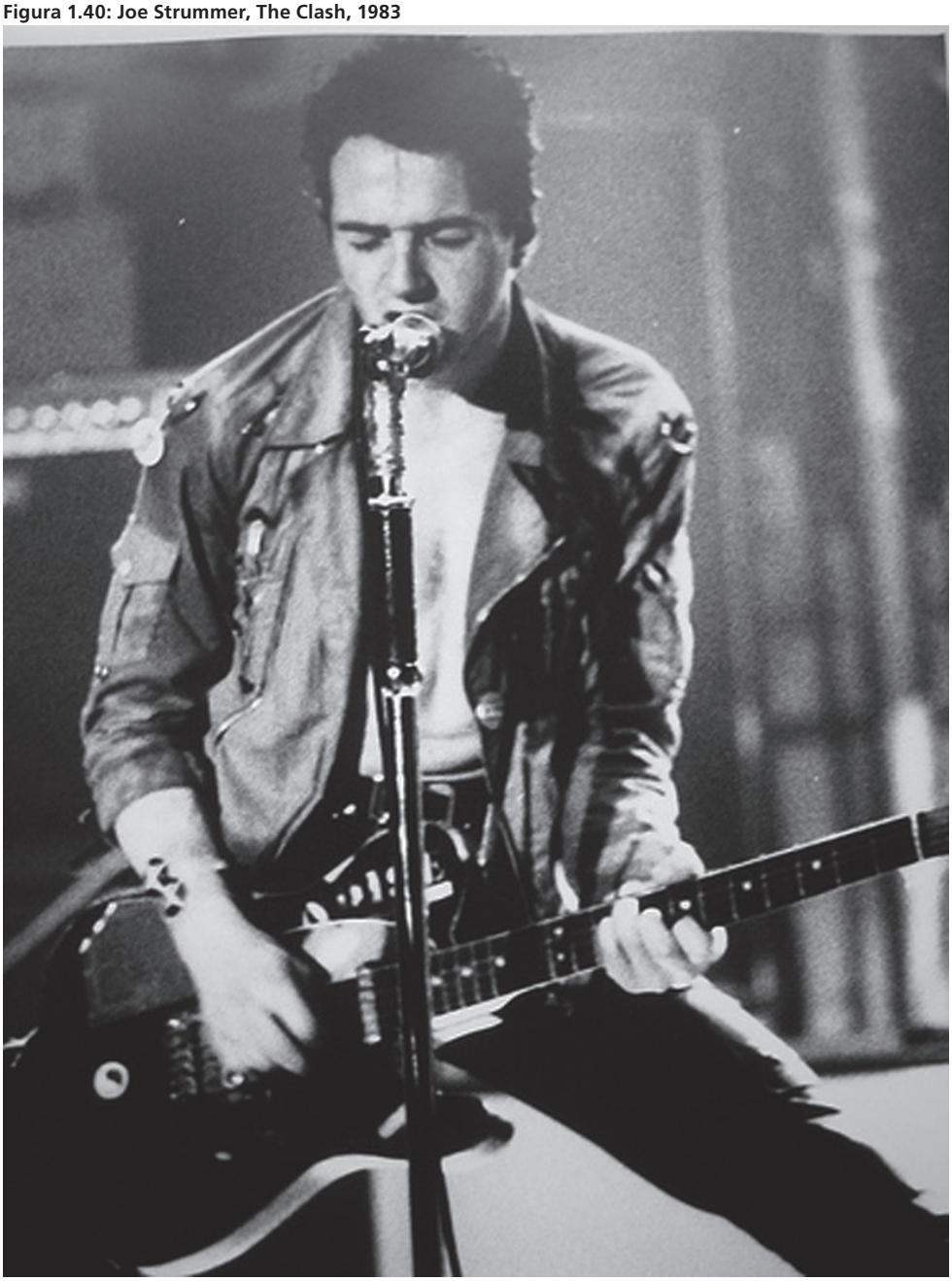
Figura 1.39: Joe Strummer, The Clash, 1980



Fonte: http://www.flickr.com/photos/romanywg/1507347187/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

[35] Recordem-se a este propósito as palavras de Vítor Belanciano acerca da reunião dos Sex Pistols em 2007 e sua torunée de 2008: "O problema de olhar para o *punk*, hoje, é esse. Os Sex Pistols fixaram um tempo demasiado codificado, de forma tão frenética, que é difícil dissociá-los desse período. Leonard Cohen pode fazer uma digressão a pensar na reforma e Bob Dylan pode afirmar que continua a tocar, simplesmente pelo prazer de tocar. Com os Pistols, mesmo que digam exactamente o mesmo, é mais difícil aceitá-lo. Como escreve Benoît Sabater: "o punk foram dois anos: 76 e 77." Era uma coisa de fazer, no momento, com o que isso tem de poético e efémero. Hoje é necessariamente outra coisa" (Belanciano, 2008a).

Figura 1.40: Joe Strummer, The Clash, 1983



Fonte: http://www.flickr.com/photos/romanywg/1507347187/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 1.41: The Horrors, 30 de Julho, Festival Heineken Paredes de Coura, 2009



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

1.5. Pós-punk, new wave e no wave: prefigurações

> *When routine bites hard/ And ambitions are low/ And resentment rides high/ But emotions won't grow/ And we're changing our ways/ Taking different roads/ Then love, love will tear us apart, again/ Love, love will tear us apart, again*
>
> *Why is the bedroom so cold?/ You've turned away on your side/ Is my timing that flawed?/ Our respect runs so dry/ Yet there's still this appeal/ That we've kept through our lives/ But love, love will tear us apart, again/ Love, love will tear us apart, again*
>
> *You cry out in your sleep/ All my failings exposed/ And there's taste in my mouth/ As desperation takes hold/ Just that something so good/ Just can't function no more/ But love, love wil tear us apart, again/ Love, love will tear us apart, again/ Love, love will tear us apart, again/ Love, love will tear us apart, again*
>
> Joy Division*, Love Will Tear Us Apart,* 1980

Na Grã-bretanha, o *punk* deixou um lastro de dinâmicas musicais ecléticas, "o *ska*, a *new wave*, o *electro pop*, o *hip hop* e o novo romantismo foram reacções musicais deliberadas contra o *punk*. (…) Uma nova geração de artistas «para estádios» como os Boomtown Rats, os U2, os Jam ou os Police conheceram muito sucesso" (Colegrave & Sullivan, 2002:342). Nas suas origens, o *pós-punk* sedimentou grande parte das bases do chamado *rock* alternativo dos anos 80. Em termos de caracterização estilística sumária, pauta-se pela junção do *punk* com o *krautrock*, o *dub*, o *reggae*, o *funk* e a experimentação. Trata-se de uma época musical caracterizada por algumas condições sociais e económicas específicas que influíram no desenho e sonoridade de alguns dos seus principais projectos. Assim, as políticas conservadoras e liberais de Ronald Reagan e Margaret Thatcher, o despoletar e incremento de campanhas moralistas face ao consumo de drogas, a intensificação da Guerra Fria entre os E.U.A e a União Soviética, são consideradas pelos especialistas as grandes condicionantes socioeconómicas deste período de produção musical (Reynolds, 2006). Na perspectiva dos actores envolvidos nesta ambiência, permanece a contestação, o niilismo, a iconoclastia e o minimalismo do *punk*, sendo atributos reconfigurados e reforçados no âmago da produção cultural e musical da época. Tudo isto remete para características sonoras específicas: primeiro plano para o baixo, a guitarra como uma espécie de segunda voz, letras plenas de cinismo e existencialismo, uso de sintetizadores e a introspecção enquanto modalidade criadora das líricas. Trata-se de um período que coloca em cena bandas tão diversas como os Echo & the Bunnymen, os Public Image Ltd., os Wire, os Gang of Four, os Pere Ubu, os Talking Heads, os Smiths, os Cure, os Joy Division e os R.E.M.. Esta mesma situação levou Simon Reynolds a referir que "os primeiros anos do *pós-punk* – a metade da década de 1978 a 1982 – foram assim: uma *fortuna*" (Reynolds, 2006:xiv).

Passado presente, mas contestado e renovado. Umas das bandas mais relevantes neste período foram os Public Image Ltd (PiL). A banda foi criada por Jonhny Rotten na medida em que estava desiludido com a música produzida pelos Sex Pistols, com a própria personagem que tinha criado e com o próprio *punk* e pela forma como o movimento se tinha desenvolvido[36]. O *reggae* foi um ponto de intersecção crucial dos PiL. Os Gang of Four, originários de Leeds, cidade marcadamente operária do norte da Inglaterra, plasticizaram esse contexto sócio-eonómico na sua sonoridade. As tensões sociais e políticas eram omnipresente no início dos anos 80 em Leeds, pois operava aí um forte contingente do partido neo-nazi National Front e os Gang of Four, com as suas poderosas linhas de baixo de tonalidade *funk*, estavam sobretudo preocupados com a emergência e consequente denúncia da sociedade de consumo. Estavam portanto longe dos Sex Pistols (Cadete, 2004a).

Os Joy Division e os The Fall[37] têm em comum o passado, o gosto pelas mesmas bandas, a frequência dos mesmos espaços de lazer e Manchester. Reynolds defende que há algo nas sombras e decadência de Manchester que inspira os seus sons: "no *pré-punk* dos anos setenta, Manchester parecia reunir todos os aspectos negativos da vida urbana – poluição, arquitectura desagradável, toda a envolvente insípida – com todas as suas compensações subculturais. (…) A indústria estava a morrer, as roupas eram terrívéis, o cabelo era horrível. As almas famintas de Manchester apanhavam qualquer estímulo que podiam encontrar: moda, livros, música esotérica, droga" (Reynolds, 2006:174-175). Para a sua nomeação, os Joy Division inspiraram-se numa novela "House of Dolls", para o nome da sua banda, a 'divisão da alegria', retratava um conjunto de mulheres, que viviam num campo de concentração nazi e que eram usadas como escravas sexuais. Depois de dois primeiros trabalhos, marcados por um som ainda meio indefinido, os Joy Division começaram a trabalhar mais o seu estilo e a ter bastante aceitação por parte do público: "as pessoas, gradualmente, começaram a sintonizar-se com o signo. O sucesso *slow-burning* de Unknown Pleasures e o seu hipnótico single 'Transmission' deram aos Joy Division um seguidor incrivelmente obsessivo, com a alcunha de 'Cult with no name' [Culto sem nome] e, de acordo com o estereótipo, constituído por jovens que vestiam sobretudos cinzentos. Os Joy Division perceberam o poder de atracção da mística desde o início (…). A banda recusava-se a dar entrevistas, só para aumentar a sua aura. O culto expandiu-se durante a segunda metade de 1979 [nosso]" (Idem, Ibidem:186).

[36] De acordo com John Lydon: "Eu quero transformar o negócio musical, certo? Quero mudar isto tudo… mas isso vai demorar anos"(Colegrave & Sullivan, 2002:334).

[37] Os The Fall são a única banda do *pós-punk* de finais dos anos 70 que manteve uma produção regular e intensa até à actualidade. São um claro exemplo de uma banda pouco enquadrável num género, denominam-se de *pós-punk* por facilidade de enquadramento e pela época em que emergiram: "na altura a *new wave* era demasiado sofisticada para os seus gostos de classe média; o *punk-rock* demasiado amador para as suas pretensões literárias" (Pedro, 2003).

Aos Joy Division sucederam-se os New Order[38] e com estes mais uma inovação estava em curso, pelo misturarem sons oriundos do *rap*, do *disco*, do *electrofunk*, do *freestyle*, do *italo-disco*, do *hip hop* e da electrónica. Paralelamente ao sucesso dos New Order, também a Factory (editora da banda sedeada em Manchester) crescia cada vez mais. Concebida por Tony Wilson como uma espécie de espaço revolucionário, a editora orientava-se pelos princípios da Internacional Situacionista, nomeadamente o conceito de diversão como protesto que atravessaria os anos 80 e chegaria aos anos 90 como base da cultura *rave*.

Também os Smiths emergiram em Manchester procedentes, tal como as outras bandas, das fracções juvenis das classes operárias ou das classes médias baixas urbanas. Na perspectiva de Nick Kent, "mais do que tudo, formaram um verdadeiro grupo, o único grupo verdadeiramente imortal dos anos oitenta. Mas a visão do mundo que traduziam os seus textos eram apanágio de Morrissey, porta-voz, cantor e força dos Smiths. A sua energia mobilizou-a num intenso desejo de se vingar de todos os que tinham gozado com ele (…) rejeitando as suas anteriores tentativas de expressão" (Kent, 2006:232). Mais tarde, foi ainda em Manchester, e sob a designação de Madchester, que a *rave culture* e a festa entraram no *rock*, mudando a sua vivência quotidiana, alargando os seus públicos e fazendo emergir novos consumos e modos de vida de que a Haçienda foi uma espécie de palco para Manchester e para o mundo.

Figura 1.42: Morrissey, ex-The Smiths, 15 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006



Figura 1.43: Morrissey, ex-The Smiths, 15 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

[38] Como refere Vítor Belanciano: "Depois dos primeiros tempos de adaptação a uma sonoridade que prenunciava um antes e um depois para a *pop* moderna, é unânime considerar-se que aquilo que os New Order tinham para propor era completamente novo: aboliram-se os complexos em torno da música de dimensão física, ligando o período *disco*, o irromper do *hip hop* e do *electro*, com o *pós-punk*, ao mesmo tempo que se prenunciava uma nova era. Como diria mais tarde Tony Wilson, o patrão da editora Factory: «Eles puseram os brancos a dançar, descomplexando-os com o corpo, ligando o cérebro às pernas»" (2005a).

New wave, abertura e *pop*. Trata-se de uma incursão musical e estética dentro do *pós-punk* muito arreigada ao *punk* nova-iorquino que acentua a aproximação do *rock* com a música *pop*: música melódica, sintetizadores e bateria electrónica. Segundo Chrissie Hynde: "o *punk rock* não era necessariamente muito musical ou melódico. O *new wave* foi o encontro de algumas guitarras desafinadas com melodias" (Colegrave & Sullivan, 2002). A *new wave* teve como intuito reconhecer as possibilidades de que o *rock'n'roll* estavam saturadas e os resultados têm vindo a revelar-se numa multiplicação de experiências para revitalizar os ajustes estilísticos do *rock'n'roll* (Grossberg, 1984). Uma das características da música produzida pelos Talking Heads é a música conceptual, que produzem. Tal como David Byrne[39] afirma "algumas vezes escrevo coisas, que eu realmente não percebo, e isso é o que excita. Sinto uma simpatia por essa posição." (Reynolds, 2006:133). No mesmo sentido, Brian Eno[40] diz que "eu não tinha uma mensagem e não tinha experiências que eu tivesse sentido forte o suficiente, para querer escrever sobre… Todas as minhas músicas favoritas tinham letras que eu não percebia bem…. Eu decidi, eu queria essas letras pictóricas" (Reynolds, 2006:133). Todas as letras dos Talking Heads eram como um pequeno filme, como que uma pequena narrativa em que o som parecia um pequeno monólogo. A cada trabalho do grupo, apareciam novas sonoridades, que combinavam diferentes instrumentos e inspiração, como uma *pequena selva*. A influência do *funk* foi das que mais marcou os trabalhos do grupo.

Voltando aos início dos anos 70, Eno frequentava um Colégio de Artes, de onde saíram os Wire: "o nome "Wire", principalmente, pela 'sua qualidade gráfica' (…) assim como pelas suas conotações (fino e metálico; linhas eléctricas potentes)." Era curto e nú e pareceria grande num poster, mesmo que nós fossemos pequenos na conta!" (Reynolds, 2006:143). O som produzido pelos Wire era minimalista e mostrava o seu desprezo pelos gastos de energia reducionista na ornamentação. Também os Suicide encaixam aqui, pois foram arautos da mistura do *rock'n'roll* com o futurismo tecnho; "em meados dos anos 70, os Suicide eram o Elvis actuando em palco com os Kraftwerk. Para além de todos os rótulos possíveis, *new-wave*, *cold-wave*, *rock* industrial, *techno-pop*, *noise-pop*, são os Suicide formados em 1971 em Nova Iorque"[41] (Gailliot,1996).

[39] Mentor e vocalista dos Talking Heads.

[40] Músico e compositor. Produtor dos Talking Heads.

[41] O Museu de Arte Contemporânea de Lyon consagrou entre15 de Maio e 2 de Agosto de 2009 uma retrospectiva à obra plástica de Vega intitulada "Infinite Mercy" onde são apresentados mais de 40 anos de criação em pintura, desenhos e instalações e esculturas luminosas (Chapelle, 2009).

Figura 1.44: Mark E. Smith, The Fall, Casa da Música, 16 de Janeiro, 2009



Figura 1.45: The Fall, Casa da Música, 16 de Janeiro, 2009



Figura 1.46: Bauhaus, 17 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006



Figura 1.47: Bauhaus, 17 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2006



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

No wave, undergound e desconstrução. Nos Estados Unidos, o *pós-punk* recebeu muitas vezes a denominação de *no wave*. O movimento desencadeou-se com o lançamento de "No New York"[42]. Não obstante aqueles que nele estavam envolvidos não o concebessem como um movimento, o *no wave* foi um movimento assente na negação, no extremo, dizendo mesmo que "Não" à sua própria existência (Masters, 2007). Não há consenso quanto à origem do termo "*no wave*". Alguns concebem-na como resultando de uma entrevista entre Trakin e Lydia Lunch dos Teenage Jesus and the Jerksm quando o primeiro perguntou se a sua música se enquadrava no *new wave* e a resposta foi: "É mais *no wave*". Outros associam-na à revista "No" onde surgiam crónicas sobre a cena musical de então. Sem certezas sobre se estes foram ou não os criadores do termo, o certo é que foram

[42] Um disco como criador de um movimento: "Pode um álbum criar um movimento? De acordo com a lenda, fê-lo. Logo depois do seu lançamento no Outono de 1978, tornou-se a face do *No wave* – um "lightning-fast" movimento de artistas underground que atacou a música *rock*, desconstruindo-a através de técnicas primitivas e atitudes niilistas." (Masters, 2007:9). Como definir o disco? "No New York" (organizado e produzido por Brian Eno) – temas de 4 bandas nova-iorquinas: The Contortions, Teenage Jesus and the Jerks, Mars e DNA; música definida pela revista Rolling Stone como sendo "militantemente anti-melódica, inacessível e anti-humanista" (Carson In Master, 2007:11).

os primeiros a utilizá-lo aquando do lançamento de "No New York", que se afirmava como uma rejeição da música *rock new wave*: "Se rejeitar uma New Wave e envolver-se noutra parece incongruente, deve efectivamente sê-lo. Para os *no wavers*, "Não" não é apenas uma negação, mas uma contradição – uma forma de dizer que quem quer que sejamos, somos também o oposto. (…) Dizendo simplesmente "Não", o *no wave* disse tudo" (Masters, 2007:16).

O contexto do final dos anos 70 em Nova Iorque como contexto ideal para dizer "Não", porque marcado por abandonos, degradação, pobreza. Simultaneamente, o baixo custo de vida na cidade e a existência de possibilidades de sociabilização baratas (bares, clubes) acabou por atrair as pessoas responsáveis pela construção deste movimento. Recorrendo a Masters "muitos dos músicos e cineastas *no wave* eram originalmente artistas relacionados com a pintura, escultura e performance artística. Mas eles decidiram que a cena musical de Nova Iorque era muito mais vital do que a cena artística – e muito mais aberta às suas ideias radicais" (Masters, 2007:19). Marcando também uma diferença em ralação a outros géneros musicais, como o *rock* praticado na década de 70, para os quais era imprescindível saber tocar um instrumento antes de começar a fazer música, para os *no wavers* a questão central era precisamente fazer música e não aprendê-la primeiro.

Demarcaram-se do *punk* e do *new wave* distanciando-se da dimensão comercial que estes géneros começavam a conhecer e, ao mesmo tempo da própria música ou padrões musicais a eles associados. Isto é, não pretendendo modificar as convenções da música *rock*, os *no wavers* acabaram por ignorá-las, pelo que o barulho, a falta de melodia e tudo o que não podia ser considerado musical tornaram-se elementos essenciais nesta ambicionada desconstrução do *rock*. No fundo, procuravam mostrar que estes elementos eram tão válidos como as melodias e notas tradicionais, porque não eram simplesmente música, mas também arte. Neste exercício de desconstrução várias foram as influências, como é o caso dos The Velvet Underground, de Lou Reed, John Cale, Iggy Pop and the Stooges. Mas, sem dúvida, a maior influência do movimento *no wave* foram os Suicide que, nos anos 80, actuaram com vários grupos de *punk* e *new wave*. Tal como o *no wave*, pautavam-se por sonoridades niilistas e mais obscuras, tendo influenciado as canções mais rebeldes dos grupos *no wave*, que relatavam cenários de violência e as desilusões do pós-Vietname. Paralelamente, os grupos de *no wave* foram também influenciados por Richard Hell and the Voidoids, não tão agressivos como os Suicide, mas com uma vertente noise que serviu de ponto de partida.

Não obstante estes traços comuns, não deixa de ser assumido que em termos musicais os grupos de *no wave* pouco têm em comum, para além da sua crença numa ausência de compromissos com qualquer padrão ou convenção; sentem-se fazendo parte de algo que partilham, mas não se sentem capazes de influenciarem uns aos outros de forma vincada. De uma forma genérica, o *no wave* começou no domínio do *underground*, sem grandes capacidades em termos de exposição e divulgação. Ainda assim, e após uma atitude anti-comercial, este género musical começou a adquirir algum reconhecimento, mais até do que se poderia esperar de um género tão radical. Neste contexto foram importantes as

editoras que suportavam o *no* wave, como é o caso da Lust/Unlust, de Charles Ball que, muitas vezes, financiou e produziu ele próprio sessões de gravação. Pouco depois surge a ZE Records, da responsabilidade de Michael Zilkha, uma editora que arriscou divulgar e comercializar o mais vanguardista *no wave*, *pop*, *disco* e *dance music*. Ainda no âmbito da divulgação há que considerar o papel da comunicação social, nomeadamente das publicações "New York Rocker", "The Soho Weekly News" e "The East Village Eye", que dedicavam um espaço significativo ao *no wave*.

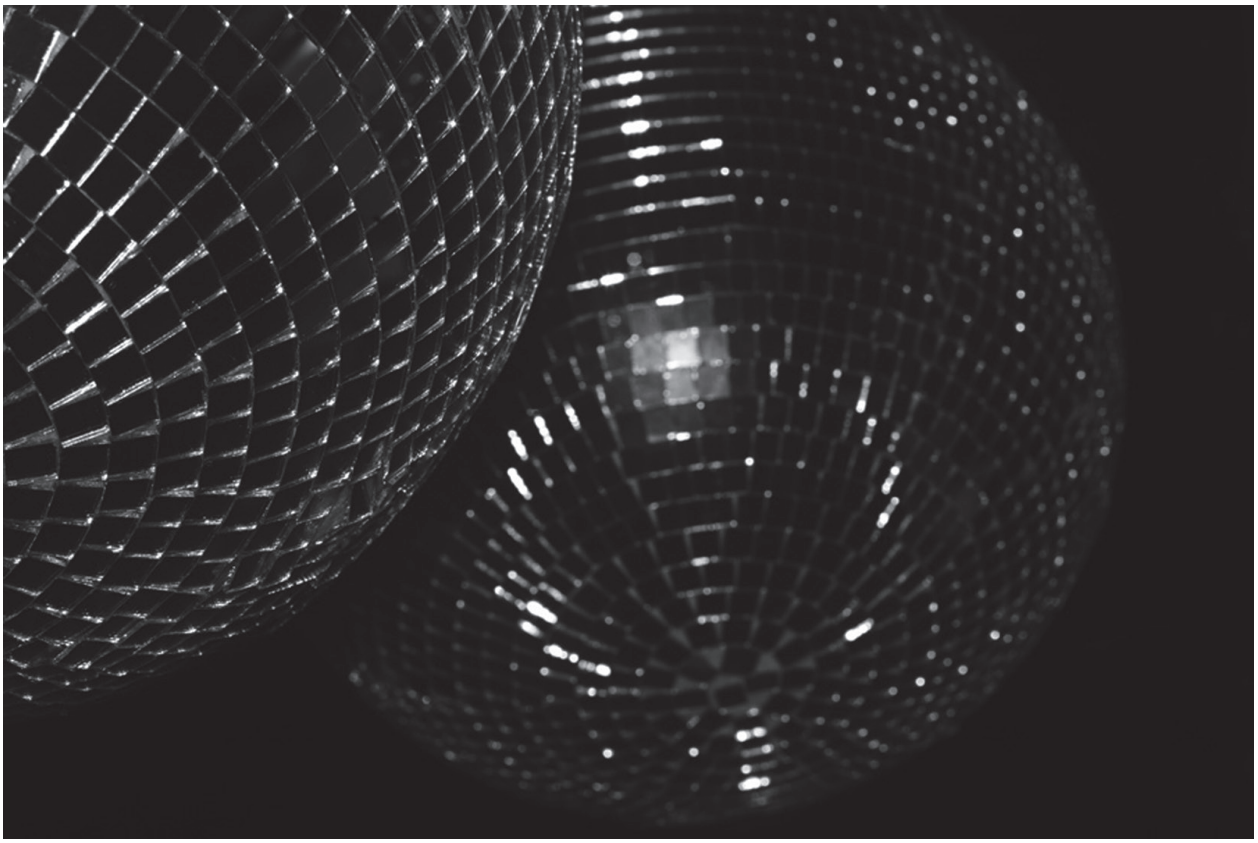
O *no wave* surgiu de forma espontânea e orgânica, desvanecendo-se também rapidamente. Tratou-se de uma reinvenção da linguagem musical e do que é ser artista e músico, de um modo descomprometido relativamente a qualquer recompensa financeira: "a ideia é fazer música experimental num contexto *rock* e voltar à unidade mais básica do *rock*". (Branca cit. in Masters, 2007:116). Live Skull, Swans e Sonic Youth são exemplos de bandas que, de uma forma ou de outra, acabaram por transportar as ideias *no wave* para a década de 80 e mesmo posteriormente, extravasando o movimento em diversas e distintas direcções, pois, "estes três grupos representam o pico mais criativo do pós- *no wave* – a mais interessante e completa extensão de um marcante e fértil movimento" (Masters, 2007:194).

Figura 1.48: Sonic Youth, 16 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 1.49: *Artwork rock*, Hedi Slimane



Fonte: http://www.hedislimane.com/rockdiary/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

1.6. Electro, rupturas e fragmentos

> *Son, I'm 30/ I only went with your mother 'cause she's dirty/ And I don't have a decent bone in me/ What you get is just what you see yeah/ I see it so I take it freely/ And all the bad piss ugly things i feed me/ I never help or give to the needy/ Come on and see me*
> *Yippee-ippee-ey-ey-ay-yey-yey/ I had to crucify some brother today/ And I don't dig what you gotta say*
> *So come on and say it/ Come on and tell me twice*
>
> *I said dad you're shabby/ You run around and groove like a baggy/ You're only here just out of habit/ All that's mine you might as well have it/ You take ten feet back and then stab it/ Spray it on and 'tag it/ So sack on me/ I can't stand the needy/ Get around here if you're asking you're feeling*
> *Yippee-ippee-ey-ey-ay-yey-yey/ I had to crucify somebody today/ And I don't dig what you gotta say/ So come on and say it/ Come on and tell me twice*
> *So sack all the needy/ I can't stand to leave it*
> *You come around here and you put both your feet in*
>
> *Yippee-ippee-ey-ey-ay-yey-yey/ I had to crucify somebody today/ And I don't dig what you gotta say/ So go on and say it*
>
> *Yippee-ippee-ey-ey-ay-yey-yey/ I had to crucify some brother today/ And I don't hear what you gotta say/ So come on and say it/ Come on and tell me twice*
>
> Happy Mondays, *Kinky Afro*, 1990

Música, homens e máquinas[43]. A junção do aparato tecnológico à música foi permitindo, ao longo do século XX, uma autêntica mudança paradigmática no que diz respeito às modalidades de produção, divulgação e recepção musicais. Concomitantemente, a referida mudança também tem vindo a operar de forma acelerada um repensar das legitimações clássicas da própria música e suas modalidades de criação e de exposição (Ferreira, 2001). No que diz respeito à *dance music*, parece-nos incontestável o papel dos Kraftwerk enquanto pioneiros no desenvolvimento de uma nova sonoridade dançante feita pela primeira vez por homens através da utilização de máquinas. Esta mesma tendência interpretativa é explorada por Nelson quando nos assegura que "a importância de uma banda pode medir-se em diversos âmbitos, que poderiam ser reduzidos a três: repercussão popular, prestígio crítico e respeito por parte dos outros artistas. Nestas três escalas, os quatro de Dusseldorf estão no ponto mais alto" (Nelson, 2006a:106-107). Esse ponto é tão mais alto e importante quando consideramos o seu impacto na *dance music*, mas na própria reconfiguração do *rock*: "com os Kraftwerk, as inovações tecnológicas encontram os seus cânticos mais inspirados. Nunca nada tinha sido proposto de forma tão visionária desde os futuristas e construtivistas do início do século" (Jacno, 2006:196).

[43] A autora tem vindo a desenvolver esta temática, mais especificamente, no Relatório, LOPES, João Teixeira, coord. (2009) - *Construções identitárias de género nas (sub)culturas clubbers*.

A grande inovação dos Kraftwerk prende-se com a conjugação de uma matriz clássica europeia de produção musical com a plasticidade de sintetizadores e computadores, reveladores, da despersonalização, da rotina, do automatismo, da repetição; fundindo estas duas matrizes, os Kraftwerk revolucionaram a forma de produzir e de ouvir/dançar a música: "Ralf Hutter, Florian Schneider, Wolfgang Flur e Klaus Roeder são as quatro máscaras humanas para um rosto que deixou de o ser. Manequins de gesto suspenso sobre a imobilidade gelada do Tempo aprisionado. Save. Enter. Return" (Magalhães, 2003a). Assim, os Kraftwerk são os incontornáveis precursores do que se convencionou na generalidade designar por «música electrónica»: "o *techno*, o *avant-funck* e ressaca *punk* britânica dos oitenta, o *synth-pop* ou o *electro* tal como o conhecemos formou-se nesse momento graças à frase «conduzimos, conduzimos, conduzimos pela auto-estrada» (wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn) que em alemão soa muito parecido com o lendário «fun, fun, fun» dos Beach Boys em «I get arround». Essa similitude fonética permitiu-lhes marcar o seu caminho em grande parte do mundo com um *single* de sons que, sem nenhum género de dúvidas, nunca antes havia sido aprendido por tal quantidade de pessoas" (Nelson, 2006a:111-112). O surpreendente na sua produção prende-se também com a sua capacidade de transmitir emoções - um turbilhão delas - ligadas a uma sociedade que se pautava e orientava por novos padrões culturais e valorativos, a mesma sociedade que banalizou o frenesim dos ritmos quotidianos, que diviniza a viagem, que proclama o controlo. Tal como refere Fernando Magalhães, " a obra máxima (…) tem por título "Autobahn", "Auto-Estrada" [1974]. Depois dela, a *pop* mudou. O longo tema de abertura é a banda sonora, via auto-rádio sintonizado nas estrelas, de uma viagem de automóvel pela auto-estrada. No entanto, cuidado com as cabeças: as auto-estradas alemãs permitem velocidades que as portuguesas nem imaginam. Os Kraftwerk foram o "Pocket calculator" da *pop*" (2003a).

A noção actual de *dance music* surge assim, enraizada nas malhas desenvolvidas pelos Kraftwerk na Alemanha dos anos 70 do século XX. A sua conceptualização aparece ligada ao facto de a entendermos como a música feita para dançar, tocada por DJ e produzida em estúdio, pensada como faixa e não como canção. Ao falar-mos nos Kraftwerk e na sua importância emblemática como catalisadores do próprio conceito de *dance music*, não poderemos deixar de focar ainda a atenção no importante contributo dos New Order na amplificação vivencial do conceito de musica electrónica e de *dance music*. O ano de 1983 foi crucial para que os New Order se transformassem na banda que unia pela primeira vez *rock* e electrónica através do single "Blue Monday". Esta música, para além de constar nas crónicas da *pop* como a mais remisturada[44] de sempre[45], operou o enlace perfeito do *pop* sintetizado dos Kraftwerk com o *rock* da década de 80 do século XX, assumindo-se como um estandarte da música electrónica dentro dos diferentes quadrantes que se estavam a prefigurar: o *techno* de Detroit; o *house* de Chicago; o *acid house* no fim dos anos 80; o *new rave* do início do século XXI…

[44] Mixar significa misturar. Na técnica do DJ, significa juntar as batidas de duas ou mais músicas na mesma velocidade, nas mesmas bpms, buscando uma fusão ou uma passagem de um vinil, ou cd a outro, de uma música com a outra. Remixar implica reeditar uma música em novo estilo, em nova tipo de batida. Assim, se constitui uma nova versão.

[45] Blue Monday permanece também até à actualidade como o single de 12 polegadas (do tamanho de um LP normal, próprio para o mercado de DJ) mais vendido da história.

O que importa assinalar é todo um conjunto de características que se têm vindo a sedimentar em torno da *dance music*, corporizando uma delimitação conceptual e analítica, ao mesmo tempo, que lhe vão conferindo aforros de legitimidade no quadro da produção musical contemporânea. Embora a obsessão com a tecnologia não seja um exclusivo da música de dança, ou música electrónica, estando também presente no domínio da música *rock*, o primeiro género musical tende a definir-se como *machine music*, o que é sobretudo evidente no *techno* e concretizável na reverência concedida aos sintetizadores. Do mesmo modo, e marcando a diferença em relação às formas mais convencionais de fazer e perspectivar a música e a musicalidade, no âmbito da música electrónica, o processo de construção musical é mais importante do que as próprias performances; as texturas tornam-se mais importantes do que as notas (Reynolds, 2007).

Falar de música electrónica é falar de uma música eminentemente física, em que a centralidade assumida pelo ritmo desafia constantemente o corpo e os seus reflexos psicomotores "you're so physical" (Idem:314). A música electrónica apela e estimula a mente e a dimensão intelectual de uma forma muito particular, não no sentido de activar um mecanismo interpretativo, como acontece com o *rock* em que as músicas são vistas como histórias susceptíveis de serem interpretadas, mas antes estimulando a compreensão em virtude de toda a complexidade que a música encerra, nomeadamente a partir da sua vertente rítmica, das suas texturas e profundidade espacial. Na generalidade, é atribuído à música electrónica um certo carácter vazio e superficial, sobretudo por parte de quem a observa de fora sem dela fazer parte, que tende a vê-la como uma mera fuga à realidade: "um dos aspectos mais radicais da música, então, é a forma como a música electrónica abole o modelo de profundidade utilizado muita da crítica (em que alguma arte é profunda e alguma é superficial) porque todos os seus prazeres estão à superfície. A música é uma superfície plana de felicidade sensível" (Idem:316). Desta feita, a *dance music* subverte as tradicionais hierarquias classificatórias, revendo e reequacionando a própria noção de "música superficial ou ligeira" e "música profunda ou verdadeira".

Ao falar-se de emoção e paixão, a música electrónica é associada ao consumo de drogas, mesmo que tal não seja o seu aspecto central. Por exemplo, a utilização de ecstasy e anfetaminas no início dos anos 90, fez com que o *techno* se tornasse mais rápido, o que culminou na emergência de estilos como o *jungle*[46] e o *gabba*[47]. Música de dança electrónica implica estar e deixar-se perder na música, seja através de um imenso sistema de som, seja através dos efeitos sonoros que caracterizam formas de música electrónica mais experimentais. É precisamente devido a este estado que o imaginário das drogas é central ao nível da imaginação electrónica, explicando igualmente o recurso a uma certa linguagem metafísica (Reynolds, 1998).

[46] Saído dos guetos negros de Londres, em 1992, o *jungle* associa os baixos do *reggae*, com as batidas do *hip hop*, e às vezes *funk*, com o *jazz*. O *drum'n'bass*, menos pesado, mistura as linhas de baixos a uma temática mais jazzy, menos quebrada, com vocais minimalistas, em torno de 160 bpm's.

[47] É o estilo mais *hardcore* (pesado e rápido) da electrónica. Baseado na batida *house* e *techno*, o *gabba* chega a 300, 400 bpm's.

Na sua essência, a música de dança electrónica assume-se enquanto manifestação contra a cultura de celebridades e o culto das estrelas ou das personalidades/egos, procurando inclusivamente o anonimato. A este respeito são paradigmáticas as apresentações públicas dos Daft Punk, na medida em que os dois elementos da banda se ocultam atrás de artefactos robóticos. Todavia, esta tendência tem vindo a ser devassada pelo crescente estatuto de *rock stars* auto e hetero atribuído aos DJ e ao seu papel cada vez mais dominante na hierarquia do campo da dance music (Fikentscher, 2000). Na *dance music*, "os géneros e as cenas tomam o lugar das estrelas e dos artistas – e é este o nível no qual é mais produtivo falar sobre música. Na cultura de dança uma grande quantidade de energia vai para a taxonomia cultural: identificando géneros e subgéneros como espécies" (Reynolds, 2007: 322). Existe neste quadro de interacção, um constante ímpeto para a mudança, uma espécie de prenúncio do futuro em termos de tendências. Daí que se associem à dance music uma profusão de géneros e de subgéneros de que poderá ser exemplificativa a seguinte listagem: *trip hop, drum'n'bass, downtempo, trance, garage, hardbag, jungle music, IDM (Inteligent Dance Music), full on, modern soul, abstract hip hop, dark roller, funky, space music, drill'n'bass, ambient house, artcore, jazzstep, hypno trance, proto techno, cyber space, Detroit techno, Latin house, funky breaks, dark jungle, chill in/out, progressive electronic, twostep garage, Chicago house, darkside, acid techno, minimal tribal, indie dance, Euro house, sexcore, intelligent techno, cyberdelia, ambience, nu house, raggamuffin, new step, logical progression, speed techno, mokum style, earth dnb, twostep, darkcore, jump up, jazzy drum'n'bass, psychodelic trance (psy-trance)*, ….

O *tecnho*, Detroit e a amplificação da cena electrónica. Embora seja frequente e erroneamente utilizado para dar conta de todas as formas de música electrónica, o *techno* é apenas um estilo musical que dentro da música de dança electrónica pode ser concebido. De facto, em finais dos anos 50, a invenção dos sintetizadores, hoje um dos instrumentos fundamentais do *techno*, trouxe novas possibilidades de experimentação e inovação a este género musical que hoje é classificado por alguns como " (…) um vírus, capaz de mudar e reproduzir-se a um ritmo vertiginoso." (Pratginestós, 2006:262). A sua origem remonta à segunda metade da década de 80, posteriormente ao "Verão do Amor", de 1987 em Ibiza. Tendo como elementos centrais as novas tecnologias, a dança e as substâncias químicas, tem como locus inicial os EUA e, mais concretamente, a cidade de Detroit.

Na verdade, muitas das linhas mestras de evolução do techno têm na sua base o despoletar do mesmo em Detroit, mas assumir a importância desta cidade norte-americana no movimento techno não implica considerar que sem ela este género musical não se teria desenvolvido. Porém, com certeza, as suas configurações seriam distintas. Afinal, "o *techno* tem Detroit gravado no seu código genético" (Pratginestós, 2006:262), embora se tenha convertido numa linguagem universal, onde contudo não deixam de afigurar-se particularidades espaciais. Em termos espaciais, Detroit é, sem dúvida, a cidade que por excelência se associa ao *techno*. Nos anos 80 do século XX é um contexto marcado por fenómenos de pobreza e exclusão social, culminando em elevados índices de criminalidade, podendo considerar-se que a severidade de um tal cenário foi um importante contributo no que respeita ao aparecimento de grupos musicais mais radicais e "selvagens" e de

géneros também eles mais agressivos. No fundo, a dureza e o carácter cru associado ao techno prendem-se com este pano de fundo sobre o qual ele se configura, isto é, a agressividade nele presente surge como uma resposta simbólica às dificuldades económicas e sociais vivenciadas. Assim, embora fosse inicialmente perspectivado como música para pistas de dança, o *techno* foi progressivamente sendo assumido pelos seus criadores e produtores como o reflexo de uma angústia pós-industrial, motivada por condições de existência menos favoráveis.

Este género musical começou a ser desenvolvido em caves pelo chamado Trio de Belleville, um conjunto de estudantes universitários negros (daí as influências negras que se fazem sentir e que vão desde o *blues* ao *hip hop*, passando pelo *funk*), composto por Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson. Profundamente influenciados e mesmo inspirados por nomes como Kraftwerk e por Electrifying Mojo (Charles Johnson), responsável pelo programa de rádio "The Midnight Funk Association" que se modelava por uma programação ecléctica, cruzando diferentes estilos musicais, começam a compor os seus próprios padrões rítmicos, aumentando de dia para dia o seu interesse pela música electrónica. Desta forma, os três começaram a lançaas as bases de um novo género musical – o *techno* – editando as suas experimentações e auto intitulando-se progressivamente como "*techno*-rebeldes". Na verdade, os três são tratados como a "Santíssima Trindade" de Detroit, responsável pela combinação de *funk*, electrónica e futurismo.

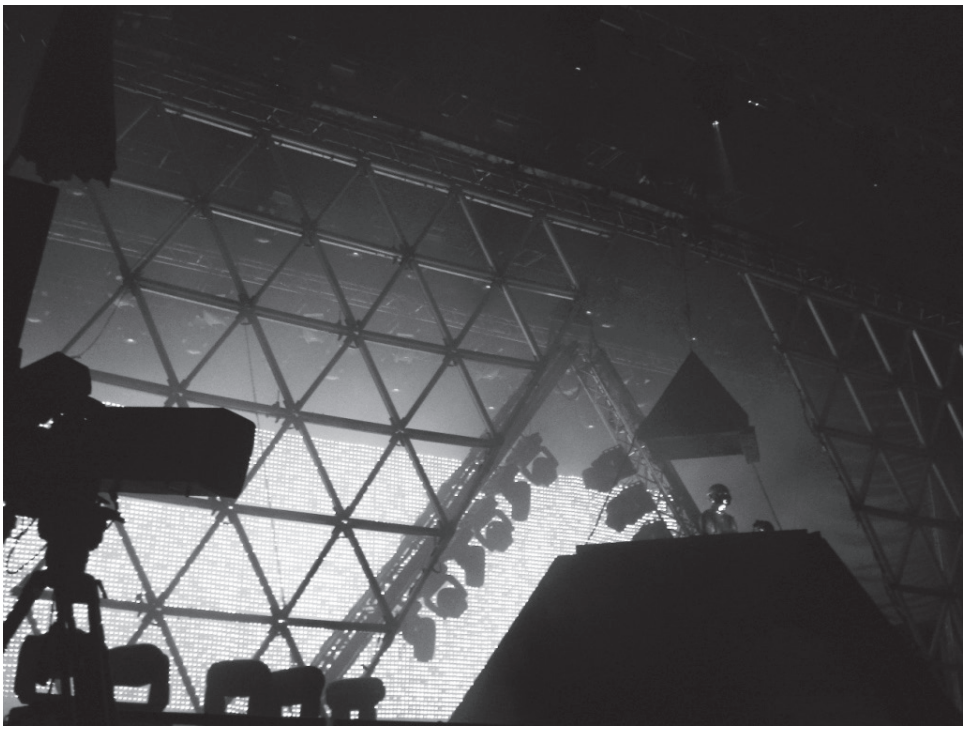
Rapidamente estas inovações chegam aos sets dos DJ mais conhecidos e influentes, o que contribuiu para a expansão do género musical que deixa assim de ser uma sonoridade algo secreta para assumir-se como uma cena, cuja especificidade da cidade de Detroit[48] se prende com a eliminação dos elementos desnecessários dos temas, produzidos exclusivamente por computadores (sem presença de instrumentos musicais tradicionais), e explorando todas as oportunidades trazidas por sons artificiais, fazendo da repetição, da gradação tonal, da estrutura ambígua e do som mecânico revelam-se centrais na definição da estética *techno*. Na verdade, o controlo dos vários elementos sonoros que os meios electrónicos permitem é talvez o responsável por ouvirmos e interpretarmos os sons numa nova moldura psico-acústica, desconstruindo as metáforas representacionais das tradicionais formas acústicas e orquestradas. Por outras palavras, pode afirmar-se que a música electrónica trouxe novas possibilidades e introduziu importantes transformações na forma como nos relacionamos e atribuímos significado aos sons.

Hoje são vários os nomes que podemos associar ao *techno* (The Prodigy, Daft Punk e Chemical Brothers e os DJ Ed Simons e Tom Rowlands), assim como os momentos de celebração deste género musical, que assumem uma cada vez maior dimensão – pense-se na festa alemã MayDay, no festival de Glastonbury, com uma grande área dedicada

[48] Não deixa de ser relevante a este respeito recordar as palavras do Dj Laurent Garnier acerca de Detroit: "Detroit é uma marca de qualidade. Desde as explorações *jazz* ao *rhythm'n'blues* até à invenção do *funk* futurista de George Clinton passando pela expressão da cólera dos MC5 ou dos Stooges e o inesquecível som da Motown. (…) Detroit é um ponto luminoso na noite cultural do país. Para os europeus, é um fantasma de inovação, de swing e de perfeição. E para pessoas como eu, Detroit, é a mãe do *tecnho*, terra de dor onde o jazz, última grande música do século, veio mutar-se com a música electrónica Mas o *tecnho* não pode ser visto como o prolongamento urbano do jazz. De John Coltrane a Derrick May, são as mesmas obsessões: o espaço, o tempo, o Groove e uma infinita melancolia" (Garnier, 2003:132).

à música electrónica, ou Tribal Gathering. Paralelamente ao surgimento do techno, um outro género de música electrónica começou a desenvolver-se durante a década de 80, desta feita sobretudo em Chicago. Falamos da chamada *house music*, que emerge associada aos frequentadores de clubes com uma configuração underground, não obstante a posterior comercialização deste estilo musical. Na verdade, a origem do nome parece advir precisamente de um desses clubes, Wharehouse, inicialmente frequentado por *gays*, negros e latinos que a ele se deslocavam com o intuito de ouvir as misturas do DJ e produtor Frankie Knuckles, que conjugava assim o *disco* com o *synthpop* europeu, o *new rave*, o *industrial* e até o *punk*. Na realidade, o *house* deriva do *disco*, conciliando o *soul*, o *R&B*, o *funk*, a salsa e o *rock*, com mensagens relacionadas com a dança, o amor e a sexualidade, num contexto rítmico marcado por batidas repetitivas, em que o progressivo se alia sem dificuldade às raízes *afro* e *punk*.

Figura 1.50: Daft Punk, 6 de Agosto, Festival Sudoeste TMN, 2006



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 1.51: Africa Bambaataa[49], 4 de Agosto, Festival Sudoeste TMN, 2006



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Rapidamente, o *techno* passou a ser confundido com o *house*, sobretudo com a sua vertente mais mecânica, exactamente porque partilhavam a mesma base assente na música negra, nas suas mais diversas configurações e porque os produtores de ambos assumiam influências mútuas[50]. Porém, e sobretudo ao longo da década de 90, com o seu desenvolvimento e ramificações, foram-se distanciando-se. Ambos constituem-se, no entanto, verdadeiros convites à dança, particularmente se considerarmos a sua fusão com ritmos sintéticos como o *new beat* belga ou o *electro* para dar lugar à *EBM* (Electronic Body Music) e, não obstante as divergências e distanciamentos, actualmente não deixam de verificar-se cruzamentos entre ambos, dando mesmo origem ao chamado *tech-house*, tido como a direcção musical dos jovens nos anos 90, a nível mundial e perspectivado como um "(…) dos estilos mais completos do virar da década por ter a capacidade de mover-se de acordo com o *dub*, o *hardcore* e o formato *pop* sem deixar nunca de ser o ponto de encontro praticamente de toda a tradição electrónica inglesa. Quem sabe se virá outra moda, mas dificilmente poderá unir de uma maneira tão efectiva e sincera presente, passado, futuro, seriedade e capacidade de chegar às massas" (Blánquez, 2006:517-518). Esse parece ser o grande desafio partilhado por todas as variantes de música electrónica: jogar com o presente, sem esquecer as suas raízes, e avançar no desconhecido.

[49] Afrika Bambaataa é o pseudónimo de Kevin Donovan (Bronx, Nova York). Produtor, DJ e líder da Zulu Nation, reconhecido como fundador oficial do *hip hop*. Bambaataa criou as bases para surgimento do *Miami Bass*. É hoje uma referência mundial no cruzamento entre *hip-hop*, *electro* e *funk*.

[50] Considere-se, a título de exemplo, o papel dos Cabaret Voltaire na formação quer do *techno* de Detroit, quer no *house* de Chicago.

O *jungle* e o *drum'n'bass* e a constituição de uma cena londrina. O *drum'n'bass*, também designado como *jungle*, é um estilo de música de dança electrónica, também assente na força das batidas e em instrumentos como os sintetizadores, os *samplers* e os computadores. Na essência, o *drum'n'bass* é uma combinação de alguns elementos básicos: o factor rítmico, as bases de bateria aceleradas com tempos extraordinariamente velozes. Ora, "O drum'n'bass não é um género fácil porque transforma a agressividade numa energia abstracta, exige uma fortaleza física e obriga a que se escute (…)" (Blánquez, 2006:409). Surgido no final dos anos 80, no Reino Unido, recebe influências de diversos géneros, como a cena *rave*, o *techno* e o *hip hop*. Na verdade, há quem perspective o *drum'n'bass* como uma das muitas apropriações feitas do *hip hop*. Com efeito, ao longo do desenvolvimento deste, o uso da tecnologia foi sendo adulterado devido aos fracos conhecimentos de muitos músicos, o que contribuiu para a reinvenção do próprio estilo e a para a criação de novas sonoridades, como o *drum'n'bass*. Desta forma, não deixam nele de estar patentes, de modo mais ou menos notório, alguns dos elementos que compõem a essência do *hip hop* que, antes de mais, emerge e se impõe como uma luta contra a invisibilidade, uma busca por uma identidade, onde o uso da tecnologia tem o intuito de criar uma filosofia vital.

Não obstante estas raízes relacionadas com o *hip hop*, o *drum'n'bass* nasce de um conjunto de *mesclas* em constante transformação. Atente-se, então, à sua ligação à cena *hardcore rave* britânica. Com efeito, no início dos anos 90, por toda a Inglaterra começou a proliferar o espírito da *rave*, atraindo para este tipo de eventos interesses comerciais. Os clubes onde se desenrolavam as *raves* foram o espaço por excelência de desenvolvimento e de experimentação de novas misturas e estilos, o que tornou difícil a distinção entre o *hardcore* e o *jungle*, uma vez que os estilos estavam muito mesclados um no outro: "Pela primeira vez, Inglaterra criou a sua primeira e genuína expressão de música de dança, sem seguir o que se fazia na Jamaica ou Estados Unidos. (…) Surgia uma maneira única de integrar toda a tradição da música negra, do *blues* ao *hip hop* e ao *techno*, num saco sem fundo perfeitamente organizado: "o cruzamento ideal entre os sonhos cósmicos de Sun Ra, a alquimia de Lee Perry e o apocalipse segundo os Public Enemy, numa progressão lógica para o futuro, o desconhecido" (Blanquez, 2006:408-409).

O *drum'n'bass* chega até nós através dos DJ; a maior parte das faixas são desenhadas para ser misturadas pelos DJ que, assim, desempenham um papel crucial na ambiência criada num clube. Actualmente, no âmbito do *drum'n'bass* e a título de exemplo, podemos destacar os nomes de Andy C e Roni Size como sendo dois dos que mais se destacam. No âmbito de uma espécie de ciclo de criatividade mediante o qual a criação musical pode ser vista, o desenvolvimento do *drum'n'bass* e o seu cruzamento com outras sonoridades deu origem ao desenvolvimento de outros géneros musicais, como foi o caso do *2step* e, mais tarde, do *dubstep*. Com efeito, o *2step* não deixa de ser uma evolução do *drum'n'bass*, mas por outro lado concilia o *hardcore* com a voz feminina do *R&B* americano. No Verão de 1997, nascia assim mais um estilo, que combinava o *jungle* e o *house*, naquilo que se veio a chamar o «speed garage», que era a junção de várias linhas com os temas do *garage* nova-iorquino – a vertente hedonista do *drum'n'bass* parecia haver-se dissipado,

dando lugar ao obscuro. Em relação ao *dubstep*, tendo surgido no final da década de 90 no Reino Unido, é por muitas vezes confundido como sendo uma variação do *drum'n'bass*, mas na realidade evoluiu de modo independente, uma vez que descende directamente do *garage* britânico, recebendo por isso influências directas do *house*, para além das influências do *reggae*, do *dark garage* e do *dub minimal*. Com efeito, à medida que o *drum'n'bass* ia assumindo contornos que não agradavam aos seus seguidores, muitos destes direccionavam-se para o garage do Reino Unido, e mesmo para o *dark garage*, desenvolvendo um interesse particular por arranjos mais sombrios que procuravam reflectir o cenário urbano de decadência. Neste sentido, o *dark garage* funcionou como uma fase de transição entre o *2step* e o *dubstep*[51].

Os encontros progressivos da electrónica com as raízes no final do século XX: o *trance*. O trance é também um género de música de dança electrónica desenvolvido nos finais dos anos 80 e durante a década de 90, como resultado da combinação de outras formas musicais electrónicas, como o são o *ambiente*, o *techno* e *house*. De facto, o *trance* ou a cultura *rave* (termo fortemente associado ao estilo musical em causa por reportar-se ao contexto espacial e sociabilitário em que este se expressa) "saiu do grosso da dance music dos 90, do *gabba* ao *trance*, do *house* progressivo ao *jungle*, uma descendência ramificada de centenas de estilos, generosa; um caso único na história, apenas equiparável ao estalo *pós-punk*, que marcou absolutamente tudo. Uma revolução anónima que ditou o mundo musical em que vivemos agora" (Blanquez, 2006:315). Sendo a maior parte das músicas calmas e de efeito lento, o nome trance advém precisamente das batidas repetitivas e das melodias progressivas que suscitam nos seus ouvintes um estado de *transe* e de libertação espiritual, um efeito quase hipnótico. Tal relaciona-se, sem dúvida, com os elementos primitivos, nomeadamente com raízes religiosas no shamanismo, hinduísmo e budismo, que se encontram presentes neste género musical, ainda que combinados com sonoridades modernas e electrónicas. Em termos geográficos a sua origem remonta à Alemanha, a um conjunto de álbuns produzidos na década de 80 e inspirados nas composições de Klaus Sculze que, através da utilização de sintetizadores e sequenciadores, criavam um ambiente transcendental[52]. Apesar de em termos musicais a cultura *rave* não se limitar apenas ao trance, envolvendo igualmente outros estilos electrónicos como o *techno*, o *freeform*, o *house*, o *hardcore*, o *happy hardcore* e o *drum'n'bass*, como referimos é em especial a ele que se relaciona, partilhando uma base comum - a repetição de ritmos, que contribui para a criação de uma determinada atmosfera em que as tecnologias e as formas sintéticas de produção da música tornam-na capaz de ir para além das capacidades humanas em termos de ritmo, precisão e velocidade, como que criando um paralelismo entre uma transcendência ao nível técnico e de produção e as formas, tantas vezes, também elas transcendentais de vivência das *raves*.

[51] Actualmente, no âmbito do panorama do *dubstep*, Burial é um dos nomes que merece maior destaque. De facto, o álbum homónimo foi considerado pelas revistas XLR8R, The Wire, Fact e até mesmo pelo The Observer um dos melhores de 2006, sendo sem dúvida um exemplo materializado das origens do *dubstep* que, indo para além do simples acto de ouvir música, se constitui, na opinião de muitos, como um som ou experiência física.

[52] Refira-se que o título de alguns destes álbuns possuía a palavra trance no nome: "Trancefer" de 1981 e "En=Trance" de 1987.

Figura 1.52: Primal Scream, 1 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2008

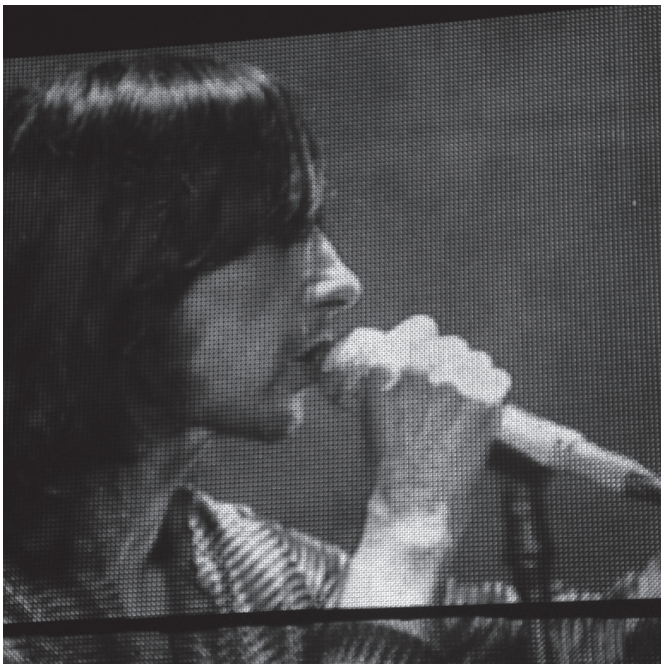


Figura 1.53: Scissor Sisters, 5 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 1.54: New Young Pony Club, 13 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007



Figura 1.55: Final Fantasy, 6 de Agosto, Festival Sudoeste TMN, 2006



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 1.56: The Mars Volta, 2 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

1.7. Grunge, indie rock e pós-rock

> *I'm so happy/ Cause today I found my friends/ They're in my head/ I'm so ugly/ But that's ok, 'cause so are you/ We've broke our mirrors/ Sunday morning/ Is everyday for all I care/ And I'm not scared/ Light my candles/ In a daze 'cause I've found god*
>
> *Yeah yeah yeah yeah.....*
>
> *I'm so lonely and/ That's ok, I shaved my head/ And I'm not sad/ And just maybe/ I'm to blame for all I've heard/ And I'm not sure/ I'm so excited/ I can't wait to meet you there/ And I dont' care/ I'm so horny but/ That's ok, my will is good/ Yeah yeah yeah yeah.....*
>
> *I like it/ I'm not gonna crack/ I miss you/ I'm not gonna crack/ I love you/ I'm not gonna crack/ I killed you/ I'm so happy / Cause today I found my friends/ They're in my head/ I'm so ugly/ But that's ok, 'cause so are you/ We've broke our mirrors*
>
> *Sunday morning/ Is everyday for all I care/ And I'm not scared/ Light my candles/ In a daze 'cause I've found god/ Yeah yeah yeah yeah.....*
>
> Nirvana*, Lithium,* 1991

O *grunge* é uma combinação sónica entre *punk* e *heavy metal*, tendo como referenciais os Stooges e os Black Sabbath. A editora Sub Pop foi o epicentro do movimento e teimava em manter o som das bandas tal como se ainda estivessem a tocar numa garagem. Mistura-se com o *indie rock* e o *hardcore*. É a sonoridade dos Mudhoney[53], dos Nirvana, dos Black Flag[54], dos The Minutemen[55], dos Dinossaur Jr.[56], Mission of Burma[57], Minor Threat[58], Hüsker Dü[59], entre outros.

[53] O grupo foi fundado em 1988 por Mark Arm (vocalista), Steve Turner (guitarra), Dan Peters (bateria) e Matt Lukin (baixo). As suas primeiras produções no selo Sub Pop permitiram a obtenção a obtenção de um relativo sucesso, contribuindo para a definição do som de Seattle. Depois de Max 45s chamado Superfuzz Bigmuff, contendo, entre outras Touch Me I'm Sick (a ser tomada pelo Sonic Youth), Mudhoney lançou dois discos pela Sub Pop, Mudhoney, em 1989, e Every Good Boy Deserves Fudge em 1991. Entre o *grunge* e o *punk garage*, os Mudhoney, começaram também a incorporar elementos de *blues rock*. Não obstante o sucesso das *tournées*, as vendas são baixas.

[54] Os Black Flag foram pioneiros em combinar *punk* com o *hardcore*. Criaram um som único com princípios de simplicidade, muita inspiração dos Ramones, solos intensos de guitarra e mudanças de tempo frequentes (Rollins, 2004).

[55] Os The Minutemen foram uma banda *punk* americana surgida em San Pedro, Califórnia em 1980. A sua formação incluía: D. Boon (guitarrista), Mike Watt (baixista) e George Hurley baterista). Gravaram 4 Lp e 8 EP antes da morte de Boon num acidente de automóvel em 1985. Destacavam-se na cena *punk* californiana pela filosofia "jamming econo", uma sensação de economia reflectida nas suas tournées e apresentação e uma atitude eclética e experimental no *rock* alternativo pioneiro.

[56] Os Dinosaur Jr. foram um dos principais responsáveis pelo retorno dos solos de guitarra ao rock independente americano, então dominado pelo *pós-punk/hardcore*. Eles adicionaram grandiosos solos, distorção e barulho a um som temperado por letras depressivas, vocais desleixados e *riffs* melódicos, e são citados como grande influência por gente como Pixies, Sonic Youth, Nirvana e toda uma geração de bandas surgidas nos anos 90.

[57] Os Mission of Burma são um grupo de *pós-punk* de Boston, Massachusetts, Estados Unidos, composto pelo guitarrista Roger Miller, o baixista Clint Conley, o baterista Peter Prescott e o engenheiro de som e manipulação de fitas, Bob Weston. Mantiveram-se no activo entre 1979 e 1983, reformando-se em 2002. Miller já sofria de problemas auditivos antes da formação do grupo, e as *tournées* só serviram para agravar o seu problema.

[58] Minor Threat é um grupo de *punk hardcore* de Washington DC, fundador do movimento Straight Edge. Este será marcante da cena, não obstante a sua curta existência (1980-1983).

[59] Os Hüsker Dü ('remember you' em norueguês) foram um influente grupo de *punk rock*, provenientes de Minneapolis-St. Paul, Minnesota, composto pelo guitarrista e cantor Bob Mold, o baixista Greg Norton e o baterista e vocalista Grant Hart.

"Saudações. Nirvava é um trio nascido das entranhas de uma cidade de lenhadores ignorantes chamada Aberdeen, Washington, e de uma comuna *hippie* de Brainbridge Island" (Cobain, 2005:40). Comecemos por falar nos Nirvana. A música dos Nirvana, a música *grunge*, espelha um tempo: o seu tempo. Aliás, no que toca o álbum Nevermind (Arnold, 1993:5): "a sua expressão do *zeitgeist* dos inícios do anos noventa foi tão forte que saltou das lojas como que de moto próprio, reflectindo a verdadeira vontade do público e não apenas a da rádio e da indústria musical. A sua essência recordava aos ouvintes que a vida mesmo em *mini-malls* beges podia ser uma coisa perigosa e sugestiva, e que a apatia e o silêncio eram uma forma de rendição que não precisava de ocorrer já agora" (Arnold, 1993:5). É preciso remontar a alguns dos factores que anunciaram a morte (inevitável) do *punk* e que foram, entre outros, a violência, as drogas e o desencantamento gerado pela indiferença da indústria musical (Arnold, 1993:14). O panorama da altura experimenta a morte anunciada da rádio sob a égide do disco, isto é, os finais da década de 70 e os inícios da década de 80 reificaram a tendência para a mecanização e a auto-programação que eliminou a arte do *disc jockeying* (Arnold, 1993:21-22). Ao mesmo tempo a pulverização disseminada das estações de rádio constitui-se numa rede americana que interliga os *punk rockers* oriundos de várias cidades, fornecendo um sentido de comunidade aos diferentes grupos (Arnold, 1993:26-27). Em 1979, o cenário recorrente traduz a popularidade do *punk rock* relacionada com o papel desempenhado pelos *media* e pela indústria da música que moldaram conjuntamente os públicos e as aspirações dos grupos. Nos anos 80, deparamo-nos com um influxo de grupos oriundos dos subúrbios, grupos esses que se enquadram nas bandas de garagem (Arnold, 1993:48).

Não obstante, no epicentro do *punk rock* reside a sua posição anti-indústria musical (Kent, 2006): "o número de marcas independentes (marcas cujo produto não é reconhecido, industrializado, ou distribuído pelos principais) ascendeu desde os finais dos anos 70, em particular para lidar com as bandas de *punk rock* que estavam prestes a ser excluídos dos principais mercados de produção e distribuição, desde a rádio e os *media* e o restante *mainstream*" (Arnold, 1993:52). Nomeadamente, o *underground* de Los Angeles insurgiu-se contra o *rock* corporativo, sob os motes de "Don't Suck Corporate Cock! Don´t Let Friends Listen to Corporate Rock!" (Arnold, 1993:59). Os *punks* da Califórnia cunharam o termo "hardcore" para diferenciar o mero *punk rock* dos Devo e dos Buzzcocks das correntes mais brutais e rudes (Kent, 2006). Também em 1981, em Washington e com a banda Minor Threat, este género foi refinado e exaltado, cruzando a música com uma ideologia que escapava ao *mainstream*. Além disso, o *punk rock* de Washington tinha um cunho especialmente político (Kent, 2006). Na esteira dos R.E.M. prefiguram-se o sucesso das rádios universitárias, a cena Amerindie, a constituição de departamentos de música alternativa nas empresas discográficas, o Pop Underground Internacional, e os Nirvana. De alguma forma, os R.E.M. pontuam como os precursores da galvanização desta subcultura numa verdadeira comunidade. Ou seja, o grupo catalisou as pessoas no sentido de uma redenção mediante a formação das suas próprias bandas ou companhias discográficas, ou o caso de pessoas que mudaram de cidade, que se juntaram a rádios universitárias, que desistiram da escola, ou que escreveram livros (Arnold, 1993:76).

A música dos Nirvana funda-se na sua obsessão e determinação, alimentando-se de alguma forma do sentimento da não-pertença[60] (Arnold, 1993:195-196). Uma das principais críticas movidas ao som de Seattle reside no seu carácter apolítico (em bandas como os Mudhoney, Fluid), o que se enquadra nos rótulos da década de 80 pautada pelo egoísmo e pela ausência do sentido de comunidade (Kent, 2006). No que toca à popularidade do álbum Nevermind dos Nirvana, deparamo-nos com duas correntes de pensamento. Por um lado, argumenta-se que o seu sucesso se deve ao facto de ser um álbum fenomenal no sentido de penetrar na estrutura rígida da indústria musical; por outro, referencia-se que o álbum surge no momento certo, ou seja, numa era em que o conformismo imperava (Arnold, 1993:234). De certa forma, o álbum Nevermind deve o seu êxito à linguagem empregue, ou seja, uma linguagem finalmente compreendida por milhões de pessoas, cujo epicentro se coploca no universo dos jovens, na sua imaginação, nas suas crises e nos seus sentimentos (Arnold, 1993:235): "mas Nevermind apreendeu o momento actual. Aprisionou dez anos de *zeitgeist* num pedaço de vinil solitário; soltou-se do *age-old skin* e inventou algo completamente novo" (Arnold, 1993:235). O que sucede no caso dos Nirvana, e das outras bandas, é que nenhum deles aspirava à condição de vedetas, *groupies* ou drogas, casas, Mercedes Benz ou relógios Rolex. Aspiravam sim, a poder tocar a sua música na cave[61]. E agora, depois de terem assinado os seus contratos, de partilharem a sua música e de terem mudado o mundo, estão arruinados, tristes e gastos (Arnold, 1993:274). O universo do *punk rock* vislumbrou um mundo onde se esbatia o limiar entre o público e as estrelas de *rock*, com base no poder e no dinheiro (Arnold, 1993:301-302).

Assim, o sucesso de Nevermind dos Nirvana em 1991 veio dar visibilidade ao *underground* que pelos seus próprios meios de distribuição, comunicação e promoção se desenvolvia já há mais de uma década. Já em 1981 a cultura americana *underground*, especialmente o *rock*, lançava no mercado os seus álbuns, vindo a ser reconhecida mais tarde (de ressaltar alguns nomes de então: Sonic Youth, Replacements, Hüsker Dü, Mission of Burma, Minor Threat, R.E.M.) (Azerrad, 2002:3). Neste ponto é importante ressalvar a importância do papel das editoras independentes e fanzines na criação estética e desenvolvimento deste movimento, de que podemos enumerar as editoras SST, Dischord, Touch & Go, SubPop e as fanizes Flipside, Maximumrocknroll e Forced Exposure (Azerrad, 2002:4).

[60] Como refere Reynolds: "A única explicação é que muitas pessoas não perceberam realmente o quão zangados e alienados eles eram" (2007:134), explorando o seu desejo pela revolução numa constante oscilação entre raiva e resignação. Os Nirvana representaram uma espécie de inconsciência colectiva das gerações que os acompanhavam, pautadas por uma fúria implosiva e por um certo idealismo disperso. Para além disso, tornaram-se importantes por materializaram uma proposta alternativa e distinta numa altura em que a oferta musical parecia toda ela semelhante, por não procurarem fugir à realidade numa atitude transcendente, mas sim por a confrontarem.

[61] Dizia Kurt Cobain: «Eu preferiria estar em coma do que me levantar e transportar-me para a cena até à altura de tocar, preferia estar confinado ao meu pequeno mundo e a mim. (…) Todos os prazeres quotidianos que as pessoas encontram na conversa, os divertimentos sem pés nem cabeça, isso não presta, preferia estar a dormir» (Kent, 2006:270). Em «Smells Like Teen Spirit», o hino dos Nirvana, as palavras de Cobain começam por degolar todo o seu cinismo face à experiência pseudo-catártica do rock, mesmo que o grupo esteja nessa onda. Depois, à medida que prossegue, a voz de Kurt não faz mais do que repetir uma palavra, magoada: «negação» (Kent, 2006:271).

O significado da noção independente prende-se aqui com a distribuição das bandas por editoras que não as *majors* (na altura centradas na Capitol, CBS, MCA, PolyGram, RCA e WEA). As editoras independentes americanas surgem no seguimento de outras como a Motown, Stax, Chess, Sun e Atlantic, as quais assumiram fortes impactos nos anos 70 mas entretanto foram absorvidas pelas *majors*. No fundo, as pioneiras editoras britânicas *indie* e *punk* vieram mostrar um caminho de oportunidades que se estendeu aos Estados Unidos no final dos anos 70. Neste universo *indie*, é muito importante reconhecer os seus significados ideológicos, nomeadamente, a sua ligação a radicalismos políticos e, no caso americano, a adopção da ética *punk*, *Do It Yourself*, numa óptica de ruptura com a política republicana e numa opção por assumir o controlo. "O *punk* era mais do que começar uma banda", afirmou uma vez o baixista formador de Minutemen, Mike Watt, "era lançar uma editora própria, implicava as *tournées*, e significava assumir o controlo. Era como a composição das letras; simplesmente faz-se. Se querias um disco, fazias por isso. O *punk* era tudo isto" (Mike Watt In Azerrad, 2002:6).

Ainda assim, o *indie underground*, sendo a afirmação de uma posição assume-se também como uma necessidade no universo musical e resulta da percepção, por parte dos músicos, que mais do que chegar a muitas pessoas importa a qualidade e importância daquilo que se consegue lançar através dos meios alternativos. O afirmar do universo *indie underground* na música traz consigo processos que emergem de baixo para cima através de microcosmos inovadores constituídos pelas editoras independentes. A importância do campo editorial na cena *indie* reflecte-se no amplo universo estético que estas criam e que gera fenómenos de adesão tão ou mais significativos que os que incidem nas bandas (Azerrad, 2002:8).

Reconhecido este processo de "baixo para cima", a cena *indie* dos anos 80 vai buscar muitas influências à contracultura musical dos anos 60 que entretanto atingira o sucesso não deixando de significar uma postura radical, na qual o *rock'n'roll* era assumido como parte integrante da alma dos jovens através de bandas como os Beatles, The Who, Rolling Stones e Bob Dylan: "Aquela década revelou-se um tempo em que as pessoas se sentiam fortemente identificadas e comprometidas com a música e a cultura, em que as pessoas sentiam que ela não era apenas um *background*, mas era as suas vidas", assevera Guy Picciotto, membro de Fugazi; "Ela era parte da fibra daquilo que fazias" (Picciotto In Azerrad, 2002:7).

Em 1984 são lançados vários álbuns que vêm despertar nas audiências, críticos e editoras *mainstream,* a realidade em efervescência de uma música *rock* de qualidade feita em pequenas comunidades. Este processo vem revelar paralelismos entre o *indie rock* e o movimento *folk* do início dos anos 60 que passam principalmente por posturas ideológicas de afirmação e necessidade, sendo que no *indie rock* as posturas políticas revelam-se mais implícitas, e pelos agentes envolvidos nestes fenómenos de raiz populista mas encetados por jovens escolarizados de classe média. Aproxima também estes movimentos a ocorrência de um momento de viragem marcante, no *folk* com as performances electrónicas de Bob Dylan em 1965 e na cena *indie* com o sucesso de top atingido por "Nevermind" (Azerrad, 2002:8).

Como já se referiu, a cena *indie* é marcada por um contexto político conservador e encontra na música o vector de expressão do seu descontentamento. Azerrad demonstra essa perspectiva: "como é conhecido, a música foi a primeira forma de arte a expressar o descontentamento" (Azerrad, 2001:9). A rádio era uma das esferas para afirmar a rebelião, fenómeno que se dava pela emergência de rádios nas escolas e em circuitos não massificados com a função de promover a cena *underground*. O conjunto de todos estes universos independentes, desde as editoras, passando pelas fanzines, pelos clubes e pelas rádios é, possivelmente, o maior legado *punk* (Azerrad, 2002:9). A filosofia DIY e a expressão da rebelião estende-se também às audiências que percebem o valor do universo *indie* e procuram a proximidade com este, fazendo emergir um aspecto de curiosidade e interesse pela procura num certo tipo de pessoas, num certo tipo de público[62]. As bandas *indie* vêm mostrar que a obrigatória ligação dos fãs que marca o *rock'n'roll* pode expressar-se e consolidar-se de formas distintas aos concertos de estádio e à MTV, afirmando que aquilo que outros vêem como limitações eles advogam como virtudes, as quais marcam não apenas um estilo musical mas uma maneira de estar na vida ou como a canção dos Minutemen "A nossa banda pode ser a tua vida" (Azerrad, 2002:10).

Não é surpreendente que o movimento *indie* tenha começado no Sul da Califórnia, pois era aí que estavam os fanzines Slash e Flipside iniciados em 1977, também se encontravam aí as editoras *indies* tais como, a Frontier e a Posh Boy and Dangerhouse (Azerrad, 2002:13). Mas após o do período áureo do *indie*, seguiu-se o momento em que as multinacionais tomaram a liderança: "com o novo século despontado, mais e maiores rótulos foram engolidos pelas colossais empresas multinacionais e os *blockbusters* prevaleceram na indústria musical. O mínimo denominador comum prevaleceu mais do que nunca (…)" (Azerrad, 2002:499).

O *boom* do *underground* é um fenómeno que já havia acontecido com a cultura *hippie* nos anos 60. Contudo, a emergência do *punk* para fora do circuito *underground*, tendo-se iniciado nos anos 70 com Ramones e Sex Pistols, não atingiu a dimensão do fenómeno *hippie* dado o menor número de agentes envolvidos (tendo em conta a dimensão social decorrente do *baby boom*). O lançamento de "Nevermind" revelou-se de facto o momento marcante da chegada de um público mais vasto ao *punk*. Representativa desta realidade é a digressão de Fugazi na promoção de "Steady Diet of Nothing" que decorreu na fase de lançamento do disco de Nirvana e na qual a própria banda reconhece o envolvimento de um maior número de pessoas (Azerrad, 2002:493). O impacto mediático do disco vem dar a conhecer um conjunto de bandas *underground* e através de uma nova forma de produção e de uma aposta forte no registo melódico traz ao *mainstream* uma realidade que a indústria musical de até então havia rejeitado: "Aquele disco [referindo-se a Never-

[62] Nas palavras de Azerrad: "o movimento *indie* reclamava por tudo aquilo que o rock havia significado." (Azerrad, 2001:10). As bandas *indie* vêm mostrar que a obrigatória ligação dos fãs que marca o *rock'n'roll* pode expressar-se e consolidar-se de formas distintas aos concertos de estádio e à MTV, afirmando que aquilo que outros vêem como limitações eles advogam como virtudes, as quais marcam não apenas um estilo musical mas uma maneira de estar na vida. "Ou como Minutemen exprimem em música "A nossa banda pode ser a tua vida" (Azerrad, 2002:10).

mind] iniciou a avalanche do *mainstream* americano se tornar interessado, pelo menos superficialmente, pela música independente" (Corey Rusk In Azerrad, 2001:494).

Esta massificação do fenómeno veio revelar o que a cena *underground* havia produzido nos últimos 10 anos mas fez também com que a dimensão negocial viesse entrar na cena *punk* gerando uma descaracterização de alguns projectos musicais e acabando por derrubar um importante princípio de cooperação inerente à cena independente enquanto fenómeno *underground*. A chegada da música independente à indústria musical gerou nesta estratégias de *marketing*, nomeadamente a criação de "falsas" editoras independentes que acabavam por funcionar como delegações das *majors*. De facto, depois de 1991 deixa de se falar de música e ideias para se falar de negócios e dinheiro (Guy Picciotto In Azerrad, 2001:495). Mas o fenómeno de massificação teve também o seu reverso que foi o atingir do sucesso de alguma editoras independentes das quais se destaca a Matador Records, responsável por algumas das bandas que dominaram, e ainda têm impacto, na cena *underground* (Cat Power, Jon Spencer Blues Explosion, etc.).

Pós-rock e mistura. O *pós rock* surge de múltiplas fontes e procedem a múltiplos cruzamentos estilísticos musicais. Remete para os diferentes momentos da história da música em que o *rock* se associou a outros géneros e sub-géneros musicais, os Velvet Underground e os Pink Floyd, os Joy Division, The Cocteau Twins, The Jesus na Mary Chain ou ainda a vanguarda *pós-punk* do final da década de 70 e início da de 80. Além destas influências, a electroacústica, o *dub*, o *reggae*, *hip-hop* ou o *techno*. "Muitos dos grupos *pós-rock* britânicos definem-se também como opostos ao *grunge*, o que é sonho de Carducci tornado realidade: a fusão do *punk* e metal num *novo hard rock* americano" (Reynolds, 2006:189). Reynolds não ignora a possibilidade de encarar o *pós-rock* não tanto como um género musical, mas como uma realidade que deixa em aberto a possibilidade de combinar as tendências britânicas com a sua atracção pela música negra americana, nomeadamente concretizada em géneros como o *jazz*, o *R&B*, o *disco*, o *funk* e o *dub.*

O *pós-rock* pauta-se pela utilização de instrumentação *rock* para objectivos que estão longe do âmago do *rock*, sendo a guitarra um instrumento indispensável. Simon Reynolds, o criador da designação, liga o *pós-rock* a sonoridade srenovadas em diálogo com o *rock*. Esta renovação pautada pela abertura estilística deve-se à própria abertura que o contexto de globalização tem permitido à estruturação das relações sociais e culturais: "o *rock* alternativo de hoje é sinónimo de um recuo a determinados períodos da história do *rock*. Em relação aos Primal Scream, pensem na era Exile on Main Street dos Stones. No caso dos Suede, pensem na fase Ziggy do Bowie. Em 1994, apenas seis anos antes de um novo milénio, é aqui que o dinheiro está: na reprodução musical de sonoridades antigas" (Reynolds, 2006:186).

João Lisboa aludindo ao carácter vago do conceito, no sentido do *pós-rock* como chapéu do alternativo, considera que "a grande vantagem do conceito e da expressão *pós-rock* reside no facto de, em rigor, não significando nada (para além de indicar algo indefinido "que vem depois do *rock*"), poder, à medida dos desejos e intuições de cada catalogador,

significar virtualmente tudo. É uma daquelas utilíssimas bengalas de bricolage verbal que nos permitem abarcar um considerável universo musical e que — e isso é tão essencial como o previu o seu inventor, Simon Reynolds —, desde que não sejam levadas demasiadamente a sério, facilitam bastante a vida. E a audição. Digamos, então, que Rachel's, Matmos e A Silver Mt. Zion praticam o *pós-rock*. Porquê? Pela muito simples razão de que, nem com a maior latitude de espírito, a música a que se dedicam poderia ser classificada como *rock*. E, não o sendo (nem exactamente *jazz*, nem propriamente clássica, nem certamente "world", nem precisamente electrónica), só poderá navegar nessa área de fronteiras indefinidas que já se chamou também "new music" ou "avant rock" ou, ou, ou.... (Lisboa, 2008b). Ora, podemos entender o *pós-rock* como um designação adequada de facto aos novos tempos, onde os *revivals,* as fusões, as *mesclas* se tornam um imperativo fundamental da criação sonora transportando um imaginário de desejo do novo (que não é novo) e do diferentes em termos de fruição musical e lúdica em geral.

Mescla e derivações contemporâneas. A ausência de sentido e de direcção a seguir que caracterizava o *pop* em meados da década de 80 foi bem retratada na frase de John Peel: "Eu nem sequer gosto dos discos de que gosto." (Reynolds, 2007:1). Nessa altura, a música independente desenvolvia-se num balanço entre uma "abstenção construtiva" (deixar a *pop* desaparecer) e a visão do problema como uma mera questão de acesso à música. Na realidade, poucos foram os grupos *indie* que voltaram por completo as costas à *pop*, ainda que procurassem conscientemente distanciar-se dessas sonoridades. No fundo, o *indie pop* define-se como o oposto da *pop*, na medida em que esta se baseia do domínio dos ritmos dançantes, enquanto que o primeiro se pauta pelo seu carácter não dançável, bem distante das suas raízes *R&B*, "na verdade, o "*rock* sério", dos *hippies* até agora, é uma cultura CEREBRAL, orientada para a contemplação e para a passividade corporal" (Reynolds, 2007:14) daí o enfoque colocado nas letras e nos objectivos dos artistas, bem como o primeiro e principal local de escuta deste tipo de música – o quarto. Pelo contrário, "a pop *mainstream* é uma cultural CORPORAL, orientada para a dança e para o espectáculo, e não para o 'significado'" (Reynolds, 2007:14).

Assim, a cena *indie* procura afastar-se do espectro *mainstream* e daquilo que ele implica: produção, tecnologia, sintetizadores, procurando, antes, a pureza e a autenticidade, com a convicção de que o que é colocado num álbum deve ser reproduzível em palco. No fundo, pretende-se um retorno às sonoridades de uma altura em que a noção de juventude era *nova*, numa tentativa de recuperar a inocência perdida da música *pop*: "o retorno à tradição é uma revolta contra a tecnologia, contra uma gestão *yuppie*, contra a saúde e a eficiência, contra o 'progresso'" (Idem, Ibidem:29).

Trata-se, pois, de um debate no seio do *rock* que tem subjacente o retorno àquilo que realmente importa. O *rock* alternativo actual é sinónimo de recuo face a um grande número de géneros passados da história do *rock*, não só numa perspectiva de *revivals* mas de inclusão de muitos dos seus elementos numa sonoridade contemporânea. O qualificativo alternativo é visto de forma crítica pelos músicos *indies* desde o início dos anos 90, dada a rápida apropriação *maistream* do Nevermind dos Nirvana em 1991 como vimos ante-

riormente. Assim, um grupo de bandas apoiadas pela música electrónica e construída no estúdio, pela improvisação livre e alimentada pelas vanguardas artísticas, começaram a destacar-se dos padrões clássicos e talvez como refere Reynolds (2006) o único vocábulo suficientemente aberto para as abarcar seja o *pós-rock*. Segundo este mesmo especialista, significa usar a instrumentação do *rock* para desígnios não *rock* (Reynolds, 2006).

Vejamos alguns exemplos. À semelhança do *punk*, o género *rave-punk* contem em si, em simultâneo o ímpeto do retorno, da ressurreição ou renovação, mas também o da mudança, o da inversão. É neste último sentido que podemos entender o *gabba-gangsta-garage*, conhecido como *grime*, onde são evidentes os ecos do *hardcore*, marcando a distinção relativamente à cultura rave pelo seu carácter hostil. Paralelamente, tal como o *hip hop* e o *rock*, o *gabba-gangsta-garage* diverte-se com as inversões linguísticas e com jogos de palavras. E tal como o *punk rock*, acaba por expressar o lado mais negativo e sombrio da vida real; a música retrata o que se passa nas ruas. Reynolds também acrescenta: "Animais, antropomorfismo e animismo são preocupações comuns na música psicadélica" (2007:365). Essas preocupações materializam-se, por exemplo, no grupo norte-americano Animal Collective, na medida em que cada um dos seus membros parece prestar reverência ao mundo natural, expressando-a em aspectos como o nome da sua editora ("Paw Tracks") ou o título de alguns temas ("Penguin, Penguin"; "Who Could Win a Rabbit"). Numa actuação de Animal Collective, um jovem entregou em mãos uma cassete com algumas gravações suas a Portner. Depois de algum tempo, assim que ouviram, assumiram como objectivo editá-las pela Paw Tracks, não porque o som se assemelhasse às suas sonoridades[63], mas porque a música de Ariel Pink tinha a mesma capacidade de criar um sentimento mágico e até transcendental, encaixando-se na perfeição no perfil da editora, embora não no da banda.

O *grime* é, por norma, visto como uma música de "rapazes maus", estando associado a atitudes mais agressivas. Porém, a presença de jovens do género feminino demonstra que este não é um género musical exclusivamente masculino. Paralelamente, a elevada percentagem de adolescentes nos locais de celebração do mesmo (festas rave) prende-se com o facto destes representarem a oportunidade dos adolescentes verem de perto os seus ídolos, os MC preferidos, que de outra maneira apenas têm possibilidade de ver através da televisão (Canal U, um canal britânico de música urbana). Entre o *jungle* e o *grime*, no final dos anos 90, surge no Reino Unido o *garage*, numa espécie de tentativa da juventude londrina produzir o seu próprio brilho. Esta questão tornou-se importante na medida em que a ilha grega de Ayia Napa se transformou num *locus* preferencial da cena *garage* à semelhança do que aconteceu com Ibiza e a cena *rave*. No entender de Belanciano, o grime "é a designação pela qual é conhecida uma nova música urbana inglesa, produto de uma Londres multicultural, criadora de música através de tecnologia barata. Uma síntese mutante que engloba batidas electrónicas, elementos de *hip-hop*, *jungle* e ambientes sombrios sacudidos por sub-graves. Mais vocal que o jungle e mais cavernoso

[63] Esta é uma atitude de várias editoras baseadas em bandas: editar apenas projectos que se assemelham à sonoridade da própria banda.

que o *two-step*, do qual é descendente directo, está a implantar-se onde o hip-hop em Inglaterra falhou, criando uma verdadeira cultura alternativa que reflecte a realidade onde se movem os seus agentes" (Belanciano, 2004a). Trata-se de uma sonoridade praticada por "jovens comentadores da cidade - a maior parte com menos de 20 anos - capazes de cantar e recitar como se estivessem a ter um ataque epiléptico e de músicos e DJ que compõem um som virulento e saturado, o *grime* é o desenvolvimento de algo que vem de trás, como o *jungle* e o UK *garage*" (Idem, Ibidem). O projecto de M.I.A insere-se aqui, mas é difícil de catalogar: é *dancehall* jamaicano, *grime* londrino, *crunk* americano, *reggaeton* de Porto Rico, *broken beat* britânico… (Belanciano, 2005e).

Record Collection Rock. De acordo com Reynolds, "Record Collection Rock" não significa apenas que a música tem os precedentes, advém de uma tradição, parecendo familiar. É mais do que isso; é um tipo de música em que o conhecimento do ouvinte em relação à música que a antecede temporalmente é integral – o ouvinte está totalmente imbuído na estética em que se suporta o tipo de música em causa. Em tal situação encontram-se, no seu entender, os Jesus & Mary Chain, os Spacemen 3, os Primal Scream e em menor grau os Stereobal. *Arctic Monkeys – Whatever Say I Am, That's What I'm Not* (Reynolds, 2007:390).

O conceito *indie* apresenta-se como vago para Reynolds, não fazendo sequer sentido a sua aplicação em alguns casos; trata-se, pois, de um conceito e de uma estética sem força suficiente. Os Arctic Monkeys, por exemplo, são perspectivados como uma simples banda de *rock*, sendo a sua única diferença a forma como exploram o poder rítmico e as batidas dos anos 60, algo que a maior parte das bandas *indie* parece ignorar. De uma forma realista, para Reynolds e fazendo uma comparação com a literatura, a proposta dos Arctic Monkeys é análoga a alguns romances que assumem formas mais convencionais, introduzindo alguma frescura e não propriamente uma inovação. Importante é o surgimento da banda: "No Natal de 2001, dois jovens de Sheffield recebem de presente duas guitarras eléctricas. Aos ensaios diários junta-se um baixista, junta-se um outro amigo que escolhe a bateria - não havia mais nenhum instrumento disponível. (...) Concerto após concerto, a histeria propagava-se, o culto massificava-se subterraneamente e os Arctic Monkeys, banda que atingia sucesso assinalável em regime DIY, deixavam à porta dos recintos esgotados os representantes das editoras que, entretanto, os começavam a disputar" (Lopes, 2006b). A divulgação e notoriedade deste projecto ficaram a dever-se ao MySpace (Gomes, 2007). Com efeito, a partir de 2004, este espaço de comunicação na rede tem sido funndamental para a proliferação e divulgação de muitos projectos musicais emergidos de uma lógica DIY e de natureza *indie*. Outras comunidades virtuais, space.msn.com, o soundclick.com, o people-sound.com ou o music.download.com seguem esta linha e reforçam a força e o ímpeto do MySpace (Belanciano, 2006b; Lopes, 2006c).

Arcade Fire, Montreal e *pop* com guitarras. Os Arcade Fire têm vindo a assumir-se como um caso sério de notoriedade dentro do referido *indie rock*. Trata-se da existência de uma cena artística activa e independente alicerçada no cruzamento de artes, no cruzamento de projectos e de locais de ensaio. Duas estruturas são fundamentais neste processo: a

editora Constellation (Godspeed You! Black Emperor, Do make Say Think, A Silver Mount Zion, Fly Pan Am) e a Arts & Crafts (Broken Social Scene, Stars, Valley Of Giants, Apostle Of Hustle, Feist) (Belanciano, 2005f). LCD Soundsystem, Nova Iorque e a editora DFA: de raízes *punks* e *pós-punks*, a cena nova iorquina começou a revovar-se com o projecto DFA. O seu objecto de aposta, produção e divulgação são os múltiplos cruzamentos e reestruturações entre o *rock* alternativo, o *funk*, o *disco*", o *jazz*, o *dub*, o *kraurock*… Os LCD Soundsystem são a incorporação de tudo isto. James Murphy, o líder da DFA e dos LCD Soudsystem sintetizou bem o que se esta´a passar: "não sou extraordinário, nunca o serei, nunca o fui. Lou Reed, Nina Simone, John Lennon e os Can, são-no. Nós somos simplesmente a editora DFA e o nosso som não tem nada de revolucionário. Tentamos apenas extrair o melhor de músicas de que gostamos e atribuir-lhe novas dinâmicas" (Belanciano, 2005h).

Hype@Tejo, Docapesca de Lisboa, 10 de Julho de 2005

01h40. No painel de luzes colocado no fundo do palco, a inscrição "Believe" repete-se. Pede-se para acreditar, mas em quê? Mais um *hit*. O entusiasmo cresce, sobretudo nas zonas mais próximas do palco, ocupadas pelos mais aficionados certamente. Gunas, poucos. Os 30 euros e o cartaz terão afastado esse segmento de público. Nada de grupos de adolescentes com bonés com palas a apontar para o céu e brincos nas orelhas. O *standard* é mais uniformizado em termos etários e sociais. Há um cenário omnipresente como é costume nos festivais. "We will rock you" refrão dos Queen com novas roupagens. A voz aparece electronicamente distorcida e acompanhada por uma batida forte e metálica. Reciclagem? Mais longe do palco as pessoas agrupam-se em pequenos núcleos de duas a três pessoas, conversam, bebem e enrolam charros mais a vontade. Fim da actuação dos The Gift, 01h55. Aproveitamos para descansar um pouco. À medida que se aproxima a hora de The Chemical Brothers mais gente vai chegando junto à zona do palco. Outros aproveitam também para descansar. Temos de ir lá para o meio porque o concerto dos The Chemical Brothers vai ser o ponto alto da noite. Vemos muita gente acima dos 35/40 anos. Juvenilização dos adultos? "Cotas", como artistas, actores de novelas… 02h22 – Começam as movimentações no palco. A assistência reage com aplausos e assobios. As pessoas agitam-se aparentemente ansiosas. Estamos localizados no centro "geodésico" da plateia. O que significa que temos de "gramar" com gente constantemente a passar. As luzes apagam-se, iniciando o início do concerto. A música ambiente pára. O público reage. Começa o concerto. À minha frente, uma rapariga com pinta de gótica vibra com a entrada dos The Chemical Brothers em palco, também ouve e gosta de electrónica – ciber-gótica?

Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009

Se a Internet leva a música a um maior número de pessoas, é a possibilidade de se desfazerem barreiras entre géneros musicais e de um maior número de pessoas poder criar e difundir mais facilmente a sua obra que lança maiores desafios no entendimento desta relação complexa entre música, globalização e Internet. A relação entre música e Internet é complexa. Os grandes paradigmas musicais não se irão alterar com a Internet, nem esta oferece, ainda, todas as potencialidades, enquanto plataforma, que poderá vir a oferecer. Tal como a televisão, a rádio, a edição discográfica, também a Internet irá contribuir para a coisificação e reificação dos usos da música e para os grandes cortes, que hoje conhecemos. Se a Internet potencia a globalização e o pluralismo, a globalização de géneros musicais é consequência da globalização ao nível económico, politico, tecnológico

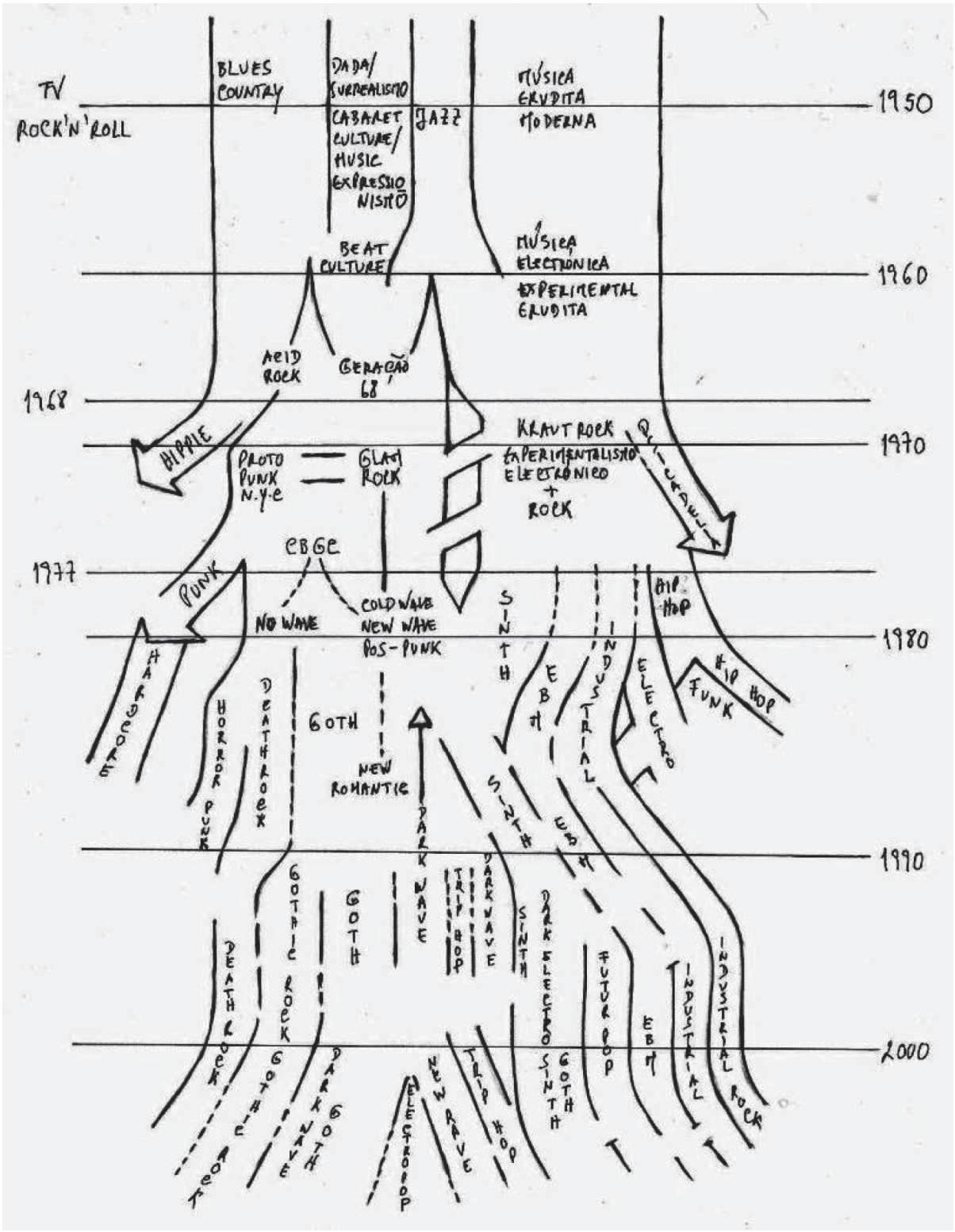
e cultural. Quando falamos de pluralismo, somos transportados para o conceito de rede, de infra-estruturas tecnológicas e de superstruturas culturais. No caso da música não se trata de se desfazerem hierarquias, mas sim de um sistema de coexistência de géneros, que " (…) atribui a mesma importância a todas as notas da série dando a possibilidade a cada uma de ser um centro – que é o que é o próprio da rede" (Lopes, 1998:2). Se a Internet veio facilitar as conexões e a comunicação, a grande mudança no que respeita à música é computacional, com o desenvolvimento de *software* que permite a composição, edição e produção, e que estão cada vez mais ao dispor de todos. A grande novidade reside no facto de que através da Internet ser possível uma estandardização de suportes e como consequência, uma maior circulação e recepção da música através da Internet. Com a interactividade na criação, surgiu o conceito de obra-aberta, questão que nos transporta para os efeitos da tecnologia sobre a arte. Se a música aceitar esta interactividade, tal como tem acontecido, podemos sempre questionar: "A obra existirá. Mas será ainda uma obra-de-arte?" (Lopes, 1998:5).

Figura 1.57: LCD Sounsystem, Optimus Alive 2010, Julho de 2010



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 1.58: Esquema da emergência e da evolução temporal dos diferentes subgéneros e ramificações no *pop rock*



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Poderíamos continuar a enunciar bandas e géneros, pois a contemporaneidade é profícua nessa matéria (Cabezas, 2008). Se nos situamos no panorama alternativo, no *indie rock*, a situação é análoga, pois as *mesclas* operadas ditam a variedade de projectos e géneros em causa. A demonstrar tal facto apresentamos as seguintes tabelas onde são contabilizados os géneros e subgéneros musicais abordados nos anos de 2006 e 2008 pelo Ípsilon[64] no que tange a uma matéria tão movediça e volátil como são os projectos versados de *rock* dito alternativo. Marc Masters expressa bem esta época e este espírito:

> "Na década de 80 tinha de se manter olho de águia para seguir pistas que conduzissem a música obscura. Não se podia fazer *google* com o nome de uma banda de que um estiloso qualquer tinha falado no bar. Em vez disso vasculhavam-se livros e revistas à procura de uma frase relevante. Fazer essas ligações requeria muito mais persistência. Também não se podia fazer *download* instantâneo de um disco: era uma procura interminável em expositores cheios de pó com discos usados ou promocionais, e quando finalmente se encontrava a sensação era de ter ganho um milhão de dólares na lotaria. Se o disco afinal não prestasse, arquivava-se, encolhiam-se os ombros e recomeçava-se a procura da próxima pérola em vinil. Nessa época, essa era a única maneira de descobrir estas coisas, especialmente quando não se conhecia ninguém que gostasse de música "estranha". Agora toda a gente gosta de música "estranha" e o resultado é que "estranho" já não quer dizer grande coisa. Estes são tempos diferentes" (Masters, 2007:10).

Figura 1.59: Spoon, Heineken Paredes de Coura, Agosto de 2007



Figura 1.60: The Mars Volta, Heineken Paredes de Coura, Agosto de 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

[64] Em 2006, o suplemento do Jornal Público designava-se por Y. Só a partir de 2007, é que se designa Ípsilon. Trata-se de um suplemento semanal do Jornal Público onde são abordadas semanlmente as diferentes áreas artísticas. No caso do pop rock, fizemos uma selecção de notícias acerca de projectos que se inseriam dentro deste espectro e a partir daí um registo e tratamento. Saliente-se que na actualidade, e uma vez que o Blitz passou a revista mensal, este periódico se assume como o mais relevante nesta matéria no quadro nacional.

Tabela 1.3: Géneros musicas referidos nos artigos do Ípsilon – 2008 e 2006

Géneros e subgéneros musicais referidos no Ípsilon			
2008		**2006**	
Rock Alternativo/Indie Rock	9	Rock Alternativo/Indie Rock	3
Pop/Rock	86	Pop/Rock	126
Hip Hop/Rap/R'n'B	2	Hip Hop/Rap/R'n'B	3
Metal/Hard	1	Punk/New Wave/Ska	3
Punk/New Wave/Ska	3	Dark/Goth/Industrial	1
Dark/Goth/Industrial	1	Electro/Dança	51
Electro/Dança	22	Brasileira	2
Brasileira	1	Soul/Funk/Disco	10
Soul/Funk/Disco	2	15. Música Portuguesa	8
Clássica	2	Country	7
Música Portuguesa	1	Pop	32
Country	1	Pós-Rock	11
Pop	19	Rock 'n' Roll	11
Pós-Punk	1	Soul	6
Jazz; Free Jazz; Blues	4	Folk	4
Rock 'n' Roll	13	Rock	6
Soul	3	Electroclash; Rock; Funk	1
Tecno	1	Grime	2
Trip-Hop	3	Outro	12
Folk	9	Blues	11
Rock	6	"New Weird America"	3
Soul; Funk; Electrónica	1	Jazz; Blues; Hip-Hop; Soul; Funk; Gospel	1
Pop; Glam-Rock; Folk	1	Jazz; Música Latina; Lounge	1
Electroclash; Rock; Funk	1	Trip-Hop; Jazz	1
Indie Rock; Country Rock	1	Disco; Pós-Punk; Rap	1
Grime	1	"New Border Style"	1
Pop Electrónica	1	Electropop	1
Folk Gospel Electrónico	1	Indie Pop	1
Outro	3	Pós-Punk	4
		Rockabilly	1
		Reggae	5
		"Baltimore club music"	1
		World	21
		Jazz	1
		Folk; Jazz; Pop; Country	1
		Pop plástica	1
		Cabaret-punk	1
		"Canção Ranchera"	1
		Native American drone'n'roll/ rock'n'roll alucinado	1
		Quase-Jazz	2
		Bossa Electrónica	1
		Experimental	1
		Pop-pastilha-elástica; electrónica saltitona	1
		Surf-Rock	1
		Glam-Electro-Soul	1
		Rock-Sónico	1

Figura 1.61: TV On The Radio, 5 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007



Figura 1.62: LCD Soudsystem, 4 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007



Figura 1.63: Roisin Murphy, 30 de Outubro, Casa da Música, 2008



Figura 1.64: Scissor Sisters, 5 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007

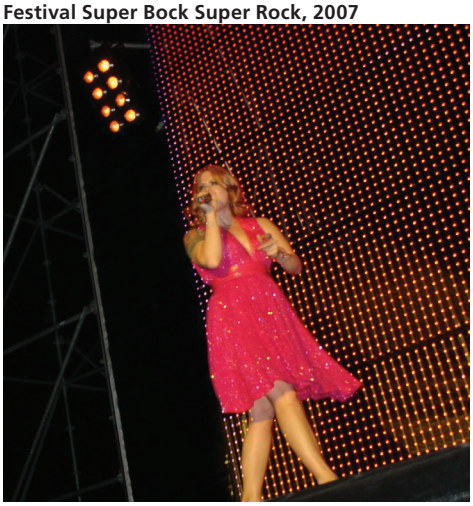


Figura 1.65: Palco Arcade Fire, 3 de Julho, Festival Super Bock Super Rock, 2007

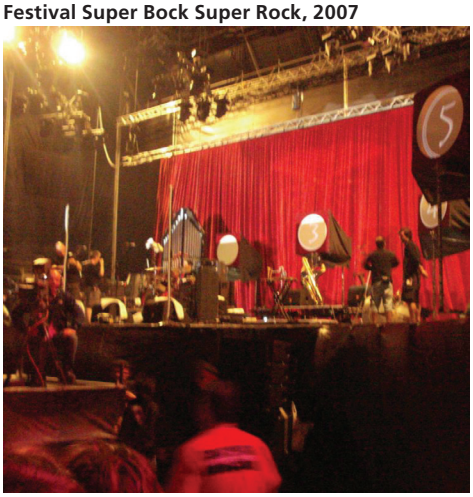


Figura 1.66: M.I.A., 16 de Agosto, Festival Heineken Paredes de Coura, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

1.8. Contributos para um ensaio tipológico de leitura dos géneros musicais

> *Uma obra de arte que não é uma obra de arte.*
> Marcel Duchamp

Se recorrermos a Simmel e nos centrarmos nos seus primeiros estudos sobre a música, nos quais o autor encara a música como um "aspecto das relações sociais, através do qual os indivíduos comunicam entre si e por sua vez, mantém, a estrutura e reestrutura essas relações" (Etzkorn, 1964:102), podemos rematar que a música, para Simmel é um meio acústico de comunicação que transporta os sentimentos do cantor: "Tal como a linguagem está relacionada com um pensamento concreto, também a música está relacionada com os sentimentos um pouco menos precisos. A primeira [linguagem] cria a segunda [pensamento], desde que o segundo criou o primeiro" (Simmel In Etzkorn, 1964:103). De facto, o papel da música auxilia na criação de uma ênfase especial na comunicação, desde as origens da comunicação humana. Esta revisitação a Simmel tem como móbil básico a elucidação acerca da importância da constituição do discurso social e musical do *rock* numa variedade de géneros e subgéneros musicais, assim como, o esclarecimento da emergência de tais segmentos e subsegmentos num complexo e aturado processo de representações e classificações musicais, mas também sociais, culturais e simbólicas.

Assim, Simmel[65] procurou demonstrar a importância da música na vida social, querendo igualmente construir uma taxonomia dos tipos de música e a importância dos contextos sociais na construção da música. Defende a importância do estudo de como as propriedades da música são adquiridas pelos actores sociais, como se tornam socialmente definidas como especiais e como este *status* especial está relacionado como um conjunto de ajustamentos sociais que têm influência no sistema social e que podem reflectir-se nos modos de expressão musical. O grande contributo do autor prende-se com a assunção de que as características do som por si só são vazias de sentido, a menos que sejam percebidas como transportando um conteúdo emotivo aprendido, que ao serem partilhados por um determinado grupo de pessoas formam um estilo musical. Remontando a esta tomada de posição de Simmel, iremos neste ponto proceder a três tarefas entrecruzadas; a primeira situa-se no entendimento do subgénero musical da música *rock* numa matriz mais vasta de classificação das actividades artísticas e culturais; a segunda será a de demonstrar a força das tipologias de géneros e de subgéneros do *rock* tendo em linha de conta o curso sócio-histórico de génese e de evolução deste subgénero musical, não esquecendo que são produto de um processo complexo de (re)construção e representação social; a terceira tarefa, mais operacional, pretende dar conta da possibilidade e viabilidade de adopção de

[65] Se nas primeiras obras Simmel se preocupa com a análise da música e sua função no sistema de comunicação social e os seus significados, nas últimas obras verifica-se uma maior preocupação com os significados absolutos que são produzidos pelo contexto da composição musical.

um esboço tipológico tendo em vista uma captação fenomenológica eficaz das representações quotidianas dos subgéneros musicais do *rock* e a inevitabilidade de uma arrumação, não despótica mas necessária, das múltiplas auto-representações de preferências, gostos e posições dos agentes sociais contactados e interpelados no presente trabalho. Neste esforço envolvente em termos conceptuais e analíticos não deixamos de ter presentes as palavras de Augusto Santos Silva quando refere que: "no horizonte analítico das ciências sociais encontra-se a acção humana, a acção de sujeitos conscientes, dotada de sentido. Os processos e objectos desprovidos de sentido só são considerados enquanto relacionados, a qualquer título, com a conduta dos actores, quer dizer, enquanto estes lhes atribuem valor. A relevância dos fenómenos que constituímos em objecto de estudo histórico ou sociológico reside na sua significação" (Silva, 1988:63).

De facto, cada vez é mais difícil imaginar o *rock* circunscrito unicamente a características musicais. A fragmentação da música tem de ser complementada com apreciações de práticas sociais e musicais: estilos, contextos e objectivos; "Por exemplo, a mesma música pode ser usada por grupos diferentes (*new wave*); estilos diferentes podem ser usados para objectivos semelhantes (*dance* ou *drug music*); grupos diferentes com estilos comuns podem ter públicos diferentes (Beatles, Ramones…): todos usam combinações e convénios *pop*, ao passo que Heart, Styx e AC/DC são bandas de *heavy metal*). «Não existe só uma maneira de rockar»" (Grosseberg, 1984:111). No quadro da Sociologia da Cultura, estas modulações têm sido interpretadas na matriz da pós-modernidade. As condições de possibilidade do pós-modernismo devem buscar-se no plano mais vasto de transformações sociais, económicas e politicas que se sucederam nos últimos 35 anos. David Harvey faz notar precisamente essa "relação necessária entre a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e um novo ciclo de compressão do espaço-tempo na organização do capitalismo" (Harvey, 2000:7). A globalização desfigurou a cartografia mundial – cada lugar no mundo (em graus variáveis) tornou-se o centro de um plano-côncavo para onde convergem todas as coordenadas espácio-temporais. Conjuntamente, a fluidez dos circuitos mercantis, a dinamização dos meios de comunicação, a financeirização do capital promoveram um estado que Jorge Luís Borges gostaria de chamar de "eternidade do instante". A flexibilização das próprias estruturas produtivas contribuiu para a migração de capitais e a formulação de um capitalismo "nómada".

Um novo paradigma cultural emerge: a pós-modernidade. Para Lash e Urry, o pós-modernismo constitui o enlace histórico entre o capitalismo desorganizado (caracterizado por uma economia de signos no espaço) e a esfera da cultura (Lash; Urry, 1994a:112). A existência de uma afinidade electiva entre ambos não pressupõe a identificação de laços causais ou uma indexação mecânica. São três os principais eixos que enformam as condições sociais de geração de formas culturais pós-modernas: a "semiótica da vida quotidiana", que rompendo as fronteiras entre arte e vida, propicia a mescla entre as duas e torna a cultura parte constituinte e significadora da realidade social; a emergência de "novas fracções de classe" que se associam aos consumos culturais pós-modernos como estratégia de aquisição de distinção; e o "descentramento da identidade", tanto colectivas

como subjectivas, proporcionado pelas mudanças na estrutura de classes (especialmente, a fragmentação da classe trabalhadora), a influência dos meios de comunicação electrónicos e a disrupção da nossa percepção do espaço e do tempo (Lash & Urry, 1994b:285-300). A fusão entre arte e vida para a geração de uma "sociedade do espectáculo" (Debord, 1992) ou de uma "hiper-realidade" (Baudrillard, 1991) contribui para fomentar uma predisposição às formas culturais pós-modernas junto de uma audiência específica. No entender de Lash e Urry, as audiências compõem-se fundamentalmente de uma nova classe média, sendo que algumas das suas condições de existência favorecem a apetência por este tipo de formas culturais. Em especial, produz-se uma espécie de "hedonismo calculador" em virtude do descentramento da identidade que a flexibilização da esfera do trabalho, das afectividades, da escolaridade, dos lazeres só pode incentivar. Esta "popularização da estética e a concomitante de-diferenciação da estética e da vida social" é entendida como pós-modernização. O consumo destes objectos culturais fornece, por um lado, condições para uma "reflexividade estética " e, por outro lado, gera a "individuação": "a atomização de consumidores normalizados e «comerciados por nichos»"(Lash & Urry, 1994a:121). O que representa uma transformação radical das industrias culturais, com a instalação do pós-fordismo no lado da produção cultural (tornada pós-industrial, dirigida para nichos de mercado e respondendo a estilos de vida como serviços) e do "fordismo do consumo" (consumo de massa, que contudo não exclui a atomização). "Neste sentido, com a crescente profusão e velocidade de circulação dos artefactos culturais, o pós-modernismo não é tanto uma critica ou uma recusa do modernismo, mas o seu radical exagero" (Idem:3).

Fredric Jameson fornece-nos outra lente pela qual observar este trânsito para a pós-modernidade. Salienta a integração da produção estética na produção de mercadorias: "a urgência económica frenética de produção de ondas de bens sempre novos (desde roupas a aviões), com taxas de retorno sempre crescentes, atribui uma função estrutural cada vez mais importante e uma posição cada vez mais central à experimentação e inovação estética" (Jameson, 1991:4-5). O que, de resto, encontra ressonâncias históricas em Walter Benjamin, que havia já descrito o processo que desembocaria no fim do carácter "aúrico" da arte (Benjamin, 2006), e em Simmel que explica de que modo a renovação incessante e acelerada da moda era imputável a mudanças nos sistemas de produção e na divisão social do trabalho, mas ainda à dinâmica de busca de distinção por parte das classes dominantes (Simmel, 1934). Para Jameson, o pós-moderno reveste-se, fora destas condições estruturais de génese e de fabricação, de características constitutivas e distintivas: uma nova "superficialidade" ou "falta de profundidade", patente em toda uma cultura que privilegia a imagem e o simulacro; um enfraquecimento da historicidade; um sentido e um tom emocional que injecta as produções culturais; as relações estreitas com as novas tecnologias que asseguraram a difusão global destes produtos; a mudança da relação entre arte e politica; e o enfraquecimento da afectividade, do laço pessoal autêntico, na cultura pós-moderna (Jameson, 1991:6-10). Se bem que as práticas artísticas e as experiências estéticas pós-modernas se baseiem no "pastiche" e na "paródia", nem por isso deixam de ser vistas como "tentativas distorcidas e não reflexivas de nova produção cultural para explorar e exprimir este novo espaço" devendo, por isso, "à sua maneira, ser consideradas como outras tantas aproximações à representação da (nova)

realidade" (Jameson, 1991:49). Este autor não deixa ainda de sublinhar uma importante marca exibida pela pós-modernidade: a da crescente reificação, ou seja, "a transformação das relações sociais em coisas" (Jameson, 1991:314), operada ao nível da produção e consumo culturais. É indetectável a génese social das produções culturais pós-modernas – elas invadem os nossos quotidianos, na forma dos ubíquos sistemas de informação de massas e da publicidade ou na forma de produtos acabados e herméticos, sem que se lhe consiga imputar um propósito que não a mera lógica da produção cultural de massa.

Já Simmel havia vislumbrado este estado generalizado de "tragédia da cultura" (Simmel, 1934:177-207). Para este autor, a cultura não é somente manifestação humana; é ainda e fundamentalmente parte integrante da ontologia da própria humanidade. É a ela que pode o homem vincular o exercício pleno da sua reflexividade e da capacidade de se fazer objecto de si mesmo. No entanto, este processo faz com que o objecto se dote de uma lógica própria (a "lógica imanente aos objectos culturais" promovida pela multiplicação e anonimato dos produtores, pela sobreprodução de conteúdos culturais, e pela objectivação inerente à criação) que o afasta cada vez mais da intenção de "valor cultural", levando à especialização excessiva e à complacência satisfeita com a mera técnica" nos seus casos extremos. Apaga-se a preocupação de saber se o sujeito pode apropriar-se do "quantum de espírito e vida depositado no produto" para o aplicar no seu desenvolvimento integral. O autor retoma a problemática da divisão do trabalho – pois esta "de-subjectiviza os conteúdos culturais, emprestando-lhe uma objectividade desalmada, que os faz afastar-se do verdadeiro processo cultural". Muito por força da divisão do trabalho, da excessiva especialização e do aumento mórbido da produção cultural, os bens culturais não só se tornam independentes dos seus produtores, como adquirem uma lógica autónoma e estranha por referência aos seus fins e motivações, como ainda geram uma situação de constante separação entre a significação objectiva e a significação cultural dos objectos (sintomático disto é o uso automático da técnica ou a incapacidade de assimilação do sujeito da crescente quantidade de produções culturais). É este o destino trágico da cultura, segundo Simmel.

Para David Harvey, o pós-modernismo coloca a enfâse na "efemeridade da *jouissance*", insiste na "impenetrabilidade do outro", concentra-se no "texto" mais do que na "obra", inclina-se a uma "desconstrução que beira o niilismo", prefere a estética à ética. Desta forma, para este autor, permite uma "acomodação pacífica ao mercado", descamba numa "excessiva fragmentação", promove o "mascaramento", a "simulação", o "fetichismo" (Harvey, 2000:112). Acentua-se, em intima comunhão com o capitalismo em regime de acumulação flexível, "a volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, ideias e ideologias, valores e práticas estabelecidas" (Harvey, 2000:258). Tudo parece esvair-se, liquidificar-se, perder consistência. A voragem cultural, liberta do peso da história que segundo Marx pesava sobre os homens, entrega-se a uma autofagia voraz, alimenta-se do passado para produzir o novo. Mimetizando essas condições de acumulação flexível, "a flexibilidade pós-moderna (…) é dominada pela ficção, pela fantasia, pelo imaterial (particularmente do dinheiro), pelo capital fictício, pelas imagens, pela efemeridade, pelo acaso e pela flexibilidade em técnicas de produção, mercados de

trabalho e nichos de consumo; no entanto, ela também personifica fortes compromissos com o Ser e com o lugar, uma inclinação para a política carismática, preocupações com a ontologia e instituições estáveis favorecidas pelo neoconservadorismo" (Harvey, 2000:303-305). A cultura pós-moderna não é metafísica: é expressão do tempo e do lugar metamorfoseada em denegação do tempo e do lugar (sobretudo, pela sua compressão, pela sua indiferença à historicidade e a sua exaltação das descontinuidade e do ornamento).

Recombinação, mescla, mestiçagem: globalização, dinâmicas culturais e lógica local. São diversas as articulações entre globalização e cultura. Uma pluralidade de abordagens teóricas lança luz sobre a natureza desta união. Diana Crane fornece uma tipologia tetraédrica que arruma esta diversidade teórica sobre a globalização cultural: as teorias do imperialismo cultural; os modelos de fluxos ou redes culturais; a teoria da recepção; e, as estratégias de política cultural (Crane, 2002:1-25). A teoria da recepção considera que "as audiências respondem activamente mais do que passivamente às noticias e entretenimento dos média de massas e que os diferentes grupos nacionais, étnicos e raciais interpretam os mesmos materiais de modo diferenciado". O "multiculturalismo" é a tendência dominante. Esta teoria perspectiva a audiência como sendo capaz de interpretar de diferentes modos os textos mediáticos; as variações nesta leitura dependem do "contexto e das características sociais do receptor", em termos de classe, género, raça e idade. Contudo, apesar de as respostas das audiências à programação global serem altamente diferenciadas (dependendo, em parte, da exposição ao nível nacional, regional e global e, em parte, das características sociais do público), "garantido que as imputações culturais sejam amplamente consumidas, a resistência da audiência tem pouca importância para os conglomerados mediáticos responsáveis pela programação". Note-se ainda o papel dos "inovadores culturais" na parte receptora final da cultural global: estes agem como porteiros culturais, "traduzindo os produtos globais para os idiomas locais e assimilando-os com as suas próprias ideias". Assim, e tomando estas analíticas da contemporaneidade como patamares explicativos das dinâmicas e estruturações socioculturais, parece-nos por demais importante enquadrar o *rock* alternativo e a sua diversidade de manifestações e géneros nesta axiomática explicativa e compreensiva.

Mas não bastará ficarmos por aqui. Esta transição é assinalada noutros domínios por outros autores, colocando um enfoque nas formas e modalidades culturais, assim como, nos sistemas e taxinomias classificadores das artes. O actual processo de mudança social contribuiu, segundo DiMaggio, para que se entrasse num "período de desclassificação cultural" (DiMaggio, 1987:440-455), quer dizer, a desconstrução e enfraquecimento das classificações rituais. Desta forma, "os sistemas de classificação artística estão a tornar-se mais diferenciados e menos hierárquicos, e as classificações mais fracas e menos universais" – embora não deixe de assinalar, logo a seguir, que "a actual situação, longe de representar a disjunção entre a cultura e a estrutura social, constitui o resultado previsível da sua íntima relação" (DiMaggio, 1987: 452). O conceito de "sistema de classificação artística (SCA)" desenvolvido por este autor integra os processos de criação, de ritualização e de erosão de géneros e os processos de produção de gostos enquanto parte

das actividades de produção de sentido e definição de fronteiras dos grupos sociais[66]. DiMaggio define, portanto, quatro dimensões fundamentais dos sistemas de classificação artística: a sua *diferenciação*; a sua *hierarquia*; a sua *universalidade*; e a *ritualização* das suas *fronteiras*. A perspectiva dimensional proposta por DiMaggio apresenta os sistemas de classificação artística como multidimensionais e dinâmicos; tal perspectiva permite a análise dos movimentos societais entre os tipos ideais tradicionais, encarando-os como resultado de conjunturas de processos que afectam cada uma das quatro dimensões de forma independente.

Referindo-se ao tema do significado social do "gosto", DiMaggio nota que a experiência artística constitui um potente meio de troca interaccional. O gosto por determinado género artístico e a partilha de interesses culturais constituem um pretexto e um fundamento para as sociabilidades. O consumo de determinados bens culturais concede aos estranhos um motivo de conversa e facilita o relacionamento necessário a que um mero conhecimento se transforme numa amizade. Com a complexificação das sociedades, os temas de conversa tendem a suplantar os objectos físicos como base da avaliação social. Nas sociedades avançadas, o gosto é uma poderosa marca identitária e as artes ocupam uma posição privilegiada na definição das identidades e nas trocas interaccionais e sociabilitárias. As classificações de género ajudam à institucionalização destes *art worlds* (Becker, 1982), socializando os custos infra-estruturais da produção artística. Tal como as pessoas podem ser agrupadas consoante os seus gostos artísticos, também os trabalhos artísticos podem ser agrupados em géneros, com base nas pessoas que os escolhem. As classificações de género permitem aos consumidores investir em conhecimento especializado e permitem aos artistas desenvolver o seu trabalho. Uma classificação ritual comum e extremamente poderosa é aquela que distingue entre cultura erudita e cultura popular: "A classificação erudita/popular é de especial interesse por causa do seu poder duradouro e porque foi forjada pelos esforços directos dos grupos de status que a empregavam. Mais comummente, são os interesses comerciais a servirem de parteiras das classificações rituais, ajudando a organizar as clientelas sociais dos géneros: comerciantes de arte e a burguesia francesa na era impressionista (...); editores e mulheres da classe média no caso das novelas (...); as editoras discográficas com a estratificação idade/classe/raça nos primórdios do *rock* na música *new wave*. O papel organizador tem também sido desempenhado pelos artistas (ex.: o movimento *Beat* na literatura e alguns movimentos de arte moderna) ou pelo estado (ex.: os murais públicos ou a música militar). Embora os auspícios sob os quais os géneros se organizam tenham importantes implicações, a dinâmica subjacente à criação de classificações rituais é o relacionamento entre conjuntos de trabalhos artísticos e os grupos sociais que os põem em uso" (DiMaggio, 1987:446).

A este respeito importa sublinhar o contributo de Maria de Lourdes Lima dos Santos na discussão das relações entre as dinâmicas específicas dos processos de criação artística e as lógicas (económicas, politicas e comunicacionais) que regem as sociedades contemporâneas (1988; 1994a; 1994b). A autora alude ao facto de que a grande cultura (sinónimo

[66] Um SCA integra tanto o lado da procura (os gostos...) como o lado da oferta cultural (produção e distribuição de bens culturais...) (DiMaggio, 1987).

de cultura cultivada ou dominante) não constituir mais a expressão da cultura enquanto singular totalizante. Contudo: "dir-se-ia que as designações de cultura cultivada e de cultura popular tendem a resistir como noções a-históricas, cada uma delas ilusório conjunto de elementos coesos, reproduzindo-se para além do tempo como dois corpos de saber míticos (um dos «clássicos», outro do «povo»" (Santos, 1994a:101). A uma concepção hierárquica e compartimentada da cultura acresce nas principais abordagens disciplinares da cultura como objecto, nomeadamente, na área da Sociologia, a separação patente entre Sociologia da Cultura, Sociologia da Vida Quotidiana e Sociologia da Comunicação. Pelo que: "reserva-se, em regra, a primeira para o estudo da sobras, da produção cultural nobre, no domínio do saber constituído; dedica-se a segunda ao estudo das práticas culturais no domínio da experiência existencial, num quotidiano em que se vem actualizando o objecto de análise de uma Antropologia ou de uma História das mentalidades focadas sobre a pequena tradição; privilegia-se na terceira o estudo das manifestações da chamada «cultura de massas»" (Santos, 1994a:102).

Com o intuito de superar uma concepção etnocêntrica e compartimentada da cultura, há que referir alguns dos contributos para uma teoria da cultura. Nomeadamente, a concepção de Morin que reitera as ideias de pluralidade das culturas numa sociedade, o seu entrosamento e conflitualidade. O contributo de Goldmann que concebe a cultura como a articulação entre o saber constituído e a experiência existencial. "Do seu ponto de vista, a obra cultural corresponde a uma visão do mundo que estrutura e exprime com maior profundidade e coerência as aspirações dos demais membros do grupo social, com que o criador se identifica" (Santos, 1994a:102). Destaca-se, ainda, a noção de *habitus* de Bourdieu onde afloram duas dimensões do sistema de esquemas de percepção e apreciação, ou seja: "... uma dimensão enquanto sistema em acção na vida quotidiana e uma dimensão enquanto sistema em acção no campo especifico da produção de bens simbólicos" (Santos, 1994a:104). Para a Sociologia da Cultura releva a relação entre os dois tipos de práticas culturais (as obras, as artes dos fazeres e dizeres) e a teoria da criação cultural como *praxis*. A propósito do hiato entre cultura cultivada e cultura popular, e das relações de dominação social e simbólica, figura Certeau com uma nova teorização da *praxis*, e que contempla em paralelo numa concepção de cultura dinâmica e actuante, quer a cultura popular, quer a cultura de massas. Através desta resenha teórica vislumbra-se uma análise cultural que não promova o isolamento entre as diversas práticas culturais, nem a sua distinção segundo as noções de grande cultura, cultura popular e cultura de massas. Por um lado, as velhas formas culturais estão sujeitas a processos de mutação, rejeição e acrescentamento. Por outro, as novas formas ligadas à produção de série, como precursoras da cultura de massas, nos casos da «literatura de cordel», as estampas, as cópias de quadros, espectáculos populares organizados (teatro, circo). Assim, "o alargamento do público e da reprodutividade dos bens culturais, a que progressivamente se iria assistindo com o avanço da industrialização e do capitalismo, repercutir-se-ia com efeitos contraditórios sobre a inevitável reavaliação das legitimidades culturais. Se, por altura da revolução cultural romântica, o dito alargamento do público representava um factor de emancipação para o autor-criador, solto, enfim, dos laços de dependência para com o patrono, cedo esse publico constituiria uma nova sujeição, tanto mais humilhante quanto

lhe aparecia como uma massa anónima albergando gente ignorante e social, culturalmente pouco qualificada" (Santos, 1994a:117).

Explicitemos duas consequências fundamentais da consideração das reflexões anteriores na construção de um esboço tipológico de géneros musicais aqui empreendida. A primeira localiza-se na necessidade de ultrapassarmos um dualismo epistemológico e conceptual expresso por Eco nas posições *apocalíticos versus integrados* (1970). Essa ultrapassagem passa pela consideração da mescla, da diluição de fronteiras estanques entre as diversas formas artísticas e concretamente entre os diversos géneros e subgéneros musicais incluídos na plataforma mutável da música popular na contemporaneidade. Este posicionamento também assenta na importância dada às catalogações, rótulos e designações conferidas a esse mundo volátil do *rock* num plano de «mundo da vida». Segundo a teoria fenomenológica, um importante eixo de análise para compreender a realidade social é o sentido, que os sujeitos dão às suas acções. Para Schütz, para interpretar uma situação, precisamos de saber, quais as vivências que impulsionaram a acção dos diferentes sujeitos, ou seja, quais as realidades, que estão por detrás das acções (Flecha, 2001). Somente, assim, a sociologia está em condições de construir conceitos heurísticos. É nas propostas de Weber, que Schütz encontra inspiração. Schütz enfatiza na sua análise o ponto de vista da interpretação das acções conscientes dos sujeitos. Para tal acciona o conceito de «mundo da vida», ou seja, existe um conjunto de convicções, que os sujeitos accionam nas suas acções, que nem sequer são questionadas – aquilo que damos por adquirido e que estão dentro do horizonte de cada situação. Com a crescente complexificação social, há que inserir o conceito de «mundo da vida», dentro da escola interaccionista, ou seja, o mundo da vida é transmitido através da cultura (Flecha, 2001). Se considerarmos com Frith que o *rock* é a música *folk* da actualidade na medida em que "o argumento *rock-folk* é que não se refere ao modo de como a música é feita, mas sim ao modo de como trabalha: o *rock* é utilizado para expressar ou reflectir um modo de vida; o *rock* é usado pelos seus ouvintes como música *folk* – articula valores comuns, comentários de problemas sociais partilhados" (1984:159), então podemos perceber perfeitamente o alcance da analítica feita.

A segunda consequência, aparentemente contraditória, situa-se na necessidade de proceder a abstracções do real e à construção conceptual daí inerente, seguindo de perto o que diz Augusto Santos Silva a esse respeito: "nenhuma ciência copia a realidade, nenhuma toma os factos que estuda pela forma aparente, evidente, como são apreendidos pelos sentidos. Para a compreensão do mundo, todo o saber exige um duplo esforço: de abstracção, pelo qual se passa do plano da mera percepção do real para a produção de conceitos e teorias que a ele indirectamente se referenciam; e de construção, dos objectos a analisar e dos meios de trabalho a empregar. Assim, embora partam ambos da sensação, conhecimento científico e de senso claramente se opõem; e a criação de uma linguagem própria, bem distinta da que vulgarmente se utiliza, eis um instrumento decisivo para que o primeiro possa ter êxito. Quando, por exemplo, fala em «sociedade», o sociólogo deve entender com precisão o que designa" (Silva, 1988:15). Acrescentaríamos ainda a necessidade de recorrer

ao saber específico da catalogação musical[67], próximo da musicologia, fundamental para um exercício credível de análise das posições e referências dos diversos agentes sociais.

Foi no cruzamento destas consequências que elaboramos uma tipologia de leitura e agregação dos géneros e subgéneros musicais[68] indicados pelos diferentes agentes sociais contactados durante o nosso longo percurso investigativo. O foco da investigação situa-se no *rock* alternativo e/ou *indie rock* e a este respeito poderemos dizer que incide num estilo musical que se situa em bandas lançadas por pequenas editoras na linha do movimento *indie* americano. Não obstante esta vinculação de génese, muitas destas bandas acabam por ser contratadas por grandes editoras. O som destas bandas é característico *rock* com guitarra, baixo e bateria, mas complementado com outras instrumentalidades, designadamente sintetizadores, *samplers* ou outros recursos. *O campo do* rock *alternativo recobre uma pluralidade de géneros e suas subsequentes apropriações marcadamente de mescla, de cruzamento e de hibridismo.* Também os fluxos e mobilidades entre gostos são um ponto de ancoragem dentro deste género, bem como, a velocidade e ritmo de pertenças e fidelizações a géneros e subgéneros. O campo do *rock* alternativo é herdeiro directo do *pós-punk*. Seremos ainda tentados a referir o caso dos Smiths como como arquétipo forçado (porque são uma possibilidade entre muitas possibilidades) de *rock* alternativo. Reynolds pergunta: "Porque foram os The Smiths «importantes»? Devido à sua desgraça" (Reynolds, 2007:42). Os Smiths centram-se nas suas canções na doença, no absentismo, nas falhas e nos insucessos[69], mas acabam também por ser atingidos pelo brilho, pelo *glamour*, pelo consumismo da *pop* e Morrissey vê-se transformado numa nova *pop-star*, desenvolvendo uma compreensão apurada acerca dos mecanismos subjacente à idolatração dos fãs. Desta forma, e à semelhança de outros artistas, Morrissey pretende utilizar esse conhecimento acerca dos mecanismos de idolatração de uma forma inteligente, de modo a introduzir alguma diferença no universo *pop*. Diferença subtil para viver melhor numa crescente massificação? Será este o destino *trágico* do *rock* alternativo?

Pese embora este facto, as referências dos diferentes agentes sociais auscultados cobriram um espectro diverso e muito plural de referências. Resta ainda dizer que a *tipologia operativa* alcançada, e que apresentamos no quadro seguinte, seguiu de perto das classificações e posicionamentos inerentes à história da música popular no seu todo, as catalogações rotinizadas nas editoras, distribuidoras e lojas de discos, as percepções e

[67] Entre outras, tivemos como referencial as seguintes obras: CRAMPTON, Luke; REES, Dafydd [in association with the Rock and Roll Hall of Fame and Museum] (2003) – *Rock & Pop year by year*; Frith, Simon; STRAW; Will; STREET; John, eds. (2001) - *The Cambridge Companion to Pop and Rock*; DIMERY, Robert, ed. (2006) – *1001 Discos para ouvir antes de morrer*. Também se assume relevante o site http://www.allmusic.com/.

[68] Esta tipologia foi elaborada pela autora em conjunto com Rui Quintela em Junho de 2008 tendo em vista uma análise mais eficaz dos posicionamentos, gostos e afectos dos diferentes agentes sociais que contribuíram para o delineamento e consolidação do nosso objecto de estudo. Posteriormente, essas referências foram categorizadas dentro da tipologia operativa criada. Refira-se que Rui Quintela é sócio-gerente das lojas de discos Louie Louie do Porto e de Braga e sócio da Louie Louie Lisboa, possuindo um vasto conhecimento musical na área do *pop rock*, o que lhe confere uma qualificação de *connaisseur* numa terminologia bourdiana.

[69] Essa vertente mais sombria e de desespero, por um lado, e ausência de humor, por outro, está explícita e conscientemente visível em algumas letras, como "Hand in Glove", "How Soon is Now?", "Still Ill", "I Know It's Over", entre outras.

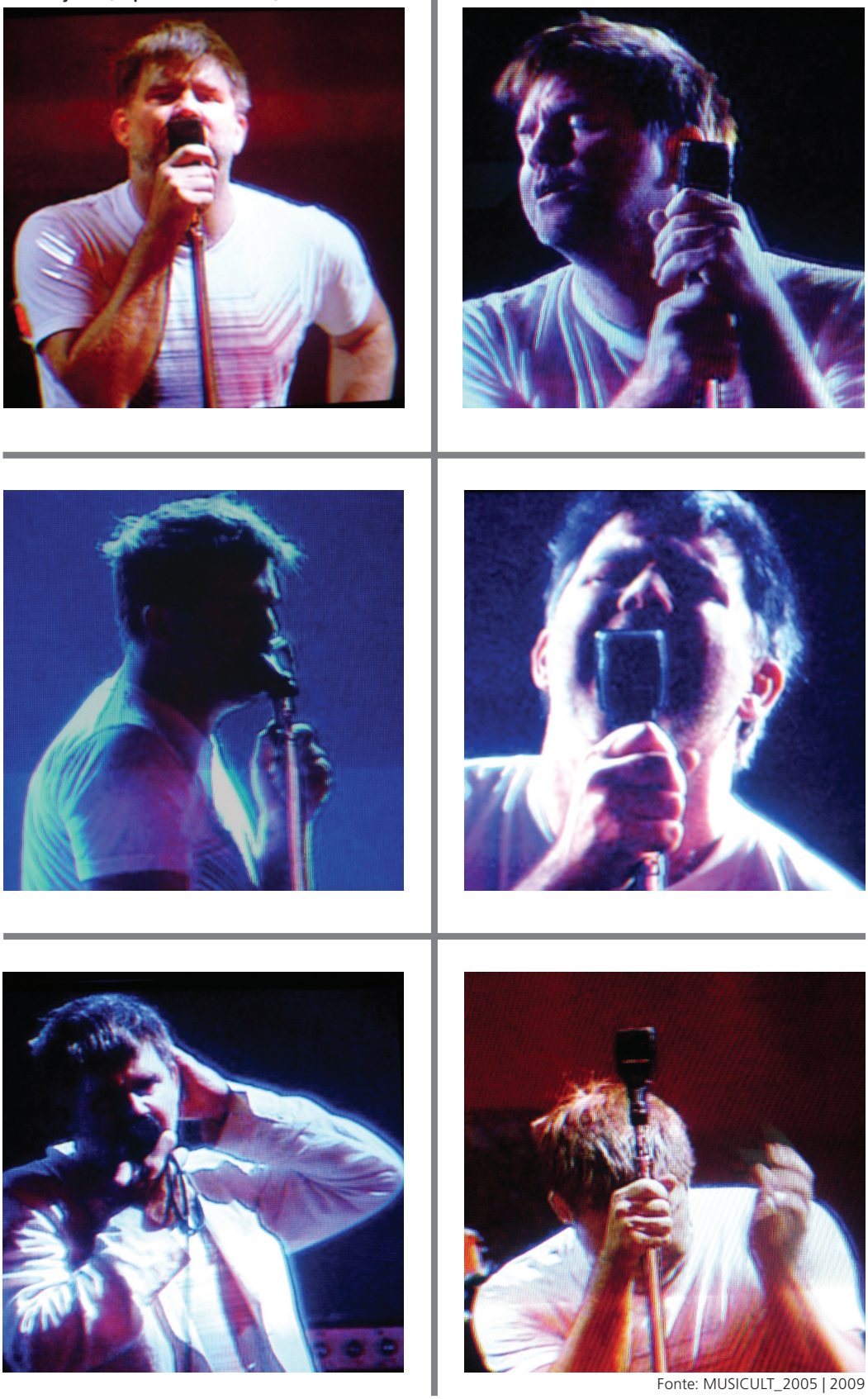
competências de críticos e iniciados no campo, e teve como intuito facilitar a leitura de um real profusamente complexo que frequentemente se fifugurava como inalcançável do ponto de vista analítico.

Tabela 1.4: Tipologia operativa de géneros musicais

Géneros	Alguns exemplos de bandas referenciadas
Rock Alternativo/Indie Rock	!!!, Albert Hammond Jr., Antony & the Johnsons, Arcade Fire, Beck, Belle & Sebastian, Bloc Party, Broken Social Scene, Cat Power, Dead Can Dance, Death Cab for Cutie, dEUS, Devendra Banhart, Eagles of Death Metal, Grinderman, Interpol, Joy Division, Kings of Convenience, Neutral Milk Hotel, Nine Inch Nails, Of Montreal, Pixies, Portishead, Queens of the Stone Age, Radiohead, Sonic Youth, The Gossip, The Mars Volta, The Velvet Underground, The Fall, TV on the Radio, Yeah Yeah Yeahs.
Pop/Rock	Alanis Morissette, Alice in Chains, Audioslave, Ben Harper, Blur , Bob Dylan, Bon Jovi , Coldplay, Jamiroquai, Justin Timberlake, Dave Matthews' Band.
Hip Hop/Rap/R'n'B	Alicia Keys, Beastie Boys, Beyoncé, Black Eyed Peas, Edo Maajka, Jill Scott.
Metal/Hard	Alice Cooper, Black Sabbath, Dream Theater, Fu Manchu, Korn, Linkin Park, Slipknot.
Punk/New Wave/Ska	Buzzcocks, Danko Jones, Dead Kennedys, Sex Pistols, The Clash, Turbonegro, Rancid.
Dark/Goth/Industrial	Bauhaus, Perry Blake, Phantom Vision, Siouxsie & the Banshees, The Cure, Einstürzende Neubauten.
Electro/Dança	Air, Aphex Twin, Black Sun Empire, Bob Sinclair, Cassandra Wilson, Deep Dish, DJ Tiësto, DJ Tiga, Junior Boys.
Reggae	Bob Marley, Elephant Man, Gentleman, Horace Andy, Patrice.
Jazz	Bill Holiday, Chick Corea, Diana Krall, Ella Fitzgerald.
Blues	B B King.
World	Denfield Bennett, Faudel, Goran Bregovic, Lhasa de Sela, Nuru Kane, Tinariwen.
Soul/Funk/Disco	Marvin Gaye, Ray Charles, Bill Withers, Jaguar Wright.
Clássica	John Cage, Mozart, Strauss, Stravinsky.

Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figuras 1.67: James Murphy, LCD Soundsystem, Optimus Alive 2010, Julho de 2010



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009



Capítulo 2

GÉNESE, EMERGÊNCIA E CONSTITUIÇÃO DO ROCK ALTERNATIVO EM PORTUGAL

Capítulo 2.
Génese, emergência e constituição do rock alternativo em Portugal

2.1. Anos 60 e 70: entre o nacional cançonetismo, a música de protesto e as movimentações preliminares do rock'n'roll em Portugal[1]

Chegados a este momento, iremos dar conta das principais tendências e dinâmicas de evolução e composição do campo do *rock* em Portugal, dando relevo aos últimos quarenta anos. Tal como vimos anteriormente, o *rock'n'roll* despoleta-se nos anos cinquenta do século XX numa matriz claramente americana, tendo posteriormente vindo a assumir uma múltipla semântica e simbologia em Inglaterra e nos E.U.A bem como no mundo ocidental em geral. Antes de mais, como é apanágio das manifestações culturais contemporâneas, também o *rock* se vai globalizar. Contrariamente à acepção de que a dinâmica da globalização pressupõe a uniformização e a homogeneização, em termos culturais, defendemos que o processo de globalização cultural produz em paralelo mais uniformidade e mais diversidade. De salientar que a globalização cultural enuncia um processo, o que equivale a dizer que estamos perante uma tendência de evolução em curso e não uma situação final. A validar essa tendência, retomamos aqui a perspectiva de Alexandre Melo quando refere que: "a globalização não é um processo de supressão das diferenças - segmentação e hierarquização - mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e democratização/hegemonização cultural" (Melo, 2002:39). O *rock* tornou-se um *mediascape* global (Bennett, 2004b), isto é, o conjunto de características que reúne (conjunto de práticas, repertório de sensibilidades, expressões corporais e emoções institucionalizadas), configuram um tipo de capital cultural e um *habitus* dominante no campo da música popular (Mendonça, 2002). A influência global da estética e sonoridade *rock* na produção de projectos musicais à escala local é uma demonstração suprema da própria lógica de produção cultural carac-

[1] Na abordagem do *rock* em Portugal, elaboramos um glossário de bandas portuguesas com maior incidência a partir de finais dos anos setenta do século XX. Consultar Glossário de bandas/artistas/projectos portugueses, Anexo 1.

terística da globalização (Regev, 1994). Nos diferentes países, o *rock* tanto pode aparecer como uma reprodução de estilos introduzidos ou como a criação de estilos híbridos, nos quais os músicos combinam elementos de memórias musicais locais e elementos globais. A própria construção de estilos locais de *rock* enquadra-se numa estratégia inerente aos processos de construção social de identidades em dois espaços ou campos de prática cultural: o campo da música popular actual e o campo da identidade local nacional.

A dinâmica e as implicações culturais do processo de globalização concitam a análise de questões diversas, como o confronto entre um contexto cultural isolado e a sua abertura/integração num circuito mundializado; o modo de operacionalização do processo de hierarquização e de dominação cultural, através de mecanismos de absorção, integração e normalização das diferenças e/ou mecanismos de segregação e de exclusão. Assim, a abordagem à génese e progressiva consolidação do campo do *rock* em Portugal terá que seguir este posicionamento, considerando as modalidades e características globalizantes do processo, mas também as suas particularidades. Arriscaríamos mesmo a dizer que esse esforço nos orienta ao longo de todo este capítulo. A proclamada discussão das dimensões culturais da globalização leva-nos ao dilema uniformização *versus* diversificação. Neste âmbito, podemos identificar a confusão instalada que faz equivaler uniformização cultural e globalização cultural. Todavia, o processo de globalização cultural é complexo e contraditório, na medida em que produz, em simultâneo, mais uniformidade e mais diversidade, sem que tal constitua um qualquer paradoxo. Alexandre Melo vai ainda apontar algumas das implicações conceptuais assentes no abandono/substituição das acepções tradicionais de cultura, identidade cultural nacional e identidade cultural. Até porque a acepção de "uma" cultura e de "uma" identidade cultural assenta na noção tradicional de cultura. E aos parâmetros de homogeneização social, consolidação étnica e delimitação intercultural, as hodiernas paisagens culturais pautam-se pela crescente diversificação, heterogeneidade, interpenetração étnica e abertura geográfica: "as diferenciações que se desenham em função de clivagens socioeconómicas, gerações, gostos, géneros ou orientações sexuais, opções ideológicas ou estilos de vida são muito mais pertinentes e pregnantes e têm uma muito maior capacidade explicativa do que aquelas que remetem para a nacionalidade ou para a proximidade geográfica" (Melo, 2002:47).

Ao fundamentalismo, enquanto signo que recusa as diferenças culturais, contrapõe-se a noção de cosmopolitismo "pensado sob o signo da abertura, do pluralismo e da negociação, permite fazer a síntese entre, por um lado, a crítica pós-moderna e multiculturalista do eurocentrismo e dos modelos unilineares da história e, por outro lado, a defesa dos valores da democracia e da racionalidade e o terrorismo e o fundamentalismo contemporâneos" (Melo, 2002:58). A dinâmica multiculturalista e a substituição das acepções tradicionais de identidade cultural, assentes nas noções de raiz, origem, herança e património, dão lugar ao entendimento da identidade como negociação e compromisso permanentes. No quadro do processo de globalização, o sistema das artes pauta-se por: segmentação e hierarquização das estruturas de produção, o pluralismo dos discursos de legitimação; a experimentação, o ecletismo e a transdisciplinaridade no que concerne os processos de trabalho. Estas características reportam-se a diferentes áreas da produção artística,

como o cinema, a música, as artes do espectáculo, as artes plásticas e a literatura. Desde logo, a segmentação referencia a diversidade de produtos e práticas que correspondem a uma disciplina artística. Por exemplo, no campo da música, perfila-se uma infinidade de categorias e subdivisões, desde a música clássica à música *pop*; música ao vivo ou música gravada também com variantes (gravações ao vivo, *remix*, versões de dança) e as articulações com as tecnologias (musica na Internet), as artes do espectáculo (ópera, concerto) e a mundanidade (*disc-jockeys*, *club-culture*).

O binómio segmentação/hierarquização remete para a consideração dos sistemas das artes e os objectos e as diferenciações, no plano horizontal, de acordo com critérios distintivos (estéticos, técnicos, formais, ideológicos) e, num plano vertical com os critérios hierárquicos de poder, cotação económica, mediática ou simbólica. Os discursos de legitimação concernem aos consensos informais que qualificam e valorizam as obras de arte. Num cenário de pluralismo, os discursos sobre as práticas artísticas remetem para uma situação de relativismo: "na realidade, a situação de pluralismo generalizado, nas práticas e discursos sobre as práticas artísticas, é a situação que mais se aproxima de um entendimento da arte como um exercício utópico e libertário da liberdade da imaginação" (Melo, 2002:83). É dentro deste referencial analítico que vamos dar conta do processo de constituição do campo do *rock* em Portugal, admitindo também o relativismo, a plasticidade e a flexibilidade da ordem cronológica seguida, pois a mudança social não se redige de forma linear, mas sinuosa.

Recorrendo a João Lisboa (2002), podemos desde logo começar por problematizar a expressão «música popular portuguesa», na medida em que esta pode assumir várias conotações que vão desde a música que o povo gosta, a música do povo ou a música derivada das raízes e tradições populares. Estas são as associações mais frequentes à expressão «música popular portuguesa» e que se afastam do entendimento mais anglo-saxónico da expressão que a faz equivaler em outros contextos espaciais e sociais à música que emergiu no mundo Ocidental a partir dos anos 50 do século XX, às esferas do *rock'n'roll* e ao *blues*. Portanto, uma representação diferenciada em território nacional face ao entendimento do sentido da «música popular» nos contextos americano e britânico. Esta precisão conceptual prende-se com a necessidade de resistência às imposições dos valores dominantes na analítica do próprio *rock*, evidenciando as particularidades e especificidades de representação das manifestações musicais em função da sociedade em causa, lembrando justamente a advertência de Pierre Bourdieu de que "a questão não é a de saber se existe ou não para mim «cultura popular». A questão é a de saber se existe na realidade qualquer coisa que reúne o que as pessoas chamam de cultura popular" (Bourdieu, 2002:15).

A música popular portuguesa vai assumir no Estado Novo e no início dos anos sessenta algumas modalidades importantes de expressão literária e sonora, não obstante não possamos ponderar a existência de manifestações ligadas ao *pop rock*, o que nos faz pensar que "se a vida de um país em ditadura fosse apenas um reflexo da personalidade do ditador, pouco haveria que dizer sobre a vida musical portuguesa durante os 40 anos de

governação de Salazar. A cultura em geral e a vida artística em especial tinha conotações luxuosas, quando não luxuriosas, para a sua mentalidade de feitor de quinta. O dinheiro destinado a fins culturais era considerado à partida como despesa sumptuária e, como tal, não dispensava o seu escrutínio pessoal" (Paes, 1998:93). A música popular portuguesa em espaço nacional provém de quatro registos musicais fundamentais (Lisboa, 2002): o fado, a canção de protesto, o folclore e o nacional-cançonetismo. Passemos então a estas questões.

O fado, de génese urbana, associado às cidades de Lisboa e Coimbra tem vindo a ser generalizado a todo o país numa diversidade de formas e conteúdos, ainda que permaneça possuidor de uma matriz única. O fado é representado generalizadamente como uma forma cultural e musical tipicamente portuguesa, sendo uma força importante na definição da identidade nacional em campanhas turísticas, nas vivências emigrantes na historicidade de zonas específicas das cidades, designadamente de Lisboa e de Coimbra (Costa, 1999:121). Tal como refere Firmino da Costa, "o fado apresenta características consensuais em termos representacionais no «imaginário social português» já que se pratica com uma guitarra e viola, radica na saudade, na paixão, nos desamores, no trágico, está associado aos bairros populares de Lisboa e aos estudantes de Coimbra e é por excelência a canção que exprime o sentir português" (Costa, 1999:122).

A canção de protesto inaugurou-se nos anos sessenta do século XX no nosso país e está iminentemente relacionada com a oposição à ditadura. Neste cômputo, podemos incluir o que alguns designam por baladeiros (Duarte, 2006), estilo muito associado a uma evolução do fado de Coimbra. As letras das «baladas» aportavam problemas sociais e eram acompanhadas por uma viola acústica. Destacam-se os nomes de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira. Convém lembrar aqui as palavras de João Lisboa a este propósito: "se já foi quase tudo dito sobre a origem no fado e nas baladas de Coimbra da música de José Afonso, que, com outros como Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília, se empenhou em combater a ditadura e propor uma alternativa à música «ligeira» que (inocentemente ou nem tanto, as opiniões divergem) convivia de bom grado com o antigo regime, nunca será demais recordar quanto Afonso era um extraordinário músico intuitivo, detentor de uma rica e diversificada discografia e múltiplas intervenções de carácter política e artisticamente militantes e um enorme poeta surrealista popular cuja visionária discografia e «songwriting» - finalmente popular para além das arcaicas divisões geracionais e de «esquerda» e «direita» - que, há alguns anos, a nova geração *pop rock* homenageou num álbum intitulado a partir de uma canção sua, «Filhos da Madrugada»" (Lisboa, 2002:112-113). Nesta linha, também podemos apontar Zé Mário Branco e Sérgio Godinho como elementos fundamentais para a definição da música portuguesa, o primeiro por via da revivificação das designadas «canções de texto» e o segundo numa aproximação mais ampla ao próprio universo da *pop rock*: "tal como José Afonso foi crucial na viragem do velho romantismo ligeiro para a nova MPP, Zé Mário (e, com ele, Sérgio Godinho), de 1971 em diante, deram corpo e consistência àquilo que, em quase todos os parâmetros definiu

essencialmente o que viria a ser o futuro (e, agora, o presente) da música portuguesa" (Lisboa, 2002:114). Da mesma forma, Fausto, Jorge Palma, Vitorino e Janita Salomé têm continuado o percurso de Zeca Afonso de formas diferentes e posturas renovadas compondo as baladas de intervenção de Lisboa (Vicente, 2008).

O folclore muito dependente do Secretariado Nacional da Informação (SNI) foi também uma expressão de música popular relevante, pois enquanto produção cultural parece assumir um significado de pertença a um determinado grupo de pessoas e uma produção sistemática de artefactos revivificadores dessa pertença (Pina Cabral, 1993: 21). Foi-o e continua a sê-lo, não obstante o seu emagrecimento pela sua substituição parcial por outras linguagens musicais.

O nacional-cançonetismo é uma expressão usada de forma recorrente e que recobre as canções e sonoridade promovidas pelo Estado Novo e largamente difundidas na rádio e televisão e que foi apanágio de artistas como Madalena Iglésias, Simone de Oliveira, Artur Garcia e António Calvário, entre outros. Tratava-se de canções que propagavam uma ideologia assente em eixos tais como, "pobre mas honrado", "luta pela pátria", "casa portuguesa", entre outros. Esta expressividade musical também serviu para divulgar uma imagem lendária de Portugal, associada à sua condição de destino turístico ou direccionada à comunidade emigrante e manutenção das suas raízes (Monteiro, 2009). Tiago Monteiro aquilata mesmo que o nacional-cançonetismo "define, a princípio, as canções e o tipo de música que o regime salazarista apoiava e cuja execução incentivava, nas emissoras de rádio e televisão, bem como no que dizia respeito às edições discográficas. Coube ao nacional-cançonetismo ajudar a reproduzir uma série de estereótipos do nosso "senso comum mítico" sobre Portugal, entre eles a figura do português "pobre, mas honrado" e da "casa portuguesa com certeza", que se apoiavam na exaltação de banalidades e assim ajudavam a obscurecer a real situação política e económica do país" (Monteiro, 2009:8). O Estado Novo privilegiava o tom ligeiro de um nacional-cançonetismo tendo consolidado esse género durante as vigências salazarista e marcelista, sobretudo na última década do Regime (1964-1974), originando todo um imaginário que se manteve mesmo após a Revolução de Abril de 1974. A duplicidade deste estilo radica em simultâneo no seu carácter nacional, através da promoção dos valores portugueses, mas também no ser suportado pelo modelo canção, derivado da *chançon française*, e orientado para eternizar mas suas orquestrações e melodias elementos da música tradicional ou folclórica, realizando uma sinopse entre o mundo urbano e o mundo rural (Monteiro, 2009). João Lisboa considera inclusivamente que se tratava de uma "cultura do estigmatizado «nacional/cançonetismo» que, em fria retrospectiva, não era senão a tradução local da «música ligeira» descendente da tradição euro/americana do «vaudeville», da «torch song» e do «easy listening» apolítico universais com todos os seus defeitos e virtudes" (Lisboa, 2002:99).

Em termos socioeconómicos, no início dos anos sessenta, Portugal apresentava-se como uma sociedade marcada pela ruralidade, pelo fechamento social e cultural, por uma escolaridade muito baixa, por uma acessibilidade aos meios de informação e comunicação

reduzida, enfim, fazendo dentro da descrição de António Barreto[2]: "a sociedade rural do interior, provinciana, patriarcal, de patrocinato local, vivendo com elevadas percentagens de auto consumo, por vezes até com agricultura de subsistência, arredada dos grandes serviços públicos, à margem da protecção social do Estado, sem serviços de saúde na comunidade, com reduzidas possibilidades de frequentar a escola, com mínimo acesso à comunicação ou à informação, sem correios nem serviços bancários, com estreitas vias de consumo e expressão cultural, por vezes nem sequer inteiramente integrada no mercado, cultivando valores próximos dos que poderiam vigorar no *ancien regime*..." (Barreto, 1995:843). Não obstante a justeza deste diagnóstico, ao longo da década de sessenta, este panorama foi objecto de uma quebra de homogeneidade, desencadeando alguns processos de mudança importantes.

Por isso, os anos sessenta em Portugal têm sido unanimemente examinados como uma década de rompimentos, nomeadamente no tocante às actividades artísticas, pois o aparecimento de novas linguagens artísticas foi inevitável (Almeida, 1999:213). Estes rompimentos e desvios de percurso foram ocasionados pela concorrência múltipla de alguns acontecimentos sociais, históricos e políticos: a campanha eleitoral para a Presidência da República de 1958, durante a qual surgiu a figura do general Humberto Delgado, e que foi mobilizadora de um conjunto importante da população; o início do Concílio Vaticano II e seus impactos em termos de reestruturação e reforma religiosa e social (embora durante algum tempo fortemente mitigados ao nível do país); a designada "carta do Bispo do Porto" que demonstrou um descontentamento paulatino inerente a um vasto segmento da sociedade portuguesa; o aparecimento de movimentos juvenis activos que seria uma espécie de embrião das futuras classes médias; o processo emigratório de muitos portugueses para a Europa, sobretudo para a França, estendendo-se a quase um milhão e meio de pessoas; a crescente afirmação de Portugal como destino turístico (zona sul e em especial o Algarve); a adesão à EFTA que provocou uma crescente abertura comercial e um incremento da indústria; a guerra colonial que envolveu anualmente cem mil soldados e os colocou em trânsito e em contacto com outras culturas e valores… (Barreto, 1995; 2009; Tristões, 2002).

Também a incidência em Portugal de uma sociedade de massas foi determinante para a mudança social e musical que estamos a analisar. A sociedade de massas enquanto expressão da modernidade operou-se na sociedade portuguesa ao longo das décadas

[2] Este autor, ainda, expõe com veemência a situação social portuguesa no início dos anos sessenta: "era um país fechado. Um Estado autoritário. E um povo inculto. Era Portugal do início dos anos sessenta. Pequeno, pobre e periférico. País rural, quarenta por cento da população, mais do que qualquer outro na Europa ocidental. Uma alta natalidade estava na origem da população mais jovem do continente. Uma obscena mortalidade infantil (mais de oitenta por mil) e uma esperança de vida reduzida (sessenta anos para os homens e sessenta e cinco para as mulheres) denunciavam o atraso social e económico. Os horizontes eram fechados, a escola medíocre e insuficiente, a saúde pública quase inexistente, poucos os empregos industriais e a liberdade diminuta. A maior parte dos agregados domésticos não tinha acesso aos serviços públicos de água, de electricidade ou de saneamento. As infra-estruturas eram pobres e ineficazes, as deslocações eram difíceis. Os portugueses viajavam pouco dentro do seu próprio país. O número de analfabetos elevava-se a quarenta por cento da população. Legalmente oprimidas, as mulheres tinham poucos empregos (apenas quinze por cento da população activa), eram mantidas à margem do espaço colectivo e não tinham o mesmo estatuto de cidadania que os homens: viviam e morriam, em maioria, fechadas nas suas vidas domésticas. Era assim que viviam os portugueses há cinquenta anos" (Barreto, 2009:4-5).

de sessenta e de setenta. A título ilustrativo, vejamos o aumento do número de bibliotecas, dos seus leitores e do número de documentos consultados. Se em 1960 existiam em Portugal 879 bibliotecas com menos de um milhão de leitores, em 1973 existiam 257 bibliotecas cujo número de leitores ascendia aos 3,2 milhões. Também a imprensa vivenciou nos primeiros anos da década de setenta um forte impulso, passando de 468 jornais em 1960 para 1316 jornais em 1973 (Loff, 2007; Barreto, 1995). Também o cinema, tido como arauto da cultura de massas atingiu um volume considerável de público para vir a decair nos anos noventa. Apesar do impacto inicial da televisão ter sido reduzido, pois a RTP só cobria 44% do território nacional, iniciou um processo decisivo para a vivência de uma cultura de massas por parte da população (Loff, 2007). Trata-se assim de um processo complexo de mudança mas irreversível, já que "a amplitude e a profundidade da mudança em Portugal, nas últimas quatro décadas, parecem indiscutíveis. O país iniciou tardiamente, mas desenvolveu rapidamente um intenso processo de transformação" (Silva, 2006:130).

E o *rock'n'roll*? A sua aplicação ao contexto português terá que ser feita em sentido lato até 1963. O aparecimento dos Babies em Coimbra (1955-1958) liderados por José Cid, o Conjunto de Pedro Osório em 1960 e de uma série de cantores isolados (Vítor Gomes, Fernando Conde, Zeca do Rock, Daniel Bacelar) associam-se à emergência em território nacional dessa nova sonoridade mas atestam fragilidades técnicas, carência de instrumentos e opção por decalques directos em termos criativos. Conhecido pelos seus «saltos à Tarzan» em palco e pelo seu gosto por couro preto, Victor Gomes é considerado o original *rocker* de Portugal[3]. Os filmes eram a forma principal de ouvir discos que só chegariam cá muito mais tarde. No Parque Mayer, Joaquim Costa[4] ouviu *rock'n'roll* pela primeira vez e foi Bill Haley & His Comets. Elegeu Elvis como inspiração e tornou-se o Elvis de Campolide. Não cantava em português pois na sua perspectiva o *rock'n'roll* deve ser cantado na sua língua materna. No todo e no entrecruzamento destas debilidades, estes projectos revelaram-se incapazes de lançar em Portugal a adesão e a mobilidade juvenil face ao *rock'n'roll*. O fechamento social e político da sociedade portuguesa ditado pelas directivas do Estado Novo não permitiu uma movimentação juvenil, como as que tinham ocorrido no Reino Unido e nos E.U.A., e tinha como motores de mobilização Elvis Presley, Buddy Holly, Chuck Berry, Bill Haley, entre outros. A censura portuguesa adoptou uma postura imperturbável, autorizando a propagação radiofónica e televisiva do que considerava *mensagens adequadas* para o saudável desenvolvimento da juventude. A rádio sempre foi um meio mais flexível, pois beneficiava do facto de os censores não entenderem a língua inglesa. Esse fechamento era em muito coadjuvado pelas dificuldades de acesso a material musical procedente do exterior. A dualização da juventude entre os estudantes universitários (uma grande minoria) e os *iletrados* (a grande maioria) também foi um factor para a falta de permeabilidade e difusão da música anglo-saxónica emergente.

[3] Posteriormente, Vítor Gomes forma os Gatos Negros. Apesar de nunca ter gravado um álbum com Os Gatos Negros (porque ele se recusou não só a cantar em português, mas também a fazer *covers*), gravou um 7" com Os Siderais, que foi um sucesso. Nessa altura, volta para África para cantar para os soldados. Cfr. http://www.myspace.com/victorgomes.

[4] Mais tarde passa a cantar no mercado da Estrela. Nos inícios dos anos 60 formou os Jotas do Rock e gravou algumas músicas na Rádio Renascença. Esta fita está perdida. Em 1964, participou com Victor Gomes no Festival de Ritmos Modernos no Teatro Monumental. Cfr. http://www.myspace.com/joaquimcosta.

Figura 2.1: Diamantes Negros



Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com/search?updated-max=2005-04-19T14%3A48%3A00Z segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Influenciado pela euforia mundial da *beatlemania* durante 1963, Portugal vai finalmente ceder ao mundo do *rock* por decalque directo dos Beatles e dos Shadows. As grandes editoras (Decca, Atlantic, CBS, Philips, EMI) cedo perceberam o enorme potencial económico possibilitado por esta linguagem musical de recursos musicais básicos mas intensamente apropriada às aspirações juvenis. Com a chegada de discos *rock'n'roll* ao nosso país, foram surgindo projectos portugueses em mimetismo puro com esses modelos ditados pela grande indústria discográfica internacional: "é dentro deste ambiente que se procede à assimilação da música estrangeira – a «moda» consentida – *rock*, cuidadosamente limitada e envernizada, por parte de conjuntos portugueses que então se iniciavam na «música jovem»" (Duarte, 1984:56). António Duarte considera que estes projectos "nascem a partir de fórmulas importadas, de uma nova «música jovem» anglo-americana, já que Portugal não tem raízes *rock* nem tão-pouco, no início dos anos 60, havia uma juventude que contestasse o regime fascista através da música" (Duarte, 1984:29).

Os Shadows e Cliff Richard foram um notório modelo inspirador através das melodias instrumentais perfeitas com arranjos límpidos e cristalinos e com uma estética uniformizada (fato completo igual para todos os membros da banda). Posteriormente, e com a chegada massiva dos Beatles e dos Beach Boys, coadjuvados pelos Searchers e Animals, os grupos da *merseybeat* (vertente pop britânica com sonoridades americanas) que potenciavam o recurso melódico a jogos de voz, forma-se um primeiro grupo de projectos portugueses de *rock* que oscilam entre o formato de conjunto ou de solistas acompanhados por uma banda de suporte. Aqui, podemos enunciar os seguintes projectos: Jets, Espaciais, Ekos, FBI, Conchas, Claves, Conjunto Académico João Paulo, Deltons, Demónios Negros, Morgans, Kriptons, Diamantes Negros, Plutónicos, Conjunto Mistério, Tártaros, Álamos, Dakotas e Sheiks. A solo destacaram-se, Vítor Gomes e os Gatos Negros, Fernando Conde e os Electrónicos, Zeca do Rock, Manuel Viegas e Daniel Bacelar and His Gentlemen[5]. Os

[5] Muitos dos grupos, nesta altura conjuntos, provinham de meios universitários, daí os nomes, tais como, Quinteto Académico, Conjunto Académico Orfeu, Conjunto Académico Os Espaciais, Conjunto Académico João Paulo. O regime tolerava essas manifestações, a guerra colonial também marcou o final de muitos desses agrupamentos em virtude da obrigatoriedade de recrutamento dos seus elementos (Duarte, 2006).

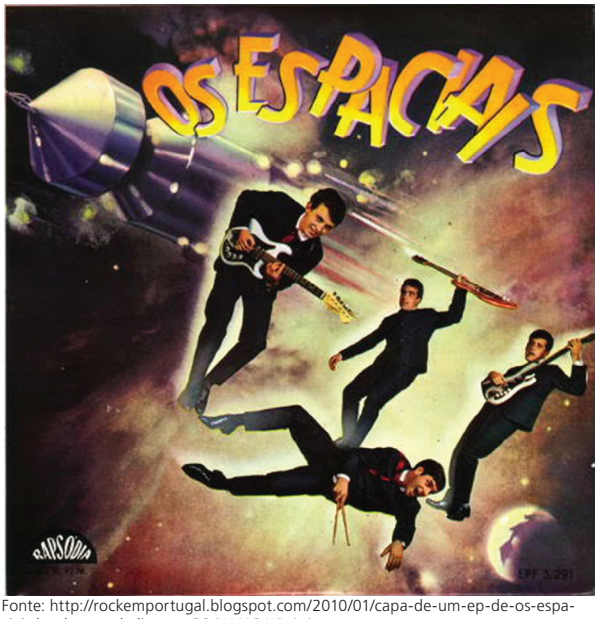
Sheiks[6] destacaram-se nesta leva. A própria sigla da sua designação pretendia ancorá-los à rítmica *shake*. Ao contrário das outras bandas, o grupo não foi seguidista em relação aos Shadows, pois aderiram desde logo aos Beatles e tentaram construir um projecto original que os distinguisse da plêiade de grupos existentes. Optaram por se expressar em inglês, possuindo uma sonoridade tributária da escola *merseybeat*, da junção do *rock* ao *soul* e da canção *pop* americana: "os Sheiks têm o condão de acompanhar muito de perto, sem desfasamentos de tempo, toda a «onda» dominante da *pop* britânica. Os Beatles são a base da inspiração, mas a construção rítmica e harmónica de muitos temas dos Sheiks entram também influências de grupos como os Animals e os Searchers" (Duarte, 1984:65).

Figura 2.2: Conjunto Académico João Paulo



Fonte: http://osreisdoyeye.blogspot.com/2009/08/conjunto-academico-joao-paulo-1967.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.3: Os Espaciais



Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com/2010/01/capa-de-um-ep-de-os-espaciais.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Este movimento ficou conhecido por *Yé-Yé* (Almeida, 2009) numa adaptação clara do fonema inglês *Yeah*, uma das principais características vocais do *rock'n'roll* de todos os tempos[7]. Aliás foi nesta altura que o *rock* chegou ao disco (Galopim, 2008). Com ele veio o dinamismo da Rádio Triunfo, da Marfer e da Valentim de Carvalho[8] na edição de discos, a realização de concursos de promoção do *Yé-Yé*[9] no Teatro Monumental, o primeiro

[6] Grupo formado em 1963 por Carlos Mendes (voz e viola-baixo), Fernando Chaby (guitarra), Jorge Barreto (guitarra) e Paulo de Carvalho (voz e bateria).

[7] As manifestações do *rock* em Portugal nos anos 60 associavam-se a «conjuntos» e a música «yé-yé» (Duarte, 2006:13).

[8] Data de 1963 a abertura do estúdio da Valentim de Carvalho de Paço de Arcos. Conforme refere Rui Miguel Abreu: "O estúdio ficou pronto em 1960, mas só em 1963 começou a laborar normalmente, depois de um longo processo de testes acústicos e de equipamento, liderado por engenheiros de Abbey Road. O estúdio da Valentim era aliás uma réplica de uma das salas de Abbey Road – facto que deve ter contribuído para o prestígio que conquistou e que atraiu a Portugal nomes como António Machin (de Cuba), Joan Manuel Serrat e Julio Iglesias (de Espanha) – «que gravou cá logo após ter abandonado o futebol», especifica Hugo Ribeiro –, Cliff Richard e os Shadows (de Inglaterra) ou Vinicius de Moraes e Sivuca (do Brasil), entre muitos outros" (Abreu, 2007).

[9] O primeiro disco *Yé-Yé* foi da autoria de Zeca do Rock onde aparecia o primeiro *Yeah* cantado em português (Duarte, 2006:14).

concerto de uma banda *rock* internacional em Portugal, os Searchers em 1965 no Teatro Monumental, o crescente apetrechamento de uma logística *rock* com itinerários e atitudes, o programa "Em Órbita" na Rádio Clube Português, a cantina do Instituto Superior Técnico com as emissões da Sonora, a loja Porfírios que acompanhava as modas de Carnaby Street em Londres, o programa televisivo Zip Zip… Também a imprensa, através de "A Memória do Elefante", do "Mundo da Canção" e da "Mosca" foi registando por escrito as principais dinâmicas do *Yé-Yé* e alguns espaços-territórios como a Avenida de Roma e os cafés Vává e Luanda transformaram-se em locais por excelência de sociabilidade juvenil e de celebração do *rock*. Parece assim que as primeiras manifestações *rock* no nosso país se engendram na imitação e importação de projectos exteriores radicados na nova música anglo-americana muito por falta de conhecimentos musicais, de técnica, do domínio dos instrumentos, da inexistência de uma participação colectiva e do desconhecimento do sentido do *rock* como cultura e modo de vida. Portugal não tinha tradição de *rock'n'roll* e a sua prática nos anos sessenta foi antes de tudo uma moda e uma aventura, desconhecendo as potencialidades do *rock* enquanto linguagem e ideologia. A maior parte dos projectos incidiam na língua inglesa, assumindo a dificuldade de adaptar o *rock* ao português. No entanto, António Duarte salvaguarda que "os grupos de *rock* portugueses do início dos anos 60 têm mais um problema para resolver, se querem cantar na sua língua materna. Experiências muito curiosas são levadas a cabo por alguns grupos, como os Tártaros, numa tentativa de construção de um *rock*, cantado em português, sobre raízes ou temas do folclore nacional" (Duarte, 1984:36). Não obstante, este *Yé-Yé* marcou uma ruptura e assinalou o surgimento do *rock* em Portugal[10].

Com o final dos anos sessenta[11], assiste-se em Portugal a uma dinâmica específica em torno do *rock*, dinamizando uma cena e gerando estruturas capazes de sustentar projectos. Em 1967, em Portugal houve uma reacção *flower power* preconizada por bandas como, os Pink Floyd, os Jefferson Airplane, os Moody Blues, os Procol Harum, Jimi Hendrix Experience e os Cream. Surgem novas movimentações no *rock* inflectindo uma orientação para o psicadelismo e o *rock* progressivo. Neste contexto, merece especial relevo o Quarteto 1111. Também a Filarmónica Fraude[12] (mais tarde, Banda do Casaco) vai cruzar o *rock* com a música popular portuguesa; os Pop Five Music Incorporated[13] cruzam o *rock* com o

[10] Refira-se a colectânea All You Need Is Lisboa, 2004. Trata-se de uma colectânea em que a música dos Beatles é revista à luz dos artistas portugueses dos anos 60 no âmbito do *rock*, do fado, da música ligeira ou do *Yé-Yé* (Cadete, 2004b).

[11] Um episódio curioso. Em 1969, no Algarve no hotel Penina, um conjunto designado Jotta Herre animava as noites. Numa das noites, depararam-se com um hóspede muito relevante, Paul McCartney. Nessa noite, o integrante dos Beatles tocou vários instrumentos com o conjunto português, assim como escreveu uma canção intitulada Penina para o grupo. Na altura, um cronista do Daily Mirror escreveu: «Beatle Paul escreve uma gorjeta de 6600 contos», já que era este o valor que se calculava valer cada canção da banda de Liverpool. Penina saiu em EP com quatro canções e vendeu apenas mil cópias, portanto, fiasco comercial (Moço, 2009; Massada, 2000).

[12] Da Filarmónica Fraude marcou a década de sessenta o álbum "Epopeia", 1969. Já como Banda do Casaco, registam-se dois álbuns importantes nos anos setenta: "Dos Benefícios de um Vendido no Reino dos Bonifácios", 1975; "Hoje há Conquilhas, Amanhã não Sabemos", 1977.

[13] Grupo do Porto nascido em 1969. António Duarte caracterizou assim o contexto facilitador do surgimento dos Pop Five à época: "Em 1969, o Porto é uma cidade provinciana, um meio pequeno, em que se vêem todos os dias, as mesmas pessoas, em que se fala de futebol nos autocarros (…). Os liceus são o embrião de vários grupos *rock*, e zonas como a Foz do Douro, as Antas e Circunvalação são áreas onde se «instala» a maioria dos conjuntos" (Duarte, 1984:97). Destaque-se o álbum: "A Peça", 1969.

experimentalismo e a música clássica. É importante registar que grupos como o Objectivo e o Quinteto Académico iniciam uma proto-internacionalização através da colaboração entre músicos portugueses e estrangeiros. Os Tantra são um grupo por excelência do *rock* na versão progressiva portuguesa, apostando numa intensa instrumentalidade e teatralidade, algo de verdadeiramente novo no panorama nacional da época. Como destaca Fernando Magalhães, os Tantra eram pautados por várias traves-mestras de influências – o progressivo americano e o *jazz-rock* de fusão (Billy Cobham e John McLaughlin); os Yes na complexidade orquestral dos arranjos; e uma intensa teatralidade derivada dos Genesis: "são ideias que ao longo da década seguinte deixaram de fazer sentido, mas que hoje a emergência de um novo psicadelismo e a busca de algo mais na música do que o simples funcionalismo ajudaram a recuperar. Os mistérios e as maravilhas não perderam a cor" (Magalhães, 2008)[14]. José Cid aproxima-se dos Beatles e nasce assim o Quarteto 1111[15]. O relevo do Quarteto 1111 no contexto musical português entronca em duas razões: a originalidade dos arranjos musicais de feição psicadélica face ao mercado[16] e as incisivas letras em torno de críticas à guerra colonial e ao restabelecimento de fantasmas da história portuguesa, «A Lenda de EI-Rei D. Sebastião» e «Balada para D. Inês». A Comissão de Censura chegou mesmo a retirar do mercado o álbum do grupo, «A Lenda de Nambuangongo» de 1970[17]. Aliás, o Quarteto 1111 veio corroborar as iniciativas pioneiras de José Cid na prática do *rock'n'roll* em Portugal, aquiescendo no seguinte: "Não podemos falar do *rock* que tem sido feito no nosso país e da Cultura *Rock* em Portugal sem nos debruçarmos sobre o que fez e o que faz, neste domínio, um dos maiores «fenómenos?» musicais desta terra. (…) José Cid (…) está condenado a ser apenas conhecido e glosado pela sua face festivalesca, ligeira e «vinteanesca», é um veterano do *rock* e foi um dos músicos pioneiros desta música de «loucos» no nosso país" (Duarte, 1984:38).

> *Não havia música a tocar, então seguia as bandas portuguesas. Lembro-me de haver os Beatnicks, ainda com a primeira formação. (…) Juntava as semanadas e ia para o Barreiro, para ver um conjunto de que gostava. Lembro-me de ter visto o Jorge Palma na altura, portanto acompanhei aquela fase toda de alguns grupos portugueses antes do 25 de Abril. Ia muito ao Monumental, também, havia lá concertos assim [risos]. Havia alguns, a certa altura, que me lembro que eram à meia-noite, o que para mim era um drama porque depois tinha de ir a pé para os Olivais!*
> Zé Pedro, História de Vida 11, 54 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Não deixa de ser importante acompanhar este movimento enquanto um movimento artístico mais amplo, diagnosticado nos anos 60 em Portugal por Melo e Pinharanda. Assim, segundo estes autores, trata-se de um período que instaura em Portugal as linhas de um novo entendimento estético mediante a redefinição dos parâmetros alusivos à relação do artista com o mundo e os códigos de representação plástica da sua visão. Um

[14] A importância dos Tantra fica assinalada ainda se analisarmos os montantes dos *cachets* de bandas nos anos 70 por concertos a 300 kms do Porto ou de Lisboa: Tantra – 60 Contos; Faíscas - 25 Contos; Aqui D'el Rock - 35 Contos; Go Graal Blues Band- 50 Contos; UHF- 30 Contos; Perspectiva - 45 Contos; Ananga-Ranga - 40 Contos; Abralas - 59 Contos (Por 3 Noites); Elo - 28 Contos; Beatnicks - 35 Contos; Renovação - 30 Contos; Hobnob - 25 Contos; Hosanna - 30 Contos; Ferro & Fogo - 30 contos (Duarte, 2008a).

[15] Grupo formado por Michel (bateria), António Pereira (guitarra), Mário Rui Terra (viola-baixo) e José Cid (voz e teclas).

[16] "A linha musical de José Cid, por intermédio de ele próprio ou de outros com ele relacionados, pontuou em festivais e foi marcada pela influência de correntes musicais tão diversas como o *blues* ou o *music-hall*" (Barreto, 1984:16).

[17] Tido como um disco fundamental da música popular portuguesa. Cfr. DIAS, Jorge; MAIO; Luís, coord. (1998) - *O Melhores Álbuns da Música Popular Portuguesa 1960-1997.*Outro álbum relevante do Quarteto 1111 intitulou-se: "Onde, Quando, Como, Porquê, Cantamos Pessoas Vivas", 1975.

período em que o olhar artístico se deslocou da intenção social (da representação do real) para a intenção individual e da intenção universal de "modelos" atribuída aos elementos plásticos puros para a expressão desses elementos. Uma outra nota distintiva deste período prende-se com o cruzamento dos diferentes registos no tempo e no espaço de uma mesma obra (Melo & Pinharanda, 1986). Esse mesmo cruzamento é passível de ser constatado na discursividade e expressividade do *rock* então produzido pelo Quarteto 1111 e pelos Pop Five Music Incorpored (Niza, 2009).

> *A música guiou-se sempre por referências que vinham lá de fora; houve um grupo (nos anos 60) que era o Quarteto 1111 que teve um papel muito semelhante ao dos Heróis do Mar, que foi o de trazer para a* pop *o espírito da época, pessoas que querem pegar numa certa ideia de cultura portuguesa e encaixá-la num contexto moderno, não se ficando pela imitação.*
> Tomás, Jornalista 20, 58 anos, Licenciatura, Jornalista, Professor e Radialista, Lisboa

> *Nos anos 70, face ao* rock *sinfónico lá fora, emergiam cá grupos sinfónicos, como os Tantra, Petrus Castros, a tornar grandiosa uma coisa que é vulgaríssima, não é preciso contratar a Orquestra de S. Carlos para gravarmos um disco tal como faziam com o* rock *sinfónico.*
> Tomás, Jornalista 20, 58 anos, Licenciatura, Jornalista, Professor e Radialista, Lisboa

A década de setenta foi assinalada pela profissionalização de algumas propostas musicais, pelo aumento da contestação ao regime político, pela realização do Festival de Vilar de Mouros, pela qualificação dos grupos por estilos musicais e pelo abandono das imitações e criação de sonoridades próprias. Portanto, foi uma década determinante para a consolidação do universo *pop rock* português (Duarte, 2006:18-22). Grupos como os Beatniks, os Kamasutra, o Objectivo, o Sindicato, o Smoog, o Xarhanga, o Pentágono, os Tantra[18] e os Petrus Castrus[19] tomaram a dianteira na consolidação do *rock* em Portugal. Assinale-se que esta década ficou marcada pela vinda dos Genesis em 1975 para duas datas no Dramático de Cascais, pelo surgimento de empresas de luz e som com recursos e técnicos próprios e pelo esgotamento (inédito) do Coliseu dos Recreios em 1978 pelos Tantra[20]. Ora bem: estruturas de espectáculo e públicos, dois elementos fundamentais para a consolidação do *rock*. Mas ainda prevaleciam os bailes de finalistas como equivalentes dos concertos actuais. As experimentações dos Black Sabbath e dos Led Zeppelin determinavam a cena internacional. Em Portugal, o impacto dessas bandas era limitado, pois apertava-se o cerco da censura, bastando lembrar toda a repressão policial de que foi objecto no Verão de 1970 um festival em Oeiras onde deveriam apresentar-se grupos de *rock* e alguns cantores como Zeca Afonso (Abreu, 2007).

[18] Álbum "Mistérios e Maravilhas", 1977.

[19] O seu Álbum "Mestre" (1973) é uma referência do *rock* progressivo.

[20] O concerto dado pelos Tantra no Coliseu dos Recreios é descrito como uma encenação musical na linha do que os Genesis fizeram em "The Lamb lies down on Brodway" e valeu ao grupo o epíteto de "Genesis portugueses".

Figuras 2.4 e 2.5: *Artwork*, Quarteto 1111

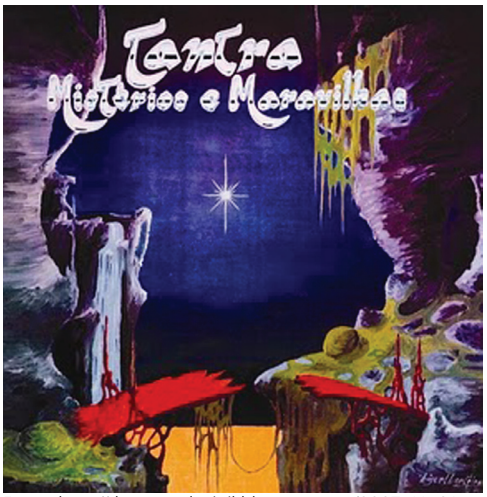


Fonte: http://www.cultkitsch.org/musica/tugas/quarteto1111/quarteto_1111_lenda.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://www.cultkitsch.org/musica/tugas/quarteto1111/quarteto_1111_cover111.jpg. segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figuras 2.6 e 2.7: *Artwork*, Tantra

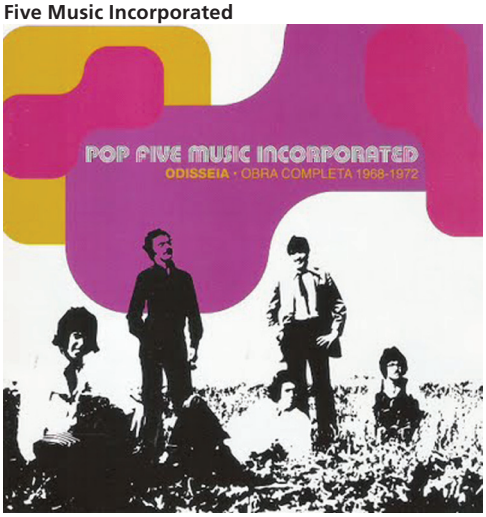


Fonte: http://dotempodovinil.blogspot.com/2007_11_01_archive.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://dotempodovinil.blogspot.com/2007_11_01_archive.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figuras 2.8 e 2.9: *Artwork*, Pop Five Music Incorporated



Fonte: http://guedelhudos.blogspot.com/2009/11/pop-five-music-incorporated.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://underrrreview.blogspot.com/2009/04/pop-five-music-incorporated.htmlsegundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.10: Chegada de Elton John (de óculos), acompanhado por António Barge, ao Aeroporto Pedras Rubras (actual Aeroporto Francisco Sá Carneiro) para a actuação em Vilar de Mouros em 14 de Agosto de 1971



Fonte: http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/471

Festival de Vilar de Mouros, 1971. O primeiro Festival de Vilar de Mouros realizou-se a 17 de Agosto de 1971: "às primeiras horas do dia, a estrada de Caminha e a vila sossegada da raia minhota registavam um movimento mais que anormal. Desde a véspera que bandos de jovens com mochilas às costas, uns a pé, outros de bicicleta e outros, ainda, de boleia, de transporte público ou em carros próprios, tinham transformado a fisionomia humana daquela região do Alto Minho. Dirigiam-se todos para uma povoação escondida entre colinas e eucaliptos, banhada pelo rio Coura, terra de lavradores e camponeses e de muitos emigrados" (Duarte, 1984:53). O Festival de Vilar de Mouros foi criado em 1965 por António Barge e tinha como objectivo central a divulgação da música popular do Alto Minho e da Galiza, transformando Vilar de Mouros num destino turístico. A primeira edição do Festival orientada por esse objectivo ocorreu em 1968 e teve presente a Banda da Guarda Nacional Republicana, com fado e cantores de intervenção: Zeca Afonso, Carlos Paredes, Luís Goes, Adriano Correia de Oliveira, Quinteto Académico+2, Shegundo Galarza e alguns grupos de folclore (Zanith, 2003). Mas foi em 1971, e apesar das restrições impostas pelo regime, que se realizou a primeira edição do Festival de Vilar de Mouros como festival internacional e o maior festival de sempre no país. Foi considerado como uma espécie de Woodstock português. Nos fins-de-semana entre os dias 31 de Julho a 15 de Agosto de 1971[21] cerca de 20 mil pessoas (números não oficiais), oriundas de vários pontos do país e da Europa, assistiram às actuações de Elton John[22] e Manfred Mann (que actuaram no fim-de-semana de 7 e 8 Agosto, "dedicado aos jovens"), os nacionais Quarteto 1111, Pentágono, Sindikato, Chinchilas, Contacto, Objectivo, Bridge, Beatnicks, Psico, Mini-Pop, Pop Five Music Incorporated, Amália Rodrigues, Duo Ouro Negro, Celos, Banda da Guarda Nacional Republicana, Coral Polifónico de Viana do Castelo e o Grupo de Bailado Verde Gaio, abarcando assim o tradicional, o fado, o *rock* e o *pop*. António Duarte chega mesmo a falar do "antes e depois de Vilar de Mouros" (Duarte, 1984:50).

[21] O festival Vilar de Mouros de 1971 demorou três anos a ser preparado, foi pensado antes da realização do Woodstock. Os Beatles, Rolling Stones e Pink Floyd foram as primeiras escolhas internacionais. Os Beatles (que iriam custar cerca de 1 000 contos) acabariam por se separar antes da contratação. Os Rolling Stones, Pink Floyd e outros como Moody Blues e Cat Stevens não tinham datas disponíveis. Tal como o Woodstock, o Vilar de Mouros acabou também em grande prejuízo para a organização (cerca de 1000 contos). Só Elton John, que ocupava o segundo lugar do top de vendas de singles em Portugal, recebeu 600 contos, um valor elevadíssimo para a altura. O único subsídio que existiu foi dado pelo Secretariado Nacional de Informação (30 contos). Os outros patrocínios prometidos falharam. Ao todo foram gastos cerca de 2500 contos pagos pela família Barge. A PIDE e um pelotão de 45 homens da GNR do Porto estiveram presentes no festival mas numa atitude discreta. Registou-se uma única intervenção caricata da PIDE que confundiu a soprano Elisette Bayam com uma imigrante clandestina. Ao contrário das forças policiais, a Igreja posicionou-se contra o evento e pedia aos pais que não deixassem os seus filhos ir ao festival. A família Barge acabou inclusivamente por ser "excomungada" (Zanith, 2003).

[22] "Mesmo as super-estrelas internacionais – isto é Elton John e Manfred Mann – eram acolhidas com um respeito quase religioso e a roçar a submissão. Perante o silêncio do público, Elton John perguntava a Amélia Barge (mulher do organizador) se a assistência, separada do palco por arame farpado, estava «a gostar». Que sim. «Mas eles não se manifestam!», retorquia o cantor da fantástica colecção de óculos escuros. «Não, mas cá em Portugal é assim», respondeu Amélia. Um poderoso retrato de Portugal em vésperas do 25 de Abril. Só 11 anos depois teria lugar uma edição do Vilar de Mouros à altura daquela" (Blitz, 2006).

Relatório da PIDE/ DGS sobre a edição de 1971 do festival Vilar de Mouros/ "Informação nº 226-C.I.
Distribuição: Presidência do Conselho, Ministério do interior, Ministério da Educação Nacional
Assunto: Festival de música "Pop" em Vilar de Mouros
A seguir se transcreve o texto de uma informação redigida por um nosso elemento informativo que assistiu ao "festival" em questão, que teve lugar nos dias 7 e 8 do corrente, a qual se reproduz na íntegra, para não alterar os detalhes que foram alvo do seu espírito de observação:
"Dias antes do festival, foram distribuídos, nas estradas do País e nas estradas espanholas de passagem de França para Portugal, panfletos pedindo aos automobilistas que dessem boleias aos indivíduos que iam ver o festival.
No 1º dia, o espectáculo começou às 18h00 e prolongou-se até às 4 da manhã.
Ao anoitecer, o organizador, um tal Barge, anunciou que tinham sido vendidos 20 mil bilhetes (a 50$00 cada). Esperavam vender 50 mil bilhetes para cobrir as despesas, que seriam aproximadamente a 2.500 contos. Diziam que tiveram de mandar vir o conjunto Manfred Mann de Inglaterra, mas parece que estava no Algarve, e por isso, a despesa com eles não foi tão grande como parecia.
Um dos cantores, Elton John, causou desde o começo má impressão, com os seus modos soberbos e as suas exigências: carro de luxo para as deslocações, quartos de luxo para os acompanhantes e guarda-costas, etc. O recinto do festival era uma clareira cercada de eucaliptos, com um taipal à volta e uma grade de arame do lado do ribeiro.
Na noite de 7 estavam muitos milhares de pessoas e muita gente dormiu ali mesmo, embrulhada em cobertores e na maior promiscuidade. Entre outros havia: crianças de olhar parado indiferentes a tudo; grupos de homens, de mão na mão, a dançar de roda; um rapaz deitado, com as calças abaixadas no trazeiro; um sujeito tão drogado que teve de ser levado em braços, com rigidez nos músculos; relações sexuais entre 2 pares, todos debaixo do mesmo cobertor na zona mais iluminada; sujeitos que corriam aos gritos para todos os lados; bichas enormes a comprar laranjadas e esperando a vez nas retretes (havia 7 ou 8 provisórias) mas apesar disso, houve quem se aliviasse no recinto do espectáculo; porcaria de todo o género no chão (restos de comida, lama, urina) e pessoas deitadas nas proximidades.
Viam-se algumas bandeiras. Uma vermelha com uma mão amarela aberta no meio (um dos símbolos usados na América pelos anarquistas); outra branca, com a inscrição "somos do Porto" com raios a vermelho e uma estrela preta. A população da aldeia, e de toda a região, até Viana do Castelo, a uns 30 km de distância, estava revoltada contra os "cabeludos" e alguns até gritavam de longe ao passar "vai trabalhar". Foram vistos alguns a comer com as mãos e a limparem os dedos à cabeleira.
Viam-se cenas indecentes na via pública, atrás dos arbustos e à beira da estrada.
Em Viana do Castelo dizia-se que os "hippies" tinham comprado agulhas e seringas nas farmácias da cidade.
Havia muitos estudantes de Coimbra, e outros que talvez fossem de Lisboa ou do Porto. Alguns passaram a noite em Viana do Castelo em pensões, e viam-se alguns de muito mau aspecto, parece que vindos de Lisboa, que ficaram numa pensão. Houve gritos de Angola é… (qualquer coisa) durante a actuação do conjunto Manfred Mann (de que faz parte um comunista declarado, crê-se que chamado Hugg). Fora do recinto, junto do rio e de uma capela, havia muitas tendas montadas e gente a dormir encostada a árvores ou muros e embrulhada em cobertores. Houve grande confusão junto às portas de entrada.
Havia quatro bilheteiras em funcionamento permanente e muito trânsito. Toda aquela multidão de famintos, sem recursos para adquirir géneros alimentícios indispensáveis, como se de uma praga de gafanhotos se tratasse, se lançou sobre as hortas próximas colhendo batatas e outros produtos hortícolas, causando assim, grandes contrariedades aos seus proprietários, muitos deles de débeis recursos económicos. 26-8-71

Fonte: ANDRÉ (2010) - A PIDE em Vilar de Mouros. Amplificasom [Em linha]. 10 Agosto, 2010. Disponível em: http://amplificasom.blogspot.com/2010/08/pide-em-vilar-de-mouros.html. [Consult. 10 Agosto 2010].

Desta feita, *o antes de Vilar de Mouros* era caracterizado por uma "face alienante do *rock* feito por grupos nacionais, à vaga do *yé-yé*, sem objectivos que não sejam os de distracção e entretenimento" (Duarte, 1984: 53), ao passo que *o depois* assinalou a "fase positiva do *rock* de preocupações culturais, sociológicas, esotéricas ou políticas, ao conceito mais lato concreto de *rock* (incluindo as artes visuais e a expressão corporal), bem como à gravação dos primeiros LP de grupos *rock* (em consequência destes novos conceitos)" (Duarte, 1984: 53-54). Passados 11 anos, em 1982, realizou-se a emblemática segunda edição do Festival, conservando e estendendo a tendência de apresentar uma grande diversidade de estilos, com participações nacionais e internacionais nas áreas do *jazz*, *rock*, *blues*, fado, folclore e música clássica (Zanith, 2003). De facto, Vilar de Mouros assinalou e evidenciou o surgimento de uma verdadeira cultura *rock* em Portugal, com momentos, bandas, público, vivências e consumos. António Duarte, mais uma vez sintetiza ao referir: "dou-me verdadeiramente conta da importância que este festival teve no nascimento progressivo de uma cultura *rock* em Portugal e na passagem dum estado de «barbárie» *rock* para uma nova era de criação musical, dirigida já não só aos bailes de adolescentes como também aos concertos em que se ouve com os ouvidos e com os olhos" (Duarte, 1984:51-52).

Figura 2.11: Público do Festival de Mouros, Agosto de 1971



Fonte: http://elisafreitas1.spaces.live.com/blog/cns!A2C89874B34CD0C8!651.entry segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Cartazes de Vilar de Mouros

1971: Amália Rodrigues; Quarteto 1111; Duo Ouro Negro; Elton John; Manfred Mann
1982: U2; Stranglers; Echo & the Bunnymen; John Copeland; Jáfumega; GNR; Carlos Paredes; Durutti Column
1996: Primitive Reason; Tindersticks; The Stone Roses; Young Gods; Kussundolola; Xutos & Pontapés; Madredeus
1999: Pretenders; Silence 4; Eagle Eye Cherry; Pop Dell'arte; Orquestra de Jazz de Matosinhos; Catatonia; Tindersticks
2000: Alanis Morissette; Sonic Youth; Plastica; Skunk Anansie; Robert Plant; Iron Maiden; Rui Veloso; Sloopy Joe
2001: Clã; Sérgio Godinho; Neil Young; Ben Harper; Mike Patton; Blind Zero; Megadeth; Xutos & Pontapés
2002: Rammstein; Mind Da Gap; Lamb; Yellow W Van; Primitive Reason; Da Weasel; Cool Hipnoise; UB40; Bush
2003: Guano Apes; Sepultura; David Fonseca; Blasted Mechanism; Lenine; Public Enemy; Melvins; Tomahawk; Tricky; Ruffus Wainwright; Him
2004: Peter Gabriel; Rão Kyao; The Cure; Clã; Bob Dylan; PJ Harvey; Fingertips
2005: Nightwish; Within Temptation; Anathema; Joss Stone; Peter Murphy; Faithless; Joe Cocker; Robert Plant; Andy Barlow (Lamb); Porcupine Tree
2006: The Vicious Five; Mojave 3; Deluxe; Xutos & Pontapés; Sepultura; Kussondulola; Iggy & The Stooges; The Datsuns; TAXI; Tricky; Hundred Reasons; Mosh; Max Cavalera; Cradle Of Filth
Fontes: http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Vilar_de_Mouros; http://vilardemouros.nireblog.com/post/2006/06/28/vilar-de-mouros-2006-cartaz-completo.

A década de 60 é marcada pelo rock'n'roll *em Portugal. Nos anos 70, chega ao contexto nacional o* rock *progressivo através de bandas como os Tantra e os Psico, no entanto estas não dispunham de um circuito para se desenvolver, o qual veio a instituir-se mais tarde.*
Guilherme, Músico 13, 49 anos, Músico, 12.º ano de Escolaridade, Lisboa

O período do 25 de Abril foi de descoberta das raízes portuguesas, sendo que, posteriormente e até hoje, sofremos a influência da cena musical anglo-saxónica.
Bernardo, Músico 15, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Cascais

O 25 de Abril é um marco importante de mudanças na música portuguesa sendo uma altura em que apenas sobrevivem os projectos musicais de conotações revolucionárias ao mesmo tempo em que a música era criada por qualquer pessoa que se dotasse desse espírito.
Benjamim, Editora 17, 60 anos, Gestor, Frequência Universitária, Lisboa

É consensual a perspectiva de que o 25 de Abril se associou a um enfraquecimento do *rock* português tal como refere Aristides Duarte: "a partir de 25 de Abril de 1974 houve um evidente declínio do *rock* português. As canções proibidas durante muitos anos tomaram conta das ruas e dos palcos deste país. Também tem que se reconhecer que, se calhar, muitos dos músicos de *rock* português tinham mais do que fazer do que se dedicar à criação de música. Afinal havia uma revolução que estava em marcha. Pouca gente (muito menos os jovens) parava em casa e tinha, sequer, tempo para ensaiar" (Duarte, 2006:19). No entanto, e em 1977, a crescente visibilidade da cultura juvenil e das suas manifestações, a abertura da sociedade portuguesa a novas culturas, valores e modos de vida foi lançando sementes de insubordinação musical. As manifestações primeiras do *punk* só foram possíveis graças ao 25 de Abril, como reiteram frequentemente os Aqui d'El Rock,

banda pioneira do *punk* em Portugal. Também é importante salientar a progressiva abertura social do sistema universitário iniciada a seguir ao 25 de Abril de 1974 e que conheceu mais tarde uma grande expansão nos anos 1990, mas que foi permitindo o acesso a estudantes universitários de todas as classes sociais a partir da segunda metade dos anos 1970. Esta dinâmica é evidenciadora das dinâmicas de recomposição política, económica, social e cultural que caracterizam Portugal nas últimas décadas (Machado [*et al.*], 2003).

> *[A respeito de experiências psicotrópicas na década de setenta] Ainda por cima tinha uma vantagem: é que ninguém conhecia. Havia uma liberdade enorme de utilização dessas coisas porque não passava pela cabeça de ninguém associar a qualquer comportamento extravagante de um consumo de psicotrópicos. A liberdade era total. Podia-se fumar erva pura à frente das pessoas, no café, que não percebiam nada.... Sentiam um cheiro esquisito mas associavam ao tabaco de cachimbo ou ao tabaco de charuto, ou ao tabaco de enrolar marado.*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Jurista e Músico, Mestrado, Braga

> *Havia uma certa liberdade. E depois, também havia, aqui em Braga neste núcleo, uma grande proximidade de ideias e de pessoas, não só cá... mas no Porto, Coimbra e Lisboa. Porque havia muitos contactos próximos com núcleos parecidos em Lisboa, com núcleos parecidos em Coimbra, com núcleos parecidos no Porto. Quer por afinidades políticas, quer pelas afinidades de contra-cultura, etc. (…) Havia muita informação e muita circulação de coisas e mesmo de produtos. Nomeadamente, os primeiros ópios, as primeiras mescalinas, essas coisas vinham todas lá de fora. Eram coisas vindas de Amesterdão e muita coisa de Bruxelas. De maneira que, havia sempre e para além da questão da experiência, um sentimento de festa, de partilha,... A gente ia para a praia ou para o Gerês passar dois ou três dias, para experimentar um produto, quer dizer, havia todo um ritual de comemoração…*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Jurista e Músico, Mestrado, Braga

> *Lembro-me particularmente de um deles, acabadinho de vir de Moçambique, com os discos. Tinha onze ou doze, ou treze anos. Portanto, são coisas que eu recordo…*
> Sofia, Músico 2, 43 anos, Músico, Frequência Universitária, Porto

Assim, no período pós 25 de Abril, existiu uma certa predominância da chamada música de intervenção e de protesto. Tal conjuntura histórica ditou porventura uma certa desatenção ao movimento *punk* que chegava de Inglaterra. Mas tal não obstou a que determinados grupos, sobretudo em Lisboa, fizessem eco dessas movimentações. Aliás, todo o contexto vivenciado em Portugal marcado pela deslocação e fixação em Portugal de 650 000 expatriados de África, nomeadamente de Angola e Moçambique, a nacionalização de vastos sectores produtivos e empresas, a aceitação da candidatura de Portugal à então CEE em 1977 e a consolidação do sistema político democrático e parlamentar a partir de 1976, concorreram para a vivência renovada de amplos sectores da sociedade portuguesa, nomeadamente no que diz respeito à abertura a novas culturas, valores e modalidades de transgressão juvenil e novos contextos de experimentação artística e lúdica. Melo e Pinharanda, na análise das artes plásticas em Portugal, ressalvam que neste período persistem as novidades da década anterior uma vez que não houve uma renovação nem da linguagem, nem da relação entre os elementos plásticos. A diferença releva da redefinição da relação estabelecida entre a obra e o público através da revelação dos processos de concepção e execução da obra. Neste processo, a palavra surge pela mão dos artistas plásticos como intermediária entre a obra e o espectador. Há ainda que

referenciar, enquanto manifestações do conceptualismo, o corpo presencial do artista e a materialização do espaço na obra. Com a permanência dos elementos representados (a figura, o objecto, o signo, a referência natural) e os elementos que integram as obras (gesto, matéria, luz-cor, espaço), o que se verifica é uma alteração da materialidade, da sintaxe e da intensidade e intenção das condutas (Melo & Pinharanda, 1986:16).

Logo, não com a intensidade esperada, mas de forma relevante, surgiram dois projectos (Faíscas e Aqui d'El Rock) bastante comprometidos com o ideário *punk*. Tratava-se de dois projectos gerados a partir da adesão dos seus membros ao movimento *punk* (Sex Pistols, The Clash, Generation X e X-Ray Spex). Assim, e como refere António Duarte: "não havia dúvida que o *rock* estava a cumprir o seu papel em Portugal: a «subversão». Por outro lado, a palavra «droga» estava a ficar bastante ligada ao *rock*, através da informação veiculada pelos mais díspares e reaccionários meios de comunicação social nacionais e estrangeiros, em campanhas alarmistas e contraproducentes" (Duarte, 1984:52). Os Aqui d'El Rock[23] emergiram em 1978 da vontade de um conjunto de jovens provenientes do Bairro do Relógio em Lisboa em dar azo à sua forte cultura *rock* adolescente. Cultivavam Led Zeppelin, Black Sabbath ou Deep Purple. Gravaram dois singles, "Há que violentar o sistema" e "Dedicada (a quem nos rouba)" e o seu primeiro concerto (pavilhão CACO - Clube Atlético de Campo de Ourique) ficou célebre pelos desacatos, dos quais resultou uma tentativa de invasão de palco dos Faíscas que não conseguiram tocar. Os Faíscas formaram-se em 1977. O grupo envergava uma estética bastante *punk* (investimento estético visual) e uma sonoridade marcada também pela rapidez e urgência. Tocaram em locais como a *boite* Brown's ou nos Alunos de Apolo em Lisboa, mas nunca chegaram a editar. Os seus concertos eram marcados por desacatos e peripécias, denotando uma vontade de mudança de cânones musicais e estéticos por parte dos seus membros e na forma de relação das próprias pessoas com o universo *rock*. Dois anos depois dariam origem aos Corpo Diplomático e, já nos anos 80, aos Heróis do Mar (Belanciano, 2004b).

Figura 2.12: *Artwork*, Corpo Diplomático



Fonte: http://portugalrebelde.blogspot.com/2007/03/lbum-recordao-msica-moderna.html
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Os Faíscas[24] *(1978-1979) eram um projecto através do qual queríamos fazer música nacional, queríamos fazer espectáculos em que o público dançasse, que era uma coisa que também não havia. (…) Mas na altura, as pessoas nem tinham padrões de comportamento num concerto. Não sabiam o que é que haviam de fazer. Se tivessem uma banda a tocar que não era um conjunto de baile, e se não estava a tocar canções da época, êxitos, ou tangos, valsas e cha cha chas, a malta ficava a olhar. E o que os Faíscas queriam fazer eram uns concertos, pôr as pessoas a dançar, convidando-as violentamente a dançar, introduzindo música verdadeiramente rítmica e alta, incluindo nós próprios a dançar e a ensinar a dançar. A ideia de base era fazer concertos, lá está, porque em 1978 não havia concertos. Só havia convívio com grupos de baile ou conjuntos de estudantes, e nós queríamos fazer esses concertos mais violentos. Fomos a vários convívios, organizámos nós próprios os concertos e criámos um fanzine.*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

A nossa ideia era cultivar o rock'n'roll*. Andávamos aí com um grupo de amigos, à procura de discos antigos, dos anos 50 e anos 60. E fomos conhecendo a discografia toda do Elvis, do Chuck Berry, do James Brown…*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

(…) Tínhamos essa coisa da moda que era interessante. O vestuário, a mensagem. Aliás, o Paulo [Pedro Gonçalves] trabalhava em moda, vendia roupa, portanto arranjava-nos. (…) Sim, a roupa e a imagem eram importantes. E depois tínhamos essa cultura, que ainda hoje não é bem clara, de que a imagem é uma mensagem. (…) E, sabendo que as coisas eram assim, nós usávamos uma roupa para transmitir uma imagem rebelde. Rebelde porque estava ligado a uma forma de rebeldia que é rock'n'roll*. Usávamos camisas por fora das calças, blusões, casacos daqueles dos fatos. Íamos à procura de roupa americana porque esses casacos também não haviam cá.*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Lembro-me que, em 78, pouco tempo depois de ter chegado do InterRail, houve um concerto no Pavilhão do Restelo, em Outubro ou Novembro, que reunia os Arte & Ofício, os Psico, e onde aparecia uma banda nova que eram os Faíscas. Eram uma banda punk*, daí eu ter ido assistir ao concerto e ter-me tornado amigo deles, e ter andado com eles durante o tempo em que a banda existiu. Acabaram por nunca gravar nada. Os Faíscas terão sido a banda mais* punk *da altura.*
Zé Pedro, História de Vida 11, 54 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

No seguimento destas movimentações nasceram os Xutos & Pontapés de Zé Pedro, que havia sido *road manager* dos Faíscas. Também surgem os Minas & Armadilhas e os UHF. Também em 1978 surgem os Corpo Diplomático, decorrentes dos Faíscas e praticantes de uma *new wave* muito à imagem das tendências inglesas. Um ponto importante de abordagem situa-se no carácter ainda restrito destas vivências a um determinado segmento de jovens eventualmente mais escolarizados e urbanos e sobretudo residentes em Lisboa. Começavam a desenhar-se algumas movimentaçãoes na Cervejaria Trindade, na Munique no Areeiro e no Café Vá-Vá em Alvalade, o *punk* começava a tomar forma em Portugal,

[24] Os Faíscas eram formados por: Rocky Tango - Paulo Pedro Gonçalves (23 anos, guitarra e voz, aka "Rock Assassino"); Dedos Tubarão - Pedro Ayres Magalhães (17 anos, baixo e coros); Jorge Lee Finuras - Rui Freire (guitarra 18 anos, aka "Punhos de Renda"); e Gato Dinamite - Emanuel Ramalho (19 anos, bateria).

sendo importante a edição de uma antologia "Punk Rock – 77"[25] (Figueira & Conteiro, 2006). Também surgem, em Cascais, os Street Kids.

Figura 2.13: Street Kids, imagem promocional, 1980



Fonte: http://nunorebelo.com.sapo.pt/streetkids.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Nós conhecíamo-nos todos porque era uma maneira de estar na vida. O punk *era engraçado porque era simplesmente uma atitude de vida. A única coisa que aquilo tinha era "faça você mesmo" e era muito à frente. (…) Tocávamos muito uns com os outros, nós, que éramos os Xutos & Pontapés, os Minas e Armadilhas, que era outra banda que também tocava muito connosco e que eram também nossos amigos... Mas na altura o que é que havia mais?*
Zé Pedro, História de Vida 11, 54 anos, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Eu já estava em Lisboa e estava a haver um movimento... de punks*. Eu já não acompanhava os Faíscas. Quando cheguei a Lisboa já não havia os Faíscas, mas ainda apanhei os primeiros concertos dos Xutos, dos Minas e Armadilhas, dos Aqui d'El Rock e apanhei os primeiros concertos dos Corpo Diplomático. Todo esse movimento em Lisboa era um núcleo muito restrito de 50 a 100 pessoas.*
Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Jurista e Músico, Mestrado, Braga

Nessa altura ainda não se vivia a efervescência, ela veio um pouco em consequência do que começou a aparecer. O que permite criar os Street Kids é um pouco o pós-25 de Abril e nem sei bem explicar o que é. Os meus primeiros ensaios são na garagem de um amigo meu com as guitarras ligadas às telefonias e em que um tem uma guitarra eléctrica e os outros guitarras de caixa onde nós pomos um microfone lá dentro e com a telefonia e o volume no máximo temos o som da distorção para imitar os grupos lá de fora. O que é curioso é

[25] "O movimento *punk* dava os primeiros passos em Portugal: para agitar mais o movimento que se iniciava, António Sérgio participou juntamente com Quim Manuel Lopes e Zhe Guerra na edição de uma colectânea intitulada «Punk Rock – 77». Com uma tiragem limitada, a edição foi retirada das lojas após queixas das editoras representantes de bandas que integravam a referida colectânea, como The Jam, Generation X e Motorhead, entre outros. No entanto, a acusação de pirataria seria mais tarde considerada sem fundamento, com a absolvição daqueles em tribunal" (Figueira & Conteiro, 2006:12-13).

> *que na altura começaram a aparecer em vários sítios do país, sem existirem editoras, sem existirem programas de rádio que passassem a nossa música etc., começou a haver a criação de um* boom*… Quando apareceu a possibilidade nós já existíamos, já tínhamos canções, já tínhamos reportório e já tínhamos feito 2 ou 3 concertos.*
> Dinis, Músico 40, 48 anos, Músico, Licenciatura, Cascais

O *rock* enquanto cultura e vivência estava a instalar-se em Portugal e para tal contribuíram muitos factores: a sensibilidade da indústria discográfica, uma maior movimentação por parte dos média e a implantação de estruturas logísticas e de apoio às bandas e aos concertos. Valerá a pena lembrar a empresa de eventos *On The Road Music*. Esta era a designação da primeira empresa só de concertos de *rock* existente em Portugal. O primeiro concerto que realizou foi com os Tubes, a 7 de Julho de 1979, no Pavilhão do Dramático, em Cascais. Logo a seguir vieram Dr. Feelgood, Stranglers, Metro, Gato Barbieri, Elvis Costello… Organizou de forma regular e constante concertos em Portugal, designadamente em Lisboa, Cascais, Porto e fez algumas tentativas no Algarve. Os concertos realizavam-se em locais como o Pavilhão do Belenenses, o Pavilhão de Cascais e o Pavilhão do Infante de Sagres no Porto. Nas primeiras partes tocaram grupos como UHF, Xutos & Pontapés, Aqui d'El Rock. Também o Pavilhão Dramático de Cascais ficou eternizado pelos grandes concertos internacionais de *rock* que viu efectivar na década de setenta: The Tubes e Corpo Diplomático (1979); Dexy's Midnight Runners (1981); Ian Dury & Blockheads e Wilko Jonhson (1979); The Ramones (1980), os Stranglers (1979); The Clash (1981). Este mesmo Pavilhão é tido no imaginário de alguns como a «catedral do *rock*». Também na rádio, aparecia o Rotações (Rádio Renascença) de António Sérgio que se encarregava de divulgar as novidades da música anglo-saxónica.

Figura 2.14: Xutos & Pontapés, final de um concerto no Pavilhão Atlântico, 1999



Fonte: Foto cedida por Zé Pedro dos Xutos & Pontapés.

Tivemos a sorte de ter o António Sérgio, que era a única pessoa que trazia para este país música contemporânea. Ainda andava tudo a ouvir os Pink Floyd e os Genesis, mas já a procissão ia no adro. O António Sérgio entendia o que nós estávamos a fazer e queríamos ir ainda mais longe, fazer uma banda mais musical, com uma orquestra maior, porque aquilo era só baixo, bateria, duas guitarras, e eu e o Paulo cantávamos [nos Faíscas]. Depois começaram a aparecer bandas punk*, mas não tocavam, era só para o choque. A mensagem era importante, em termos de letras, mas ninguém tocava nada, era levar à letra aquela coisa de só saber dois acordes, o que não era bem a nossa situação. Nós tocávamos a sério. Então, nós próprios desmultiplicamo-nos em dois grupos e foi uma cena muito gira. E como é que nós resolvemos isso? Na primeira parte, vestimo-nos de* rock'n'roll*, com aqueles fatinhos e gravata, mas com uma meia de terrorista, um passa montanha, na cabeça. Tocámos assim, e a malta adorou. Depois saímos, vestimos tipos com a nossa altura com aquela roupa, mudámos para a roupa dos Faíscas, voltámos ao palco com eles, e eles a agradecerem por se terem estreado connosco, e por lhes termos emprestado material, as guitarras, que foi uma grande coisa. E toda a malta acreditou naquilo! Chegámos a isto, que era uma coisa de música, política, teatro, propaganda…*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico e Compositor, Licenciatura, Lisboa

Publicações: jornais e revistas nos anos setenta

MC – Mundo da Canção. Publicação de periodicidade mensal fundada em 1969 no Porto e destinada a divulgar a nova música portuguesa, incluindo baladeiros e cantores de protesto. Em 1973 teve uma edição integralmente apreendida pelo SNI. Cessou a publicação regular em 1985.
A Memória do Elefante. Também de periodicidade mensal, publicou-se no Porto a partir de 1971.
Musicalíssimo. Fundado em 1972. Subintitulado Jornal de Cultura Jovem após o número 77, suspendeu a publicação no período revolucionário pós-74. Em 1978 surgiu outro Musicalíssimo que em 1980 passou a designar-se também jornal quinzenal de música, cinema e teatro. Suspendeu a publicação em 1982.
Música & Som. Fundada em 1977, esta revista a partir do número 113 passou a chamar-se Vídeo, música & som. Cessou a publicação em 1987. Entre 1978 e 1979 publicou-se também o Top música & som. a revista cedo se impôs no mercado e era como uma espécie da francesa "Rock & Folk", só que à escala nacional.
Se7e. Jornal semanal fundado em 1977 pelo grupo do semanário O Jornal. Até meados dos anos 80 liderou a informação de espectáculos com tiragens só ultrapassadas pelo semanário Expresso e pelos jornais desportivos. Acompanhou a época de *ouro* da MPP e do *rock* português. Acabou por extinguir-se em meados da década de 90.
Rock em Portugal. Começou a sua edição em Janeiro de 1978 sendo o seu chefe de redacção António Duarte. Terminou a sua publicação em Maio de 1979.
Blitz. Fundado em 1984 e de periodicidade semanal, dirige-se sobretudo ao público mais jovem e privilegia a música pop rock. Funcionou até 2005 como o único jornal regular de informação musical, tendo após essa altura sido reconvertido em revista mensal.
Fontes: DUARTE, Aristides (S/Data) – Música&Som. *Anos 80* [em linha]. Disponível em: http://anos80.no.sapo.pt/ms.htm. [Consult. 20 Martço 2010]; http://anos80.no.sapo.pt/imprensa.htm; http://www.musicaesom.pt/.

A Revolução de Abril também pontuou mudanças na estética, na moda, nos rituais de apresentação de si. Os ecos do *punk* iam chegando, as lembranças dos grandes e modernos armazéns da outrora Lourenço Marques começam a ecoar cada vez mais e em Portugal começam a desenhar-se os primeiros sinais de renovação, designadamente através de Ana Salazar e da sua loja, a Maçã: "em Portugal é nesta década, e particularmente a seguir à revolução, que o espírito da moda, com tudo o que implica de experimentação, assumir da

individualidade e vontade de sair da multidão, se começa a afirmar. Uma boutique como A Maçã, com o seu chão verde, a imitar a relva, e a sua montra redonda, «muito anos setenta», surge simultaneamente como antecipação e resposta a esse «desejo de moda» com aquilo a que a então importadora dava o nome de um «novo conceito de vestir em Portugal»" (Melo & Câncio, 2002:325). Esse investimento na imagem e na procura de uma diferenciação e busca de uma modernidade internacional também se transporta para a noite e sua fruição. Em Lisboa, os espaços da noite começam a manifestar-se também: o Brown's na Avenida de Roma, o Zodíaco na Rua de Sant'Ana à Lapa e o Cais do Sodré do Escandinávia, do Tóquio e do Jamaica. E parece óbvia a ligação da moda e da noite ao *rock*, não sendo mera coincidência tratarem-se de esferas perfeitamente sobrepostas e quase coincidentes à época.

Houve de facto um *boom* do *rock* português nos anos 1980, mas foi sobretudo um *boom* de edições e de sucessos comerciais. As raízes criativas desse fenómeno estão nas décadas de sessenta e de setenta, pois "José Cid e o 111, o Ekos, os Petrus Castrus, e pouco mais, encarregar-se-iam de modificar a face sociológica do *rock* em Portugal até ao 25 de Abril, sempre em «concorrência» com os baladeiros, parceiros tidos como intelectuais e, por isso, mais «importantes», enquanto o nacional-cançonetismo, já muito contestado, continuava «orgulhosamente» só" (Duarte, 1984:37). É pois importante relevar que estes projectos contribuíram decisivamente para a eclosão do *boom* da década seguinte, misturando linguagens e estilos, dando um contorno mais definido ao que é o *rock* português e a música popular portuguesa. Para tal, basta referir um exemplo já clássico: os Faíscas originaram o Corpo Diplomático que posteriormente deram origem aos Heróis do Mar e subsequentemente aos Madredeus. Fica também subjacente desde já uma primeira tensão na definição das propriedades estilísticas e identitárias do *rock* sistematizada na questão: *rock português ou rock em Portugal?*

> *Nos anos 80, em Portugal, estava a acontecer muita coisa nova e havia de facto por parte das pessoas uma apetência muito grande para a música. Aquilo que chamou atenção para o* rock *foi o Rui Veloso; as pessoas estavam sintonizadas para a música popular portuguesa; o Rui Veloso vem puxar para o* rock*; os Heróis do Mar fazem um corte musical, cultural e político, e isso gerou anticorpos e quase que lhes iam cortando a cabeça!*
> Tomás, Jornalista 20, 58 anos, Licenciatura, Jornalista, Professor e Radialista, Lisboa

> *A passagem dos anos 70 para os anos 80 é muito importante na música nacional com a chegada das tendências pós-*punk *ao nosso país, dá-se uma democratização no interior do meio e gera-se um movimento de português marcado pelo espírito DIY que acaba por fazer dos anos 80 anos musicais intensamente produtivos no contexto nacional.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, Músico e compositor, 12.º ano de escolaridade, Lisboa

Registo de um concerto dos Faíscas no Sabugal, um depoimento vivenciado por Aristides Duarte

No dia 27 de Maio de 1978 (…), os Faíscas deram um concerto no Cine–Teatro do Sabugal, que ficou na memória de todos quantos a ele assistiram, não tanto pela música, mas pelas peripécias associadas a tal espectáculo. Foi uma noite de *punk* a valer que incluiu tudo o que se associa a um espectáculo *punk*. O concerto estava marcado para as 22 horas, mas os Faíscas só apareceram depois da meia-noite. Os Faíscas tinham-se comprometido a tocar com a aparelhagem do grupo de baile local chamado Stradivarius, trazendo apenas as guitarras. Chegaram num Fiat 127 (…), acompanhados por um motorista mais velho. Entraram para o recinto e, como ninguém os conhecia, foi-lhes pedido o dinheiro do bilhete, ao que eles responderam "Faíscas" e seguiram, sem darem mais cavaco a ninguém. Comeram frango assado no balcão do Cine-Teatro e atiraram com os ossos para a plateia, enquanto o grupo Stradivarius tocava alguns temas. Provocação e atitude eram algumas das suas imagens de marca. Foram depois para um bar da vila onde pediram cafés duplos e compraram uma garrafa de bagaço, para beberem durante a actuação. Imaginem o que era aquela gente de aspecto *punk* num café de uma vila do interior do país, alguns com brincos na orelha, coisa nunca vista por estes lados!!! Um escândalo. Voltaram ao Cine-Teatro e iniciaram o concerto. Havia pouca gente. O facto de terem chegado tarde fez muita gente debandar, incluindo o fotógrafo que poderia ter tirado umas fotos, hoje históricas. Mesmo assim a "movida" toda do Sabugal e arredores estava presente. Muitos dos presentes apresentavam-se trajados, também, de forma bastante *punk* e provocatória. Alguns jovens com gravata e outra indumentária *punk*. Também presentes estavam jovens da Guarda e até de Celorico da Beira. *Punks* a tocar nunca tinha havido por estes lados!!! Os Faíscas começam a tocar e, passado pouco tempo, têm início uma série de provocações entre o público e a banda. Rocky Tango tocava com o "jack" da guitarra todo esticado. O amplificador lá atrás e ele aos saltos de um lado para o outro, no palco. Os Faíscas gostavam de tocar bem perto do público. Os concertos dos Faíscas tinham uma energia muito rara. Em Portugal não havia banda com tanta energia como os Faíscas. Dedos Tubarão usava uma "t-shirt" onde tinha escrito a esferográfica "Musa, a tua ausência é o despertar da minha angústia". Lembro-me de tocarem muito *rock'n'roll*, temas como "Roll Over Beethoven" ou "Rock Around The Clock". Dos temas em português é que guardo poucas memórias, mas sei que alguns deles tinham letras bem provocatórias. De repente um espectador cospe no baixista. Este ameaça o espectador. Trocam-se uma série de insultos. Ele sai do palco e tenta tirar satisfações. Depois tudo acalma e o espectador oferece-lhe uma cerveja. O baixista Dedos Tubarão (hoje famoso) só diz "mas pagas tu, mas pagas tu!". A organização, devido à chegada tardia dos Faíscas, estava com problemas financeiros. Então os membros da banda andavam sempre atrás do rapaz que tinha o dinheiro para receberem. Este dava-lhes algum "cacau" e mandava-os tocar mais um pouco. E foi assim a noite toda. Tocavam três ou quatro temas e vinham pedir as "coroas" (o termo que eles utilizavam). Sei que aquilo terminou e fiquei lá no recinto a noite toda. Fiz uma directa, com outros jovens que estavam lá, também. No dia seguinte, de manhã, recorremos à boleia para ir para casa, que ficava a 16 km. Alguns dos presentes que tinham tomado "speeds" e até comprimidos para dormir (devido à falta de "outro material") regressaram a casa, mal o concerto terminou, sabe-se lá como. Pelo menos *dez (!!!)* deles vieram na cabine de uma camioneta de carga, marca Saviem. Como lá couberam todos é que ninguém consegue explicar. O condutor da camioneta teve que fazer a viagem de 16 km com a porta aberta (!!!!).

Fonte: Ramiro, responsável Blogue 15, 50 anos, Professor, Licenciatura, Sabugal

Figura 2.15: Concerto de Miles Davis em 20 de Setembro de 1971 no Pavilhão Dramático de Cascais



Fonte: http://blitz.aeiou.pt/users/0/50/55d4d362.jpeg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

2.2. 1980: entre a explosão, os estilhaços e o boom do pop rock em Portugal

Parece indispensável determo-nos um pouco sobre o período que ficou memorizado como o *boom* do *rock* português. Em termos temporais, estamos a referir-nos a um período temporal curto, isto é, aos quatro anos que ocorreram entre 1980 e 1984, não obstante a existência de um entendimento não consensual acerca da duração precisa do referido *boom*[26] (Galopim, 2003). Já desenhada no período anterior, emerge uma geração de bandas disposta a romper com uma tradição de fado, de baladeiros e da música de intervenção, orientada para canções em português tributárias e de descendência directa da música *pop rock* de raiz anglo-saxónica (Magalhães, 2003b). Tal como é reiterado pelos discursos da crítica e dos próprios músicos, surge um conjunto verdadeiramente numeroso de bandas que aspiram a uma identidade de *rock* em português, procedendo-se à edição compulsiva de discos de estreia comandada pelo interesse e furor das editoras da altura, acompanhando paralelamente e de forma inédita o aparecimento dos primeiros *hits* de *pop rock* português na rádio e na televisão (Galopim, 2003).

> *Os anos 80 revelam-se uma década de destaque porque Portugal começa a modernizar-se, a orientar-se para valores mais cosmopolitas e a caminhar no sentido da evolução de outros países europeus. A música portuguesa passa então por um período de evolução, com uma produção significativa em vários quadrantes. Os anos 80 são de facto anos de maior impacto e credibilidade da música portuguesa, características que decrescem nos anos 90 para ressurgirem em 2000.*
> Benjamim, Editora 17, 60 anos, Gestor, Frequência Universitária, Lisboa

Este momento identificado como um *boom* do *rock* português foi uma *quase* revolução. Como Refere Miguel Cadete: "só não foi uma revolução por inteiro porque, depois do 25 de Abril, o panorama musical foi controlado pela canção de protesto ou de intervenção, que exigia uma postura que proibida a adopção de códigos marcadamente anglo-americanos" (Cadete, 2009:64-65). Assim, este *boom* só aconteceu em 1980 e não em 1974 ou 1975, num período de estabilidade política, não deixando de ser importante observarmos que os seus actores charneira "eram filhos de classe média-alta, logo com acesso ao que se fazia no «estrangeiro», com dinheiro para «mandar vir» discos lá de fora ou ir ver concertos à Europa. Mas essa espécie de revolução – vale a pena reparar que quase todas as canções são hinos contra a sociedade de consumo – também era uma moda" (Idem:65).

[26] A este respeito Nuno Galopim refere: "Fruto do exagero, a implosão chegou em 1982. Como no mundo natural, a selecção encarregou-se de repensar o futuro. Nascem então novas bandas, com propostas mais sólidas e elaboradas, às quais se juntam os sobreviventes mais aptos da geração anterior" (Galopim, 2003). Também António Duarte considera que: "O «boom» durou, no máximo, dois anos e meio. A partir de 1983/1984 as editoras viram que o filão já estava esgotado" (Duarte, 2006:26).

Sublinhemos algumas das características marcantes da produção e divulgação musicais desta altura: a proliferação de *singles* (em detrimento de álbuns) enquanto meios privilegiados de divulgação das bandas e de as catapultar para o estrelato[27]; a importância da expressão em língua portuguesa; a institucionalização de digressões, *tours*, concursos e festivais pelo país (envolvendo locais de concertos vários e o próprio renascimento do Festival Vilar de Mouros em 1982 e o Festival Só Rock em Coimbra em 1981); a entrada do *rock* na rádio e na televisão (a "Febre de Sábado de Manhã"; "O Passeio dos Alegres"; o "Rock em Stock"; o "Rotação"); a profissionalização do *pop rock* português (por via da assumpção do estatuto profissional de músico, de rádio, de técnico de som, etc.); a profissionalização das empresas de som, luz e *management*; o surgimento de editoras tais como, a Roda Rock, a Rotação, a Materfonis, a RCS, a Star, etc.; o aparecimento de muitas bandas cujo nome é uma sigla (CTT, GNR, UHF, TNT, NZZN); o surgimento do Musicalíssimo e do Rock Week destinados a divulgar as bandas; o lançamento dos primeiros videoclipes de bandas portuguesas para o programa Vivámúsica (Furtado, 1999; Galopim, 2003). Nuno Galopim acrescenta que: "tudo o que tivesse ar de banda e arranhasse umas guitarras a cantar em português era alvo de curiosidade. E muitos gravaram discos mesmo sem ter mais canções com as quais pudessem pensar o passo seguinte de uma carreira" (Galopim, 2003).

> *Essas bandas do início do* rock *português (os Táxi, os UHF, …) tiveram mais dificuldade em furar do que nós. Tiveram dificuldades diferentes: não tinham concursos, não havia ainda um Rock Rendez Vous institucionalizado. Mas também tiveram outras vantagens: de repente aquilo ficou na moda e todas as editoras quiseram editar* rock *português, que teve de criar uma identidade ou um cruzamento de identidades, não só portuguesa, por causa do 25 de Abril, da Europa… Uma música mais moderna, por um lado, que nos desse uma identidade mais moderna mas, por outro, que também fosse cantada em português para não perder a identidade. O 25 de Abril ainda nem há 10 anos tinha sido, portanto ainda havia muito preconceito (ainda há hoje, mas na altura era muito mais forte) de cantar em inglês, ou um idealismo cultural, aquelas coisas do pós-revolução. E tiveram muito mais facilidade em gravar discos, em assinar contratos com editoras.*
> João, História de Vida 5, 48 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

> *A facilidade de gravar era enorme… E a seguir estavam logo a gravar um álbum e tiveram uma exposição mediática muito maior, tiveram muito mais acesso à televisão. Realmente, os pioneiros da dita música moderna portuguesa foram essas bandas do início da década. As do meio da década já levaram com a ressaca desse* boom*, desse impacto. A falta de qualidade das coisas era enorme e creio que a ideia era ir para estúdio e gravar o máximo de canções possível. As letras eram tipo "a Cristina não é bonita" ou "tirem-me da garagem".*
> João, História de Vida 5, 48 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Através da análise a este breve, mas determinante, período da configuração do campo do *pop rock* português, podemos identificar algumas diferenciações que envolvem bandas, estilos musicais e modalidades de afirmação no mercado. Na linha do que defendeu

[27] Era uma época em que as bandas surgiam inesperadamente e assim vender milhares de discos para posteriormente regressar ao zero. Por exemplo, o Grupo de Baile com o single Patchouly vendeu, em 1981, cerca de 99 mil cópias, mas rapidamente perderam a fama e desapareceram. Os Táxi, com o seu LP de estreia, conseguiram vender mais de 70 mil exemplares, que aliás se celebrizou como o primeiro disco de ouro do *rock* português. Só muitos anos depois se assistiu a um fenómeno de popularidade semelhante associado a um disco de estreia, quando Pedro Abrunhosa apareceu.

Fernando Magalhães (2003b), estamos perante três ciclos distintos[28]: um ciclo de explosão comercial e mediática e a que ficaram ligados os UHF, os Táxi, os GNR e Rui Veloso, entre outros; um ciclo de apogeu comercial ligado aos *one-hit-wonders*, associado ao Grupo de Baile e aos Roquivários por exemplo; e um terceiro ciclo onde "se despontam as sementes para o futuro" (Magalhães, 2003b), de recentramento da produção musical em torno de novas modalidades estilísticas onde pontuam os Heróis do Mar, os Sétima Legião e António Variações, entre outros. Foi ainda nesta altura que as designações começaram a ter relevo na crítica e na produção musical do *pop rock* português: música moderna ligeira, música moderna portuguesa ou *rock* português foram algumas das designações encontradas e que ainda fazem algum eco na memória e representação deste subcampo musical português.

> *Dentro do* boom *do* rock *português importa diferenciar dois momentos, o final da década de 70 e início de 80, que ficará marcado por bandas como Rui Veloso, GNR, Xutos & Pontapés, destacando-se estas de um vasto conjunto de nomes que nunca chegaram a fazer jus ao* rock *português.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, 12.º ano de escolaridade, Lisboa

> *Naquela altura, início dos anos 80, estávamos a viver o chamado* boom *do* rock *português. Havia na altura bons grupos* rock*, só* rock*, fosse ele que* rock *fosse: GNR, Xutos & Pontapés, UHF, Rui Veloso, Street Kids… E havia grupos, e artistas, que do* rock *partiam para uma qualquer ideia de portugalidade e/ou de tradição: Heróis do Mar, António Variações, Ocaso Épico...*
> Sebastião, Músico 45, 47 anos, Médico e Músico, Licenciatura, Lisboa

> *Mas, de repente, no princípio dos anos 80, porque os músicos tinham a mesma idade dos radialistas, dos jornalistas e dos editores, estavam todos a falar da mesma maneira, no mesmo sentido e encontraram nos espectadores gente da mesma idade que aderiu, precisamente, aos seus desafios. E, de repente, dá-se um* boom *e esse é o fenómeno que existe; um* boom *que não é permanente, tem altos e baixos como qualquer curva de evolução de qualquer situação.*
> Teodoro, Jornalista 16, 44 anos, Licenciatura, Jornalista, Lisboa

> *E o* rock *aparece numa espécie de segunda vaga de acontecimentos… quando se percebe que a cidade de Lisboa precisa, além de toda esta agitação que acontece, de discos que se vendem, que se ouvem na rádio e que vão ao Passeio dos Alegres, percebe que pode criar espaços de leitura e de jornalismo, porque há um público, aí aparece um público, que mais tarde, entretanto, não sobreviveu, e também espaços ao vivo que permitam… a materialização desta música em corpos, uns que ouvem e outros que tocam, e aí assim o aparecer com sucesso de um fenómeno, muito ligado ao jornal Blitz e o que era a atitude de rebeldia.*
> Teodoro, Jornalista 16, 44 anos, Licenciatura, Jornalista, Lisboa

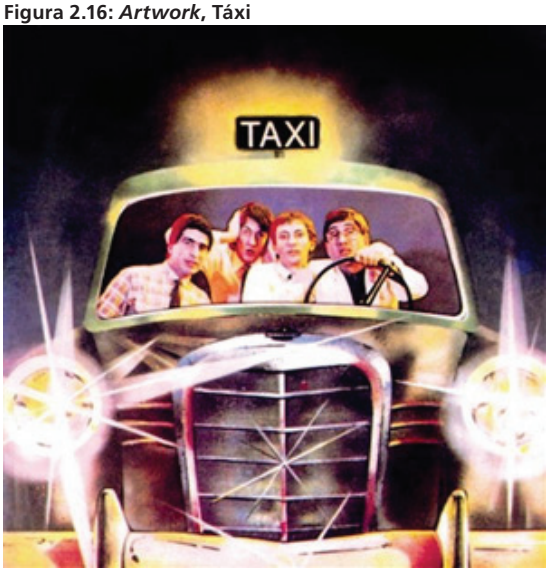
[28] Consultar Glossário de bandas/artistas/projectos portugueses, Anexo I.

> *Gingando pela rua/ Ao som do Lou Reed/ Sempre na sua/ Sempre cheio de speed/ Segue o seu caminho/ Com merda na algibeira/ O Chico fininho/ O freak da cantareira/ Chico fininho/ Uuuuuuh uuuuuuh/ Aos sss pela rua acima/ Depois de mais um shoot nas retretes/ Curtindo uma trip de heroína/ Sapato bicudo e joanetes/ O chico fininho/ O freak da cantareira/ Chico fininho/ Uuuuuuh uuuuuuh/ A noite vem já e mal atina/ Ele é o maior da cantareira/ Patchouly borbulhas e brilhantina/ Cólica escorbuto e caganeira/ Chico fininho/ Uuuuuuh uuuuuuh/ Sempre a domar a cena/ Fareja a judite em cada esquina/ A vida só tem um problema/ O ácido com muita estricnina/ Chico fininho/ Uuuuuuh uuuuuuh/ Da cantareira à baixa/ Da baixa à cantareira/ Conhece os flipados/ Todos de gingeira/ Chico fininho/ Uuuuuuh uuuuuuh*
>
> Rui Veloso, *Chico fininho,* 1980

Remontando ao primeiro ciclo de explosão comercial e mediática é primordial referir Rui Veloso. Chico Fininho é o *hit* clássico e embrionário de Rui Veloso e foi a pedra de toque que despoletou o primeiro *boom* do *rock* português (Cadete, 2003). Em 1980, Rui Veloso entrava surpreendente mas intensamente nas memórias dos portugueses por intermédio da rádio e da televisão. A partir daí e como refere João Lisboa "de entre os fundadores do *pop rock* nacional é também impossível não reconhecer o enorme e quase ininterrupto sucesso popular das canções de Rui Veloso (…) guitarrista *rock/bluesy*, compositor e co-autor, com o letrista Carlos Tê, que se alimentam a memória da *pop* e de uma certa especificidade portuguesa" (Lisboa, 2002:134).

> *E como tudo é coisa que promete/ A gente vê-a como uma chiclete/ Que se prova, mastiga e deita fora/ Sem demora/ Como esta música é produto acabado/ Da sociedade de consumo imediato/ Como tudo o que se comete nesta vida/ Chiclete/ Chiclete/ Chiclete/ E nesta altura e com muita inquietação/ Faço um reparo, quero abrir uma excepção/ Um cassetete nunca será, não/ Chiclete/ Chiclete/ Chiclete (prova) / Chiclete (mastiga) / Chiclete (deita fora) / Chiclete (sem demora)*
>
> Táxi, *Chiclete,* 1981

Figura 2.16: *Artwork*, Táxi



Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com/2005_04_01_archive.html
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Também é fundamental referir os Táxi, do Porto, decorrentes dos Pesquisa. Chiclete teve um êxito sem precedente, nunca visto em termos nacionais. A sua vinculação à *new wave* era intensa bem à maneira anglo-saxónica, muito dançável, acabava por ter conotações de crítica à sociedade de consumo: "a guitarra tocava um *reggae* acelerado, como se ouvia nos discos de Joe Jackson, enquanto o cantor João Grande alertava sem pretensiosismo para os perigos da "sociedade de consumo imediato". Mais do que contestação, tratava-se de uma constatação" (Cadete, 2003).

> *Agora é que a corrida estoirou, e os animais se lançam num esforço/ Agora é que todos eles aplaudem, a violência em jogo/ Agora é que eles picam os cavalos, violando todas as leis/ Agora é que eles passam ao assalto e fazem-no por qualquer preço/ Agora, agora, agora, agora, tu és um cavalo de corrida/ Agora, agora, agora, agora, tu és um cavalo de corrida / Agora é que a vida passa num flash e o paraíso é além/ Agora é que o filme deste massacre é a rotina Zé Ninguém/ Agora é que perdeste o juízo, a jogar esta cartada/ Agora é que galopas já ferido, procurando abrir passagem/ Agora, agora, agora, agora tu és um cavalo de corrida/ Agora, agora, agora, agora tu és um cavalo de corrida, eh*
> UHF, *Cavalos de Corrida,* 1980

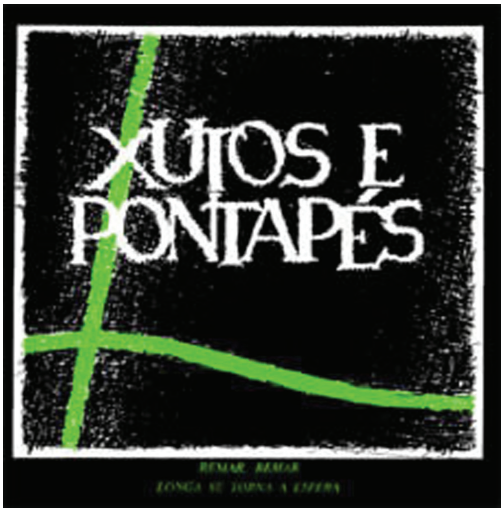
Com os UHF, a linguagem escrita do *rock* em português directo e espontâneo chega a todos os lugares de Portugal. Do outro lado da margem, ou seja, em Almada e localidades circundantes, os UHF faziam uma radiografia real da vida de muitos jovens que habitavam a cintura industrial lisboeta muito influenciados pelos Doors. Formados em Almada em 1978, os UHF são herdeiros dos Aqui D'El Rock e ecoam uma cidade não cidade, marcada pela Lisnave, pelos fluxos imigratórios, pela marginalidade e pela distância ao centro que dita a sua condição periférica, corporizando a vivência do «estar à margem». Ligados à Metro Som – editora e agência do vocalista da banda, vão tentar uma certa independência do *star-system* incipiente. Aliás, o próprio vocalista da banda ficou memorizado como o «Jim Morisson português»: "vetustos guardiões e alguma ortodoxia *rock* inspirada nos Doors e em Lou Reed" (Lisboa, 2002: 134). Os UHF tinham começado antes de Rui Veloso, dos Táxi ou dos GNR. Quando editaram os Cavalos de Corrida já eram conhecidos em todo o país, pois tinham feito uma rodagem intensa de espectáculos. Os UHF também transportavam um quotidiano de vivência de problemas sociais inerentes à vivência suburbana e operária, assim como à eclosão em território nacional do consumo de drogas duras[29].

Figura 2.17: *Artwork*, single "Cavalos de Corrida" dos UHF



Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com/2006_08_01_archive.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

2.18. *Artwork*, single "Remar Remar" dos Xutos e Pontapés



Fonte: http://discosperdidosruc.blogspot.com/2009_03_01_archive.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

[29] O primeiro EP editado pelos UHF na Metro-Som em 1979 intitulou-se "O Jorge Morreu" e foi dedicado a um amigo do baixista que morre, no Algarve, em circunstâncias nunca esclarecidas após se ter envolvido no mundo da toxicodependência.

> *Mares convulsos, ressacas estranhas/ Cruzam-te a alma de verde escuro/ As ondas que te empurram/ As vagas que te esmagam/ Contra tudo lutas/ Contra tudo falhas/ Todas as tuas explosões/ Redundam em silencio/ Nada me diz/ Berras às bestas/ Que te sufocam/ Em braços viscosos/ Cheios de pavor/ Esse frio surdo/ O frio que te envolve/ Nasce na fonte/ Na fonte da dor/ Remar remar/ Força a corrente/ Ao mar, ao mar/ Que mata a gente*
> Xutos & Pontapés, *Remar Remar,* 1984

Oriundos já dos finais da década anterior, os Xutos & Pontapés entram nos anos oitenta sem gravar mas percorrendo de forma sistemática os palcos portugueses. Influenciados pelo *punk* e pelo *hard rock*, emanaram rebeldia em cada concerto transformando-se numa autêntica e se calhar a única banda de culto portuguesa. Como refere Mário Lopes: "Os Xutos: "a" banda do *rock* nacional, agraciados como *punks* a seguir ao primeiro concerto, censurados na Rádio Renascença poucos anos depois, elevados a comendadores da nação em 2004. Pessoal porreiro que fez pela vida e a quem a vida correu bem" (Lopes, 2006d). João Lisboa adequadamente expõe: "não serão propriamente os Rolling Stones, mas, no plano da música portuguesa, simbolizam muito adequadamente a condição de uma geração de "veteranos do *rock'n'roll*" com muita quilometragem no *curriculum*. (…)" (Lisboa, 2002:127)

> *Porque nós atravessámos gerações. Segundo o Pedro Félix, nós somos a única ligação do 25 de Abril até aos portugueses. Os Xutos são uma coisa que sempre se manteve, e sempre com uma atitude de esperança e de contestação em relação a tudo o que se passava. Portanto nós, de alguma maneira, sem querer, conseguimos juntar os contentes e os descontentes à nossa volta. Revêem-se muito nas letras, nas atitudes, naquilo que a gente diz. E realmente somos a única réstia da revolução do 25 de Abril [risos] activa em Portugal.*
> Zé Pedro, História de Vida 11, 54 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *Os Xutos & Pontapés dominaram a cena do* rock *português, nos últimos 30 anos. Não é a banda mais antiga ainda em cena (esse estatuto pertence aos UHF), mas é aquela que, claramente, obteve mais sucesso em Portugal. O facto de na actual formação estarem ainda três dos fundadores da banda (apenas Zé Leonel saiu) torna essa banda ainda mais mítica.*
> Ramiro, responsável Blogue 15, 50 anos, Professor, Licenciatura, Sabugal

> *Portugal na CEE/ Na rádio, na TV/ nos jornais, quem não lê/ Portugal e a CEE/ Quanto mais se fala menos se vê/ eu já estou farto e quero ver/ Quero ver Portugal na CEE/ Quero ver Portugal na CEE/ À boleia, pela rua/ lá vou eu ao mercado comum/ ao lá chegar, vi o boss/ vinha como foi, o que me valeu/ perguntei-lhe "Qual era a tua ò meu ?"/ Quero ver Portugal na CEE/ Quero ver Portugal na CEE/ Quero ver Portugal na CEE/ Quero ver Portugal na CEE/ E agora, que já lá estamos/ vamos ter tudo aquilo que desejamos/ um PA p'ras vozes e uma Fender/ Oh boy, é tão bom estar na CEE/ Quero ver Portugal na CEE/ Quero ver Portugal na CEE...*
>
> GNR, *Portugal na CEE,* 1981

Figuras 2.19 e 2.20: GNR, Exposição Anos 80: Uma Topologia, Serralves, Novembro de 2006





Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Os GNR inscreveram-se inicialmente na *new wav*e e no *pós-punk*. Mais tarde, a sua recuperação das vanguardas *pop* e a sua cedência ao experimentalismo, permitiu-lhes ser dos raros sobreviventes do primeiro *boom* do *rock* português, ainda em actividade: "apesar de, ou graças às sucessivas mudanças de formação e variações de estilo, a apreciação do seu trabalho em termos globais aponta para um saldo francamente positivo, por certo sem rival à escala «nacional». Não embarcaram na onda do *rock* português, nem na moda mais recente dos revivalismos de veia popularista" (Maio, 1989:8). Marcaram-se por um princípio de hedonismo, associado ao carácter *dandy* do seu vocalista, isto é, "desde os primórdios, e cada vez mais, os GNR pautam a sua actividade por um princípio de prazer, imediato e pregnante, perfeitamente ajustado aos requisitos do *pop rock* (…). As músicas nunca deixaram de ser sedutoras e contagiantes, recentemente também muito dançáveis" (Maio, 1989:8). Ou então na senda de Rui Reininho, actual vocalista, "numa banda *pop* é como dizia o Artaud, «La scène marche, le tableau s'arrange». As luzes apagam-se e está a andar" (Lisboa, 2002:127).

Figuras 2.21 e 2.22: GNR na imprensa em 1981





Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

[Em relação aos GNR] Em tournée… Eram um fenómeno de recente popularidade… Eles, os Xutos, o Rui Veloso, os Táxi talvez fossm a crista da onda.
Rui, História de Vida 9, 55 anos, Músico, Licenciatura, Porto

Figuras 2.23 e 2.24: *Artwork*, GNR



Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com/search?updated-max=2005-04-19T14%3A48%3A00Z segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Havia grupos, é certo, mas tocavam mais tipo covers, *e por isso, aquilo era tão esquisito, mas ao mesmo tempo, quando eles se lembraram de experimentar, ao fim de quatro meses de grupo fomos gravar. Foi rapidíssimo. E por isso éramos putos saídos de nada e fomos levados, de um dia para o outro, para cinco mil gajos a olharem para ti. Com todas as consequências boas e difíceis que daí vêm. Porque não havia estrutura. (…) Não havia... não havia nada! Nós não tínhamos sequer uma guitarra cada um. Nem amplificadores tínhamos. Não tínhamos nada! Depois começamos a ter, mas o que eu digo é que às vezes queriam que fôssemos tocar não sei aonde, e nós também queríamos, e começávamos assim: mas como é que a gente faz se não temos material e não temos maneira de lá chegar?*
Alexandre, História de Vida 3, 51 anos, Músico, Frequência Universitária, Matosinhos

> *Fiel a um amor antigo/ Acabo sempre por voltar/ à casa que gostaria/ de poder chamar lar/ Entre a euforia do regresso/ e o cansaço da viagem/ Com um montão de histórias novas/ encafuadas na bagagem/ e uma sensação esquisita/ que me deixa meio à toa/ Ora cá estou eu de novo/ Então Bom Dia Lisboa/ Já palmilhei meio mundo/ Já andei por todo o lado/ e quando a angústia me agarra/ vêm-me aos lábios o teu fado/ Já adormeci cansada/ em tanto sítio diferente/ E acordo como se tivesse/ sempre o Tejo à minha frente/ E é sempre a mesma saudação/ que na minha cabeça ecoa/ Como um sonho persistente/ Então Bom Dia Lisboa/ Ora então olá Lisboa/ É sempre tão bom voltar/ Quem sabe haverá um dia/ em que virei para ficar/ e acabar por aí/ numa velha água furtada/ P'ra tornar realidade/ um sonho há muito sonhado/ e numa ruela qualquer/ entre Alfama e a Madragoa/ Saudar-te pela manhã.*
>
> Rádio Macau, *Bom dia Lisboa*, 1984

Figura 2.25: Rádio Macau na imprensa em 1984



Fonte: http://www.cultkitsch.org/musica/portugas_r.htm segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Culminando o primeiro ciclo de explosão comercial e mediática, os Rádio Macau e a implantação da *pop*. Os Rádio Macau surgiram imersos na corrente urbano-depressiva proveniente dos subúrbios de Lisboa (Algueirão). Oriundos do início dos anos oitenta, dão o primeiro concerto no Teatro Experimental de Cascais em 1983. Defensores de uma cultura *pop*, procuraram uma via de intervenção adequada aos novos tempos. Como remata João Lisboa, os Rádio Macau vão "de uma *pop* clássica e tremendamente eficaz ao vivo, após considerável pausa dos anos 90 (que deu lugar aos projectos individuais de Xana e Flak), regressaram recentemente numa aproximação calculada à «*dance music/ trip-hop*». (Lisboa, 2002:134).

Radicávamos na cultura pop*, sim. Acho que tudo isto fazia parte da nossa… não era uma atitude, era a nossa vida. Não trabalhávamos, passávamos o tempo a conversar nos cafés, sobre aquilo que tínhamos lido, aquilo que tínhamos ouvido. Era uma boa vida [risos]. Tudo o que havia lá fora era melhor do que aquilo que havia cá dentro. E nós, o nosso grupo, mas também a nossa geração, em Lisboa, tinha a preocupação de ultrapassar esse estigma. E uma das razões porque cantávamos em português teve a ver com isso. O nosso universo é a cultura* pop*, devemos ter a mesma formação que os outros músicos de fora, da mesma geração. Gostávamos de* rock *e de* pop*, havia essa formação de geração, universal. E cantar na nossa língua, e fazer o disco na nossa língua foi uma situação que, olhando agora assim à distância… o facto de não querer cantar em inglês, ou noutra língua qualquer, era uma maneira de nos afirmarmos, sem ser nacionalistas, com essa preocupação de ultrapassar o estigma de ser português, um povo atrasado em termos culturais.*
Xana, História de Vida 10, 45 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

> *Vivíamos o dia-a-dia, sem pensar no futuro, sem ter grandes horizontes. Vivíamos o dia-a-dia. Talvez fôssemos um bocadinho idealistas. Tínhamos esse interesse em comum, entre todos, pela arte em geral.*
> Xana, História de Vida 10, 45 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Ao concretizar um terceiro ciclo onde "se despontam as sementes para o futuro" (Magalhães, 2003b), que opera o cruzamento de géneros e as experimentações estilísticas com mais veemência, podemos referir desde logo os Heróis do Mar.

> *Oh Grande tribo, nasces do cio/ De bélicas Deusas à beira rio/ Brava Dança dos Heróis/ Sagras a vida quando guerreias/ À luz macia das luas cheias/ Brava Dança dos Heróis/ Dos fracos não reza a história/ Cantemos alta nossa vitória (2x)/ Corpos caídos na selva ardente/ A terra fértil do sangue quente/ Brava Dança dos Heróis/ Dos feitos a glória há de perdurar/ Mesmo se a morte nos apagar/ Brava Dança dos Heróis/ Dos fracos não reza a história/ Cantemos alta nossa vitória (2x)/ Dos fracos não reza a história/ Cantemos alto nossa vitória...*
>
> *Heróis do Mar, Brava Dança dos Heróis, 1982*

Os Heróis do Mar nunca se pautaram pela subserviência pura e dura a modelos anglo-saxónicos (Magalhães, 2008b). Adoptaram um estética neo-romântica como identidade visual, uma lírica enraizada numa portugalidade e uma sonoridade *new wave*, mas aberta ao experimentalismo "os Heróis do Mar assinaram, logo à partida, um dos melhores álbuns de sempre da música portuguesa, o homónimo de estreia «Heróis do Mar» (1982), absorção imensa dos manifestos Joy Division/New Order que marcaram o planeta *rock* à entrada dos anos 80" (Cadete, 2003). A banda enquadrou-se e envolveu-se numa *movida* artística e cultural, procurando incutir mudanças estéticas, sonoras e estilísticas: "Em 1980, havia uma enorme sede causada por todos os sinais que chegavam de fora. De tal forma, explica o cantor, «que quando um de nós recebia um disco levava-o consigo quando saía à noite para pedir ao DJ da discoteca onde fosse para o tocar para todos os amigos o ouvirem». A memória afina-se e Rui refere um sentido de comunidade, importante para os episódios que se seguiriam, que esteve na base da formação dos Heróis do Mar: as pessoas partilhavam a música, mas também as ideias – iam a casa umas das outras para se vestirem para sair à noite, por exemplo. Havia uma vibração qualquer, uma apetência para a descoberta" (Abreu, 2006). Geralmente, a representação social da imagem e a estética é negativa e tal não acontece apenas no domínio da música *pop* (Von Appen, 2007) e isso é tão mais proeminente quando parte de meios intelectuais e artísticos como aconteceu face aos Heróis do Mar nos anos oitenta. Mas essa estranheza foi antes de mais um sintoma da sua própria contemporaneidade face a uma sociedade ainda arreigada a atavismos oriundos de muitas décadas de fechamento e de ausência de cosmopolitismo.

Não se trata de boémios como no século XIX, a beber gin e fumar ópio. Mas de boémios do séc. XX, com esta coisa da dança, do flirt*, da viagem, da festa. A qualquer cidade que os Heróis do Mar fossem, no fim do concerto nós queríamos ir para o sítio que estivesse aberto, fosse ele qual fosse e aí fazíamos nós a festa. Combinávamos com gente porreira que aparecia lá no concerto e fazíamos ali um grande xiribá, o mais possível, o que nos deixassem. E achávamos que isso também fazia parte dessa intervenção urbana. Mas tenho pena de lhe dizer que o Bairro Alto, muito embora se tenha desenvolvido como sítio da noite e das festas, hoje em dia, se saio para o Bairro Alto… Aliás, já nem vou. Não era nada daquilo que a gente queria. Aquilo tornou-se numa perversão da ideia inicial. Porque as pessoas vão sair à noite, para se emborracharem diariamente e para estarem desconfiados a olhar uns para os outros, sem conversar, sem dançar, sem se conhecerem, isso é uma coisa estranhíssima.*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Com os Heróis do Mar, eu tinha muito a noção de onde é que eu queria chegar. Os Heróis do Mar tiveram, logo de início, a sua ideia, a sua concepção complexa, a conceptualização da actividade propagandística, o estilo de música, a qualidade dos músicos, a encenação… mas para muitas pessoas de Portugal era uma banda nova, fascista. Mas, para a Face e para a Rock & Folk era a melhor banda da Europa. E fomos para Paris, estivemos lá a tocar e eu fiquei muito entusiasmado com essa coisa fora daqui. E já tinha essa ideia antes, que só valia a pena fazer um grupo português se ele fosse entendido como português fora de Portugal. Em Portugal nem se nota a diferença. Os Heróis faziam 100 concertos por ano mas éramos alvo do mais completo boicote, durante anos.
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Figuras 2.26 e 2.27: Heróis do Mar em 1984



Fonte: http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/1734 segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://blitz.aeiou.pt/users/0/50/f0ed4fae.jpeg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

> *Diz-me que solidão é essa/ Que te põe a falar sozinho/ Diz-me que conversa/ Estás a ter contigo/ Diz-me que desprezo é esse/ Que não olhas para quem quer que seja/ Ou pensas que não existes/ Ninguém que te veja/ Que viagem é essa/ Que te diriges em todos os sentidos/ Andas em busca dos sonhos perdidos/ Lá vai o maluco/ Lá vai o demente/ Lá vai ele a passar/ Assim te chama/ Toda essa gente/ Mas tu estás sempre ausente/ Diz-me que loucura é essa/ Que te veste de fantasia/ Diz-me que te liberta/ Que vida vazia/ Diz-me que distância é essa/ Que levas no teu olhar/ Que ânsia e que pressa/ Que queres alcançar/ Que viagem é essa/ Que te diriges em todos os sentidos/ Andas em busca dos sonhos perdidos*
>
> António Variações, *Sempre Ausente,* 1983

Figura 2.28: António Variações em 1983



Fonte: http://avidaeumpalco.com/wp-content/uploads/2009/11/antonio_variacoes.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Música situada algures entre Braga e Nova Iorque. A definição de António Variações para a sua música «compor música situada algures entre Braga e Nova Iorque» (Gonzaga, 2006) serve de mote para a transição da música popular portuguesa para o universo *pop rock* consolidada a partir de 1980 (Lisboa, 2002). António Variações marcou uma diferença musical, estética e social numa transição para uma (pós)modernidade. Como o próprio salientou: "venho de uma altura em que me chamavam todos os nomes, as pessoas abriam alas para me verem passar e, ou achavam piada, ou massacravam-me com comentários. Sentia-me perfeitamente só, ao ponto de não ter amigos porque se recusavam a estar ao pé de mim. No entanto, nunca abdiquei de ser quem sou e só comecei a ser recompensado por essa atitude quando, há sete anos comecei a cantar" (António Variações In Gonzaga, 2006:135). A sua biógrafa continua: "Meio pequeno, provinciano, deslumbrado. Como entender este ser extraordinário que desce a Avenida da Liberdade com um chapéu colonial branco, a barba em bico, o queixo bem erguido, e um papagaio de madeira em cores berrantes, empoleirado nos ombros? Lisboa ainda é demasiado periférica na primeira movida dos anos 80. Aqui, Ana Salazar é "aquela maluca que faz roupa e sapatos para as mulheres ficarem feias" e, de forma geral, e por puro atavismo, o diferente assusta, irrita, perturba, mexe com emoções ao nível mais primário" (Gonzaga, 2006:223). António Variações[30] é um dos nomes mais importantes na história da música portuguesa, pelos caminhos que forjou, não tanto em termos de sonoridade, mas de aceitação da irreverência no mundo musical. Cruzou o *rock*, o *pop*, os *blues* ou o fado. Sintomático deste cruzamento, foi a procura de misturas, atestada na própria escolha do nome, António Variações, pois como

[30] No dia 12 de Outubro de 2009, no Centro Cultural de Belém, foi sujeito a leilão o espólio da memorabilia de António Variações, o primeiro realizado em Portugal em torno de um ícone da música pop. O espólio era composto por objectos usados na barbearia de António Variações, cassetes com gravações originais, roupa, manuscritos, letras de canções, programas de concertos, peças de colecção (selos, postais, santinhos ou botões) e fotografias (Belanciano, 2009a; Belanciano, 2009b).

o próprio o expôs: "variações é uma palavra extremamente elástica, portuguesa, e que não me deixa limitado a uma área musical. É o nome adequado para fugir à rotina, é um nome que não me escraviza e não me deixa comprometido com rótulos, o que para mim é excelente" (António Variações In Abreu, 2009a:66).

> *A morte não te há-de matar/ Nem sorte haverá de ele viver/ Sem amar sem te ter/ Sem saber se rezar/ Amor oxalá seja amar/ Ter prazer sem poder/ Nem sequer te tocar/ Os deuses não te hão-de levar/ Sem que eu der a mão/ P'ra ser par/ Sermos dois a partir/ E depois a voltar/ Não vais-me deixar sem o céu/ Ser o chão onde vão se deitar os mortais/ E a Glória será não esquecer/ Memoria de tanto te querer/ Sem razão meu amor/ Com paixão sem morrer/ Talvez ao luar/ Possas ver o olhar/ Que lembrar fez nascer.*
>
> Sétima Legião*, Glória,* 1982

Os Sétima Legião começaram em 1982 quando alguns amigos se juntaram para criar uma banda que conquistou um segundo lugar num "anónimo concurso de música moderna". Associados à Avenida de Roma, por ser o local de residência de grande parte dos seus membros, os Sétima Legião marcaram em definitivo o evoluir e as tendências da música moderna portuguesa. Inicialmente, a banda foi uma reinscrição em solo português do cinzentismo de Manchester corporizado em bandas como os Joy Division ou os Durutti Column. Daí que sejam associados à «brigada das gabardines». Mas também foi desde logo marcada por uma "mitologia da saudade lusitana e de uma ancestralidade supostamente pagã e «celta»", sendo que, "dessa matriz evoluiu para uma *pop* elegante, elegíaca e permeável às interferências de todos os quadrantes da «world music»" (Lisboa, 2002:125). Portanto, a par dessa tradição do *pós-punk*, os Sétima Legião imprimiram um forte carácter português materializado na utilização surpreendente de uma gaita de foles, pelo conteúdo das letras de Francisco Menezes onde imperavam o mar, o amor, a saudade e as glórias do passado (Cadete, 2003).

> *A música da Sétima Legião sempre foi difícil de definir.* Pop*? Popular? Tradicional? Talvez um pouco das três. Ao mesmo tempo que encontramos canções marcadamente pop, conseguimos também achar temas instrumentais que têm mais de tradicional, ou mesmo outros temas que misturam na perfeição estas componentes. A esta mistura de estilos não seria indiferente o amor que alguns elementos da banda têm por instrumentos mais tradicionais como a gaita-de-foles ou o acordeão.*
> Sebastião, Músico 45, 47 anos, Médico e Músico, Licenciatura, Lisboa

> *A Sétima Legião foi fazendo coisas até acabar com o que eu acho que foi o nosso melhor álbum, o "Sexto Sentido". Aliás, os dois álbuns que eu gosto mais na Sétima Legião são o primeiro e o último, acho que são os mais inovadores. Acho que foi um álbum, na altura, extremamente inovador em relação à música que se fazia cá e resolvemos sair, digamos, pela porta grande, quer dizer, em vez de sairmos quando tivéssemos feito já um álbum miserável ou uma coisa que já não tivesse ideias novas, acabámos com o álbum que abria mais pistas.*
> Sebastião, Músico 45, 47 anos, Médico e Músico, Licenciatura, Lisboa

Lembro-me de um concerto dos Sétima e dos Croix Sainte e de olhar à volta e ver tudo de cinzento. Parecia-me soturno de mais, afinal aquilo era música pop. Música pop *que organizava o que vinha de trás - Velvet, Doors, Can,* punk *- e que prenunciava o que viria a seguir - dança*, hip hop, *dispersão, reciclagem, ambiguidade. Um período-charneira que em Portugal se veio a revelar decisivo para a implantação de novas formas de olhar.*
Antero, Jornalista 3, 59 anos, 12.º ano, Radialista e Realizador de Rádio, Lisboa

Figura 2.29: *Artwork*, Sétima Legião



Fonte: http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stori segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.30: Sétima Legião em 1984.



Fonte: http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stori segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Os Ocaso Épico foram formados em 1981 por Farinha (Carlos Cordeiro) dentro de um modelo da nova música portuguesa, ocupando um segmento do folclore português com cariz industrial. Em 1984, são considerados a melhor banda ao vivo em conjunto com os GNR para o programa "Som da Frente" de António Sérgio. Estão eminentemente ligados ao apogeu do Rock Rendez Vous, pois foram uma das bandas que mais actuações ao vivo realizaram naquela sala de concertos.

Os Ocaso Épico tinham um conceito de portugalidade muito maior, muito centrado num nacionalismo quase anti-nacionalista, mas com um discurso muito português. Acho que era uma espécie de contracultura. Não era bem os Heróis do Mar. Queríamos sair da camisa-de-forças que era a música anglo-saxónica, que estava na moda. Nós procurávamos um discurso próprio e em português, mas também com influências anglo-saxónicas, conciliando isso com um discurso português, com uma maneira de vestir que impusesse uma certa simbologia portuguesa. Mas os Ocaso Épico queriam isso, mas ao mesmo tempo também queriam desconstruir isso, queriam também mostrar o lado mais reles da nossa própria cultura. Não era só um fascínio pela simbologia e pelo épico da nossa história. Os Ocaso Épico eram mais esse lado do português desassossegado. Por ironia, e apesar dos Ocaso Épico terem este discurso de "minador" de uma certa visão da cultura portuguesa, eram também muito influenciados pela cultura anglo-saxónica, porque ia buscar modelos… mas os modelos mais obscuros da música inglesa da altura, de uns grupos ingleses que estavam a aparecer, também muito contra o sistema, muito contra a cultura inglesa da altura e que o Farinha foi também buscar para ele próprio modelar ao discurso dele em português.
Simone, Músico 3, 45 anos, Músico, Mestrado, Lisboa

Esta época, com os seus diferentes ritmos e ciclos, pode associar-se ao despoletar em Portugal do pós-modernismo limitado às grandes cidades. A este respeito, Mike Featherstone disseca as teorias do consumo e do pós-modernismo de teóricos sociais contemporâneos, como Bourdieu, Baudrillard, Lyotard e Jameson, e interliga-as com a natureza da cultura de consumo contemporânea. A mudança da natureza da cultura de consumo é perspectivada como um dos principais argumentos dos paladinos da sociedade pós-moderna. Um outro argumento consiste na prioridade do consumo como uma determinante da vida quotidiana. Neste sentido, os *media* e a dinâmica de mercado apelam a uma procura constante de novas modas, novos estilos, novas sensações e experiências. A própria vida é redefinida como uma obra de arte e os bens materiais são valorizados enquanto significantes do gosto e do estilo de vida. Genericamente, qualquer referência ao termo "pós-modernismo" expõe-nos ao risco de sermos acusados de perpetuar uma moda intelectual passageira, fútil e sem importância. Contudo, o termo está na moda e, ao mesmo tempo, é difícil de definir (Featherstone, 1991).

Nas principais asserções de Featherstone acerca deste contexto vivencial encontramos paralelismos com a sociedade portuguesa desta época. Assim e em primeiro lugar, a assunção de que a cultura do consumo está na origem da produção capitalista que conduziu à acumulação da cultura material sob a forma de bens de consumo parece evidente no campo do chamado *rock* português e mercados correlacionados; assim a vivacidade das editoras discográficas, da edição de jornais musicais, da proliferação de espaços de fruição musical, de modas e indumentárias vanguardistas parece despoletar no início dos anos oitenta, do século XX, em Portugal. Tudo isto resultou no acréscimo de actividades de lazer e de consumo nas sociedades portuguesa, nomeadamente juvenil e metropolitana. Em segundo lugar, e numa perspectiva estritamente sociológica, a satisfação que se retira dos bens relaciona-se com o acesso socialmente estruturado num jogo de soma-zero em que a satisfação e o estatuto dependem da apresentação e da sustentação de diferenças (Melo, 1999). O enfoque, neste caso, é nos modos mediante os quais as pessoas usam os bens para criara vínculos ou distinções sociais. A este respeito é paradigmático o separador do programa Som da Frente de António Sérgio que a partir de 1982 repetia uma frase que se tornou célebre e identificadora de toda uma geração: "pelo direito à diferença![31]" Nas palavras de António Sérgio: "Graças aos ouvintes, às músicas e aos músicos a quem sempre brindei com o protagonismo na inovação, na mudança e na alternativa, constato hoje que o sonho de muitas noites desses longos 11 anos de vida "no éter" se tornou realidade. Uma realidade que é também memória e que dedico a quem fez mais do que todos nós pela música: "John Peel - Music Lover". Como repeti noite após noite, pelo direito à diferença!" (Sérgio, 2005). Em terceiro lugar, relevam os prazeres emocionais do consumo, os sonhos e os desejos que se celebram no imaginário do consumo cultural e os modos particulares de consumo que remetem para os prazeres estéticos e a fruição corporal (Melo, 1999). Basta relembrar a este respeito todo o investimento na imagem e na estética da altura, mesmo através das célebres gabardines cinzentas na onda de Manchester que invadiram a noite também ela alternativa de Lisboa e do Porto. Este padrão

[31] Com a introdução do Lost Weekend dos Wall of Voodoo.

vivencial e cultural foi penetrando no início dos anos 1980 em Portugal e passou a ser celebrizado associado a manifestações musicais do *novo rock* português (como se apelidava nas rádios, nos jornais e nos cartazes), em que a música era uma verdadeira banda sonora do eu, vindo a reforçar-se a partir de 1984 até ao final da década.

No espaço urbano estas manifestações adensavam-se, basta lembrar o *outlet* de roupa retro 1920/1930 de Manuel Reis, na Travessa da Queimada no Bairro Alto, que funcionou como pólo de divulgação do revivalismo *ska*, no espírito dos anos cinquenta, com padrões pretos e brancos e os quadradinhos, gravatas finas, cabedais negros, cabelos rapados, sapatos de bico e sola de borracha hipercompensada e saltos agulha. Tratava-se de um grupo restrito de pessoas que se encontram na Brasileira, na Leitaria do Chiado, no salão de chá de Santa Justa: "a boutique de Ana Salazar na Rua do Carmo é paragem obrigatória. Além da Madame Bettencourt e da Dona Irene, duas casas de roupa em segunda mão onde se desencantam as novas linhas de um estilo, só A Maçã permite alguma extravagância" (Melo & Câncio, 2002:329). Pouco a pouco vai sendo estabelecido um roteiro da boémia lisboeta a par com a vivacidade musical então vivida (Lima, 2007). A abertura do Trumps em 1981 é fundamental sendo o primeiro lugar de noite a afirmar-se como palco de aglomeração de novas estéticas, músicas e pessoas: "a clientela recruta-se entre os irredutíveis da superfície, os guerrilheiros do *glamour*, os activistas de um novo mundo *gay*, «as pessoas da noite». Uma espécie de *la vie en rose*, mas em negro e branco" (Melo & Câncio, 2002:333). Mais tarde, o Frágil, o Juke Box, o Café Concerto e duas ou três tascas fazem o roteiro de uma nova boémia lisboeta centrada em torno do Bairro Alto e fornecendo um itinerário alternativo e moderno à noite anterior de Lisboa como a descrita por um dos entrevistados abaixo. No Porto, ainda de forma mais restrita, o itinerário incluía o Batô e o Griffon's. Só mais tarde, a partir de 1985 é que esse mesmo seria enriquecido.

> *[Adolfo a propósito da sua estadia em Lisboa para cursar Direito:] Tinha uma bela tertúlia, ao fim da tarde, em Lisboa, num cafezinho da Baixa. Uma tasquinha, de azulejo, muito engraçada. E a partir daí, a partir desse núcleo, comecei a alargar. (…) Eram ligadas à música, eram ligadas à cultura. Em termos políticos havia de tudo, desde PS até extrema-esquerda. Mas ali o grande ponto que unia era mesmo o álcool, pessoas que gostavam de beber. (…) Através desta tertúlia comecei a conhecer pessoas, como o Luís Oliveira da editora Antígona, alguns poetas (…) Na altura havia só o Cais do Sodré. A noite de Lisboa acabava às três e meia da manhã. Às três e meia da manhã fechava o Cais do Sodré e acabava Lisboa.*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Jurista e Músico, Mestrado, Braga

A análise da arte contemporânea portuguesa permite também perspectivar que a sua existência nos anos oitenta derivou da ruptura política desencadeada em 1974/1975 e os processos de transformação social e ideológica traduzem-se enquanto efeitos estéticos inovadores a partir dos inícios da década de oitenta do século XX. O período de 1975 destaca-se numa tripla vertente uma vez que assinala o fim do último império colonial tradicional, o fim do mais antigo fascismo europeu e o fim da utopia revolucionária socialista. Alexandre Melo e João Pinharanda consideram que os postulados que pautam a nova dinâmica cultural e que enquadram a nova atitude e o novo modo de encarar a prática artística se regem pelas seguintes determinantes: do social ao individual (as formas e os conteúdos artísticos relegam qualquer tipo de representatividade social e reclamam

apenas a autoridade do seu autor); da ideologia à arte (a produção artística não reclama qualquer doutrina, apenas a força e os efeitos da presença do seu autor); da instituição ao convívio (os novos artistas manifestam uma posição neutral face as instituições, e o espaço de encontro/confrontação passa a ser o atelier, o restaurante, o bar); da solidariedade à cumplicidade (a rede de relações enfatiza uma cumplicidade firmada no exercício comum do egoísmo, da ambição, da ironia e do humor); da defesa ao ataque (o movimento de ataque não versa a critica de inimigos mas um movimento de pura e absoluta afirmação); do nacional ao universal (o horizonte geográfico deste movimento de afirmação relega o nacionalismo provinciano e passa a ter como fronteira o universo); do Norte ao Sul (no âmbito da cultura contemporânea contemplam-se as especificidades nacionais ou regionais mas no sentido em que se interligam com os valores históricos e culturais do Sul, aqui entendido enquanto uma sensibilidade vital e energética) (Melo & Pinharanda, 1986).

Os testemunhos e análises da época tendem a associar 1981 ao ano da descoberta do *rock* português, da massificação do *rock* cantado em português, aos maiores volumes de vendas de discos de artistas nacionais, a proliferação de discos de prata e de ouro, de redescoberta da música popular como alternativa à música ligeira e complemento ao *rock*, da existência de programas radiofónicos e de jornais especializados, do apuramento das técnicas promocionais, do aumento do poder de compra da juventude e da utilização de uma linguagem simples e directa de abordagem dessa mesma juventude. Em 1982 existiam três programas exclusivamente dedicados ao *rock* a funcionar na rádio (Rock em Stock, Rolls Rock e a Meia de Rock), eram editados um álbum e três *singles* de *rock* português por mês. Também do referido *boom* ficaram *hits* que funcionaram como hinos geracionais e sociais, andando de boca em boca até hoje, de que são exemplos maiores o Chico Fininho de Rui Veloso, a Rua do Carmo dos UHF, o Portugal da CEE dos GNR ou a Chiclete dos Táxi. Estas canções obtiveram uma difusão e apropriação muito elevadas "transformaram-se em automatismos quase inconscientes, originaram conversas e sugerem novas formas de estar em sociedade, como o vestir e o falar, e convidam, também inconscientemente, à adopção de estereótipos na criação musical" (Duarte, 1984:186).

A revolução da rádio nos anos oitenta. A sociedade actual é qualificada pela cultura de massas, isto é, por um agrupado de bens culturais produzidos e consumidos em escala massiva e articulados num sistema próprio. Nesta cultura de massas, os *media* ocupam lugar de destaque pois através da ilusão da proximidade permitem que tenhamos contacto com ideias, valores, músicas, conceitos de forma intensa. A música é talvez o elemento mais determinante da identidade de qualquer estação de rádio pois marca as passagens de programas e as diferentes tonalidades musicais que permitem ritmar a transmissão radiofónica. A reconfiguração da rádio e a sua função renovada nos inícios dos anos oitenta foi um aspecto proeminente deste momento e um eixo determinante para a instalação de uma dinâmica de mudança no tocante à importância do *pop rock*. Aliás, a rádio passou a ter um impacto directo sobre o campo do *pop rock*, criando a tal *ilusão de proximidade* face a este sector, tão importante para a fidelização de gostos e o incentivo ao consumo dos produtos da cultura *pop rock*. Em termos de inventariação, podemos aquilatar a existência na Rádio Renascença do Meia de Rock (Luís Vitta e Rui Pego) que,

na definição dos seus criadores, "não é certamente um armazém de música, mas poderá ser um suculento pedaço de rádio *rock*, arejado e vivo. Agora, trinta minutos depois da meia-noite, alto e pára o baile. O tempo é nosso. Vamos viver a nossa época" (Anos 80, s/data b); também do Pop/Top/Rock (António Duarte) onde era usual a presença de discos de bandas portugueses (os Táxi, os UHF, os Heróis do Mar, os Salada de Frutas são alguns dos exemplos), "privilegiava-se o contacto com os jovens admiradores do *rock* e a máquina montada permitindo o funcionamento do conhecido Clube dos gatos" (Anos 80, s/data b); o Nós por cá, a partir de meados de 1982 e o Cor do Som, são ainda dignos de referência. Na Rádio Comercial, pontuavam o Rock em Stock (Luís Filipe Barros), a Febre de Sábado de Manhã (de Júlio Isidro que muitas vezes transmitia a partir do cinema "Nimas") e o TNT (começou em Fevereiro de 1981, com realização de Jorge Pego e apresentação de Adelino Gonçalves e Jorge Pego).

O programa Rotação de António Sérgio (Rádio Renascença) termina em Janeiro de 1980. Nessa altura, António Sérgio muda-se para a Rádio Comercial para o programa Rolls Rock - Duplo Erre que era apresentado diariamente entre a uma e as duas da manhã. Em 1982, António Sérgio passa a ocupar o espaço 16-18h, também na Rádio Comercial, com o programa Som da Frente (Anos 80, s/data b). O Fogo e o Gelo, programa de rádio realizado por Manuela Paraíso[32] na Rádio Azul em Setúbal na segunda metade da década de 80 também teve muita importância simultaneamente com "O Crepúsculo dos Deuses" (Paulo e Fred Somsen e Eugénio Teófilo) na Rádio Universidade Tejo. A televisão também foi cada vez mais permeável ao fenómeno emergente do *rock* português. Assim, foi muito importante o Passeio dos Alegres pois divulgava muitos dos primeiros artistas de *rock* português. Apresentava também alguns nomes estrangeiros como Duran Duran, Fisher Z, Spandau Ballet e Classix Nouveaux. Merece também referência o Roques da Casa, programa da RTP 2 apresentado por Rui Pego e António Duarte, pois constitui um veículo eficaz de divulgação e promoção da música portuguesa. Não poderíamos deixar de referir o Vivamúsica (ou Viva a Música) onde passaram os primeiros videoclipes de *pop rock* português.

> *Nos anos 80 éramos todos muito mais ingénuos. As rádios não tinham* playlists*, havia programas de autor, a própria televisão era diferente, tinha programas de música. Nós íamos lá tocar.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *A importância dos anos 80 na música portuguesa é assim a de uma década cheia de movimento (especialmente em Lisboa) marcada por muitos concertos e por uma postura total de abertura a novos valores musicais, nomeadamente na rádio com programas de autor onde se apresentavam maquetes,* demos *e* tops *de bandas sem disco e mesmo na própria televisão havia espaço para a apresentação das bandas com programas dedicados apenas à música.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

[32] Como dizia recentemente a *newsletter* da FLUR: "Manuela Paraíso é uma paixão antiga. Depois da iniciação com António Sérgio, da continuada exploração do que se chamava (e de certa forma ainda se chama hoje, embora num contexto completamente diferente) "música alternativa", chegava-se a um ponto em que o universo *pop rock indie* já não era suficiente. Não dá. (…) Manuela Paraíso escreve sobre música desde 1980 (Música & Som, Blitz, Se7e, Ícon, Première, Vogue, etc.); fundou e dirigiu o jornal LP, meteoro fugaz na imprensa musical portuguesa entre 1988 e 89; foi DJ na Jukebox entre 1983 e 84; realizou vários programas de autor em diversas rádios e em 1996 fixou-se na Rádio Paris Lisboa (actualmente Rádio Europa Lisboa), onde assina, desde 2007, o programa de divulgação de música erudita portuguesa "Na Outra Margem" (Flur, 2010).

Em 1981, inicia-se o Rock em Stock, de "berros[33]", programa emblemático para a divulgação do *pop rock* em Portugal. A sua implantação obteve-se com o lançamento de um concurso que consistia em adivinhar a autoria de uma canção que passava ao longo das semanas (que começa com o, na altura novo, *single* dos Ananga-Ranga "Kiss you in the Highway"). O programa orientava-se pela divulgação de vários subgéneros do *rock*, entre os quais, o *punk*, a *new wave*, o *glam rock* ou o *electro pop*. Também ficaram eternizadas as entrevistas a grandes músicos da cena internacional que visitavam Portugal (Ian Gillan dos Deep Purple, os Spandau Ballet, os Devo, o Peter Gabriel, entre outros) e o Top do Rock em Stock[34] com as últimas novidades na música *pop rock* internacional. Colmatando os atrasos da chegada de discos a Portugal, o Rock em Stock foi importante para a sedimentação do mercado do *rock* no nosso país, através do aumento do conhecimento pelas bandas estrangeiras e nacionais, contribuindo para o incremento da venda de aparelhos FM e gira-discos, dos jornais de música e dos concertos: "certo é que o programa marcou uma geração e uma nova forma de fazer rádio. E foi capaz de influenciar, de alguma forma, o trabalho de alguns radialistas da actualidade" (Leite, 2009a).

> *Depois o "Rock em Stock" também começou a passar mais música na linha do "Som da Frente". Aliás, creio que o "Rock em Stock" foi responsável pelo* punk new wave *chegar às massas em Portugal. Eu acho que chegaria mais tarde ou mais cedo, era inevitável. O "Rock em Stock" era um programa para as massas, embora começasse a passar coisas como Talking Heads, The Clash, Devo, as bandas mais para a frente. O próprio conceito do programa e o modo como era feito era uma coisa mais comercial.*
> João, História de Vida 5, 48 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Para falarmos de António Sérgio e de rádio, teremos que referir sumariamente os programas que criou. Assim, o Rotação (1977 a 1980) foi o seu primeiro programa de autor na Rádio Renascença. Foi através deste programa que ajudou a lançar nomes cimeiros da música portuguesa, incluindo os Xutos & Pontapés, criando uma editora com o mesmo nome. Depois, já na Rádio Comercial lançou o Rolls Rock (1980 a 1982) cujo conceito era ser "uma coisa especial, edições muito específicas e muito boas". Em simultâneo, tinha o Lança-Chamas (1980 a 1981) também na Rádio Comercial como programa dedicado à chamada música pesada e ao *heavy metal*. Mais tarde, o Som da Frente (1982 a 1993) que tinha como missão estar na linha da frente das novidades; trazer até aos ouvintes portugueses o que de novo se fazia em Portugal e no Mundo e estar na vanguarda das novas sonoridades. Também na Rádio Comercial participou no Loiras, Ruivas ou Morenas, programa realizado por Ana Cristina Ferrão, em que António Sérgio passava apenas música interpretada por mulheres. O Grande Delta (1993 e 1997) que o levou à XFM. A Hora do Lobo (1997-2007), entre a Comercial e a Best Rock FM, dedicava-se a dar a conhecer as franjas menos conhecidas do *pop rock*. Finalmente, levou também a cabo o Viriato 25 que esteve na antena da Radar até Novembro de 2009. Como refere Jorge Lima Barreto: "António Sérgio, por seu turno, mostrou a mais elevada qualidade do seu

[33] Alcunha do realizador e apresentador do programa, Luís Filipe Barros.

[34] "Muitas bandas, quando lançavam um novo disco ou *single*, colocavam um autocolante a dizer que tinham estado no top do Rock em Stock. Com as bandas estrangeiras, as editoras das lojas de discos punham o *sticker* na altura a dizer primeiro lugar no Rock em Stock. A venda estava garantida" (Leite, 2009c).

criterioso programa radiofónico Rolls Rock e colocou-se à frente de uma certa opinião radiodifundida bastante exigente que destruiria as barreiras miserabilistas dos totalitarismos fascista e neo-realista, desmascarando o *gang* de pseudoprodutores, que vivem à custa dos trabalhos dos músicos sem a mínima espécie de intervenção estética ou relevância cultural" (Barreto, 1984:16-17).

> *Os Devo foram mais uma das coisas que eu conheci através do programa do António Sérgio, o "Rotação". Descobri esse programa, que tinha um horário péssimo, da uma às três da manhã. No Verão ainda consegui ouvir mais ou menos e foi um Verão musicalmente muito interessante: não só tinha esses discos novos, como estava a ouvir o "Rotação". E lembro-me do António Sérgio ter dito que o disco dos Devo era o disco do futuro. Lembro-me que aquilo era* rock *mas com um tratamento electrónico e com coisas que faziam lembrar um pouco Kraftwerk, uns sons tipo máquinas, integrados no meio da música. A década de 70 fecha com dois álbuns interessantes: o "Lodger" do David Bowie e o "Fear of Music" dos Talking Heads.*
> João, História de Vida 5, 48 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

> *Era a personagem que a gente tinha, era a rádio que a gente ouvia..... Era a referência da música que vinha de lá de fora, era o António Sérgio porque não havia mais ninguém. Aliás, havia o Luís Filipe Barros com outro programa à tarde, mas que eu achava pirosissímo e extraordinariamente comercial, que eu não ouvia. (…) Era uma coisa muito bem escolhida, com um bom gosto enorme. De maneira que era mesmo uma referência.*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Mestrado, Braga

> *A história da música na minha vida começa a sério com o António Sérgio e com o programa Rolls Rock. Até Dezembro de 1979, o programa "Rotação", da Rádio Renascença, era o veículo de divulgação do* punk, new wave *e pós-*punk*, inclusive, de bandas portuguesas como os Faíscas, Aqui D'el Rock, Minas & Armadilhas, Xutos & Pontapés e Corpo Diplomático. Em 1980, nasceu o "Rolls Rock". Ao leme destas iniciativas estava António Sérgio. Depois, em 1982, com o Som da Frente.*
> Rui, Músico 67, 42 anos, Músico e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

O Som da Frente era como que um oratório onde os jovens orientados pela curiosidade musical religiosamente celebraram a audição do programa como um ritual, gravando cassetes, discutindo ideias e bandas e manifestando uma plêiade de gostos muito diferentes da massa da altura em Portugal. No alinhamento do programa, estavam todas as bandas marcantes dos anos 80 e 90. António Sérgio era uma espécie de mensageiro de tudo o que de novo se ia passando pelo mundo do *pop rock*, sobretudo do pós-*punk* e da *new wave* (Miranda, 2005)[35].

> *O António Sérgio sempre mandou. Na cena do* punk*, de mostrar música nova, ele sempre mandou, especialmente para nós, mais curiosos. Ele, para nós que gostávamos mais de música, era importantíssimo. E a seguir, na altura do* boom *do* rock*, aconteceram duas coisas importantíssimas, o Som da Frente e o Rock Rendez Vous.*
> Zé Pedro, História de Vida 11, 54 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

[35] Basta lembrar a Lista Rebelde do programa que continha por ano 500 músicas em destaque.

> *O Som da Frente tinha um conceito mais radical, mais* underground*, e funcionava mesmo bem no espaço nocturno. E o próprio nome indica que era para os que estavam mais na frente, não era um programa para todos. Depois acabei por conhecer duas ou três pessoas que também ouviam esses programas.*
> João, História de Vida 5, 48 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

> *Em 1980, nasceu o "Rolls Rock". Ao leme destas iniciativas estava António Sérgio. Depois, em 1982, com o Som da Frente. O António Sérgio foi um personagem único e não houve, por cá, quem se equiparasse a ele. Acho que o público era muito pouco informado das ondas emergentes e ainda hoje o é.*
> Rui, Músico 67, 42 anos, Músico e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

Ao som dos Echo and the Bunnymen, dos The Sound, dos The Fall, dos The Gist, António Sérgio foi fundamental para a socialização e consolidação da identidade musical de quem nos anos oitenta estava a viver a adolescência e a juventude. O Som da Frente cunhou muitos dos actores sociais que actualmente determinam os destinos da música em Portugal, na rádio, na imprensa, nas editoras ou nas produtoras de espectáculos. Esta força e importância corporizavam-se no Som da Frente, pois esse programa permitia um acesso a uma informação musical e cultural na altura inexistente em outros locais, nomeadamente face a fenómenos que emergiam constantemente no estrangeiro, sobretudo no eixo anglo-saxónico. Por outro lado, e dada a inexistência de um mercado discográfico activo em Portugal, o programa era uma possibilidade única de actualização e de ter conhecimento do que de mais novo se ia fazendo. O Som da Frente foi um programa virado para o mundo e o exterior, ia abrindo janelas ao longo das semanas e dos meses.

> *A importância da rádio nessa altura, face aos dias de hoje, era muito diferente. Havia uma predisposição por parte dos ouvintes que não existe hoje. Esta alteração tem a ver com a dispersão que a era tecnológica trouxe mas também com o facto da rádio na altura ser praticamente a única fonte de conhecimento musical que existia. O mercado discográfico era bastante apático, nomeadamente face a fenómenos que emergiam constantemente lá fora, sobretudo no eixo anglo-saxónico, havia uma apatia por parte das editoras portuguesas face a esses fenómenos, e mesmo por parte de alguns realizadores de rádio. Depois havia um grupo muito atento a isso e muito capaz de captar a novidade lá de fora e de rapidamente a passar para o ouvinte para o manter actualizado.*
> Antero, Jornalista 3, 59 anos, Radialista e Realizador de Rádio, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Desta forma, António Sérgio encarava a rádio muito para além da diversão, mas como uma modalidade fundamental de conhecimento e de formação. Nesse espírito de missão em que se envolveu, a rádio, e especificamente o Som da Frente, permitiu-lhe ocupar um papel de farol na orientação dos cânones musicais mais vanguardistas e alternativos, sendo mesmo apelidado como o «John Peel português», curiosamente quando Peel era o seu grande ídolo.

Figura 2.31: António Sérgio



Fonte: http://ritacarmo.blogspot.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Essa era uma característica primordial da rádio musical dessa altura porque alguns de nós, eu mas não só eu, tínhamos uma visão da rádio que ia além da diversão. A velha máxima de quem faz rádio há muitos anos é uma teoria de que a rádio tem três facetas fundamentais: formar, informar e divertir. No caso do programa "Som da Frente" posso dizer que se tornou um farol, não só um farol de gosto musical mas fundamentalmente de divulgação, oferecendo aquilo que na altura mais nenhum meio de comunicação era capaz de oferecer a pessoas ávidas de informação e de conhecer a novidade. Lá fora, também nessa altura, os movimentos musicais veiculam também estilos de vida, maneiras de estar culturais próprias. O caso de Inglaterra é um exemplo, existem outros, em que os movimentos musicais mostram, à viva voz, a origem das pessoas.
Antero, Jornalista 3, 59 anos, Radialista e Realizador de Rádio, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

O punk*, por exemplo, vem de pessoas da classe trabalhadora, já o* rock *sinfónico é uma música burguesa face ao "estalo" do* punk*. Em Inglaterra, no* pós-punk*, há um aburguesamento dos músicos em relação àquela que tinha sido a atitude* punk*. Mas isto não é uma crítica é apenas uma constatação. A importância do programa é de facto essa, ter-se tornado um farol, no qual eu assumia que as estrelas eram os músicos, ao contrário de outros colegas da rádio que se vêem como estrelas, eu entendo que a nossa função é a de sermos um catalisador de informação. Isto levava-me a uma postura de rádio que permitia às pessoas gravarem as músicas porque eu não falava por cima delas mas apenas no início e no fim.*
Antero, Jornalista 3, 59 anos, Radialista e Realizador de Rádio, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

O Som da Frente proporcionou um forte espírito de camaradagem entre António Sérgio e os ouvintes, sendo frequente a entrega de discos, a gravação dos programas, a animação musical de bares e cafés com os programas e uma correspondência intensa por parte dos ouvintes. No programa, havia uma intenção clara em espalhar magia: "nós não temos cara, temos vozes, e isso ajuda a incendiar o imaginário dos ouvintes. E esta rádio de hoje, coitada, não incendeia absolutamente nada. Põe o ouvinte a um canto e diz-lhe: ouve isto, que não te maça, não te assusta, não te provoca, não te faz comprar discos. Outra verdade: a rádio de hoje não te faz comprar discos; as rádios de autor conseguiam fazer as pessoas ter paixão por comprar música" (António Sérgio In Pereira, 200).

> *Há quase que uma camaradagem entre nós e o ouvinte, antes da era digital as pessoas recorriam à gravação em cassete. Cheguei a visitar bares e cafés em que a música de fundo era a música do programa que era cortado mas ainda assim por vezes ouviam-se restos de voz. De facto parecem-me ser estas as funções de um programa como o "Som da Frente" mas também de outros que existiam.*
> Antero, Jornalista 3, 59 anos, Radialista e Realizador de Rádio, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

A música de António Sérgio é a melhor e está tudo dito.

Se calhar foi isso que custou à Rádio Comercial engolir. Não soube suportar o desprezo, talvez por saber que o merecia. Às vezes, quando existe uma pontinha de vergonha, é desagradável ter, mesmo ali ao lado, um exemplo tão claro de dignidade. De estatura. Desmotiva muito. Faz lembrar coisas que conviria esquecer, que atrapalham a marcha para a capitulação final.
*Vai ter sorte a estação de rádio onde voltará a tocar a música de António Sérgio. Mas que fique desde já avisada que escusa de tentar desviar a caminhada do bicho. Em vão agitará no corredor papéis com números de audiências ou os amoques de focus groups. É escusado implorar-lhe que oiça "sem preconceitos" os CD de m**** que vos interessa impingir. Não vale a pena atirar-lhe com a história dos tempos terem mudado.*
Os tempos sim; a rádio outrossim; mas a urgência de descobrir e defender a música boa é a mesma de sempre. Ou maior ainda, dada a massificação da própria desistência de escolher e divulgar a música que vale a pena.
E não há ninguém que saiba fazer isso melhor do que António Sérgio. Que não faz outra coisa desde que faz rádio. Que não fará outra, mesmo que tentem impedi-lo. Para nosso bem - e, sobretudo, para bem de quem ainda não se sabe quem.
Ou então não - nem isso é preciso. A música de António Sérgio é a melhor e está tudo dito. Haja pressa em poder ouvi-la e saber dela outra vez.
Fonte: CARDOSO, Miguel Esteves (2007) - A música de António Sérgio é a melhor. *Público* [em linha]. 17 Set. de 2007. Disponível em http://www.publico.clix.pt/. [Consult. 2 de Out. 2007].

O *rock* é a face de um tempo que se tornou polirrítmico. O jornalismo musical tem um lugar fundamental na legitimação da música popular e das suas diversas vertentes (Regev, 1994), sendo mesmo encarado como plataforma determinante para a afirmação de ideologias e de movimentos estéticos (Frith, 1978; 1981). Neste contexto, importa relevar algumas das principais manifestações deste jornalismo no nosso país, considerando a sua importância no despoletar de uma cultura *pop rock* nos primórdios dos anos oitenta. Considera-se que o jornalismo musical em Portugal passou por três fases em função dos critérios: conteúdos, linha editorial, circulação e organização profissional (Nunes, 2009).

A primeira fase situa-se no final dos anos sessenta, e coincide com o lançamento da primeira publicação especializada de música popular, a revista Mundo da Canção. Trata-se de um período embrionário da escrita jornalística onde para além da Mundo da Canção (1969-1985) surge o jornal A Memória do Elefante (1971-1974), o jornal quinzenal Disco, Música e Moda e o suplemento Top Ten do Diário Popular. Esta abordagem jornalística pontua-se por uma ênfase à música portuguesa em geral em detrimento do *pop rock*. A segunda fase incide na segunda metade da década de setenta com a emergência de revistas e publicações especializadas no *pop-rock*, Musicalíssimo, Música & Som semanário de espectáculos, o Se7e (1977-1995) e mais tarde, o Blitz. Neste momento existe uma maior visibilidade e regularidade no jornalismo *pop rock*, tendo mesmo vindo a ter destaque alguns críticos e jornalistas marcantes, tais como, Luís Maio, João Lisboa, Ricardo Saló, Rui Monteiro, António Pires e Miguel Esteves Cardoso, entre outros. A terceira fase surge na primeira década dos anos noventa com a profissionalização do Blitz em 1992 e a sua aquisição pelo grupo Impresa e o surgimento na chamada imprensa generalista de suplementos[36] de música e artes e espectáculos onde a música *rock* se assume como predominante. O jornalismo *pop rock* ganha uma maior visibilidade e amplitude, a consequente integração em linhas editoriais específicas e a afirmação de uma nova geração de críticos e jornalistas: Nuno Galopim, Miguel Francisco Cadete, Fernando Magalhães e Vítor Belanciano (Nunes, 2009).

> *O Blitz foi para os anos 80, o que mais tarde foi o Independente, e mais tarde o Público para uma certa classe jovem, educada, universitária, era o jornal que falava para si. Hoje, não sei se haverá algum jornal que consiga fazer isso para o jovem universitário como fazia o Blitz, depois o Independente, depois claramente, o Público. Mas o* rock *estava atento, estava muito atento ao que se lia no Blitz, e o Blitz estava muito atento ao que se passava no* rock*, ao programa do António Sérgio, que era "o guru".*
> Teodoro, Jornalista 16, 43 anos, Jornalista e Crítico, Licenciatura, Lisboa

Tal como já referenciámos, a realização de festivais e de concursos foi fundamental para o incremento do *pop rock* em Portugal. As razões dessa importância estiveram na

[36] No caso do Público, destaca-se o Pop/Rock (1990-1997) e o Sons (1997-2000); no Diário de Notícias, o DN+ (1998-2003).

capacidade de divulgação e publicitação das bandas participantes, na possibilidade de edição de um disco, na oportunidade de actuarem para uma audiência mais numerosa e interessada, na perspectiva de contacto com bandas mais importantes e experimentadas, no acesso à comunicação social,etc. Assim, o período em análise ficará marcado também por uma certa euforia em torno dos festivais e concursos realizados. Caberá relembrar aqui o Festival Só-Rock, iniciativa da Rádio Comercial com o apoio da Câmara Municipal de Coimbra e da "Furacão". As eliminatórias decorreram no Jardim da Sereia em Coimbra em 1981 e nelas participaram alguns grupos como os Alarme, os Opinião Pública, os Xutos & Pontapés, os WC, os Manifesto e os Jarojupe, entre outros. Em Abril de 1982 começaram as eliminatórias do Festival Rock em Stock-7up. Cada uma das eliminatórias decorria nas capitais de distrito, ao passo que as meias-finais foram em Lisboa e Porto. A Grande Noite do Rock, também em 1982, foi organizada pela Casa da Imprensa no Pavilhão de Alvalade.

Em 1984 ocorre o 1º Concurso Música Moderna do Rock Rendez Vous (RRV) numa altura em que os grupos portugueses não conseguiam grande aceitação no mercado discográfico, marcada pela recessão. A única exigência deste concurso era a de que os grupos participantes não tivessem qualquer gravação comercial, pretendendo-se assim revelar novas bandas. Voltaremos a este concurso mais à frente. A edição do Festival Nacional da Nova Música Rock (Porto) final realizou-se em Novembro de 1985. Os vencedores foram os Bramassaji que tiveram direito à gravação de um disco. Nos lugares seguintes ficaram os Entes Queridos, AF Gang e Mão Morta. O primeiro concurso Novos Valores da Cultura realizou-se em 1987 em Viseu. A 1ª Mostra de Música Moderna - Coimbra 1988 decorreu na discoteca Broadway, com organização da RUC. Também em 1988, no Porto e no Bar Luís Armastrondo realizou-se o Festival Luso-Galaico de Rock ao Vivo que contou com o apoio do Jornal BLITZ, RUP, RUT e da Sómusica. Em 1989, em Sines realizou-se a Mostra Rock de Sines (Anos 80, s/data c).

"«Loucura! Loucura! Loucura controlada... sem medicamentos... sem camisas de força! Loucura controlada pela vossa inteligência e pelo amor! Adeus, adeus... obrigado, obrigado!...» Com estas palavras épicas, sem dúvida, declarou-se aberto o festival de Vilar de Mouros de 1982, pela voz do Dr. Barge, essa mistura deliciosa de português à moda antiga e de louco sem idade. Eram cerca de 22h30min e o público começava a impacientar-se... (Falcão, 1982:28). A segunda edição do Festival Vilar de Mouros foi fundamental para a consolidação de uma movimentação pós-*punk* e *new wave* em Portugal pois marcaram presença nessa edição bandas como Renaissance, The Stranglers, Echo & The Bunnymen, U2, Johnny Copeland, The Gist ou Durutti Column.

Roland Barthes (2009) enfatiza que o sentido da escuta está essencialmente ligado à avaliação da situação espaço-temporal e à demarcação do território, além de ser um exercício de selecção de signos. Assim, estas manifestações do *rock* português vão concretizar-se em espaços de escuta e de audição. Se começarmos por Lisboa, emerge desde logo o Rock Rendez Vous, antigo Cinema Universal, expunha o seu néon de 12 metros prenunciando a chegada da primeira verdadeira sala de espectáculos *rock* portuguesa, e agora assumido no início dos anos oitenta, do século XX, como "um palco e um público para o *rock* feito

em Portugal" (Anos 80, s/data c). Durante a sua existência, o RRV produziu cerca de 1 500 concertos com mais de 300 grupos e artistas. Também o Trumps e o Pavilhão do Restelo foram sendo espaços de divulgação musical.

> *O Rock Rendez Vous era o sítio onde, na capital, os jornalistas iam, portanto automaticamente as notícias saíam e as bandas eram faladas. Era um sítio onde tocavam bandas estrangeiras e nacionais, portanto era óptimo para se perceber o que é que se passava, o panorama.*
> Zé Pedro, História de Vida 11, 54 anos, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

No Porto, o Solar da Cruz Vermelha em Massarelos, o Pavilhão Infante Sagres, o Pavilhão Académico e o Aniki-Bóbó foram os locais por excelência para a realização de concertos. Em 1987, e a um ritmo semanal, o Luís Armastrondo[37] concretizou uma agenda plena de concertos para as novas bandas emergentes: Mão Morta, Essa Entente, Entes Queridos, Seres, Melleril de Nembutal, Bramassaji, Terra Mar, Linha Geral, Cagalhões, Emílio e a Tribo do Rum, SPQR e Ocaso Épico, entre outros.

O Luís Armastrondo foi o espaço por excelência de concertos no Porto, "uma espécie de Rock Rendez Vous do burgo" (Anos 80, s/data c). Em 1978, a fábrica de móveis Gomes, em Sequeira, Braga, passou a ser refúgio da nova movida musical e recebeu, aos poucos, os ensaios dos Rciprestes, AuAuFeioMau, Xutos & Pontapés, Táxi, GNR e Ban, mesmo lutando contra o isolamento da freguesia, servida por duas carreiras de transportes públicos diárias. A promoção era feita por cartazes pintados à mão, depois fotocopiados e colocados em cafés. As actuações faziam-se com material alugado ou emprestado. A Fábrica possui uma data histórica, a "Passagem de Ano Marginal" em 31 de Dezembro de 1981 que juntou WC, AuAuFeioMau, Firmino e Soren. O objectivo era concretizar um espaço que juntasse as vertentes artística e intelectual com animação regular de teatro, leitura, música e exposições: "O projecto acabou por acontecer. A clientela era vista como a «esquerda marroquina». A movida criativa era de esquerda, que fez o 25 de Abril nas universidades", atalha o proprietário. O estabelecimento em formato corredor lotava com 80 pessoas e, nos anos 1990, foi alargada uma área quadrada, ao fundo e à esquerda, onde decorrem os concertos. Por lá, cruzaram-se Pop Dell'Arte, Steve McKay e Mão Morta, que devem a sua mística ao vivo na relação com o bar" (Anos 80, s/data c).

A crescente receptividade da indústria fonográfica face à edição de novos valores do *pop rock* português teve como corolário uma certa proliferação de projectos editoriais portugueses. O consumo musical tem vindo a aumentar nos últimos anos, havendo uma crescente dicotomização destes consumos: música ao vivo e a música gravada. A partir do 25 de Abril, o consumo musical, em Portugal começou a sofrer uma grande incremento, mas foi a partir das décadas de 80/90 do século XX que estes consumos conheceram um

[37] "O Luís Armastrondo ficou conhecido com este nome em 1988. O bar localizado no Porto, perto do Douro, nasceu um ano antes, tendo como mentores Manuel Sousa e João Faiões, que devido à sua paixão pela música moderna portuguesa criaram o primeiro espaço a ter concertos semanais. O bar tornou-se conhecido devido à realização do Concurso de Bandas Luso-Galaico e do Festival Nacional de Música Rock. No natal de 1990 a tragédia aconteceu. Uma enxurrada desmoronou o morro, situado na traseira, sobre o edifício e engoliu o Luís Asmastrondo. Os Ultimo Reduto foram a banda que pela última vez pisou este palco. Precisamente dois dias antes deste triste acontecimento. Lisboa tinha o RRV, o Porto o Luís Amastrondo, duas salas de passagem obrigatória para as bandas da altura" (Ávila, 2009c).

desenvolvimento decisivo. José Soares Neves chama a atenção aos factores que estiveram na origem de tal transformação: "o crescimento do poder de compra da população e do «consumo de massas», o alargamento da classe média, a quebra do isolamento internacional, a integração europeia em 1986 e o fim das barreiras alfandegárias, bem como o reflexo atempado, no país dos desenvolvimentos tecnológicos aplicados à música" (Neves, 1999:14).

Em virtude destas transformações, os anos 1980 vão assistir a mudanças em termos de forma e de conteúdo no concernente ao mercado editorial de música. A Rotação[38] era uma editora subsidiária da Rossil, cujo mentor foi António Sérgio e onde existiu o "cuidado de fornecer às bandas um contrato que ressalvasse o controlo artístico sobre o produto final e sobre os prazos. Deve ter sido dos poucos casos em que o *small print*, de que os ingleses tanto falam, era a favor da banda. Era uma tentativa de moralizar a cena nacional" (Anos 80, s/data d). A Metro-Som existente desde 1974 estava muito associada à edição de discos de fado, bandas militares, ranchos e grupos tradicionais, mas foi pioneira na edição de grupos de *rock* como Aqui D'el Rock, UHF, Ananga-Ranga, Jafumega, Ferro & Fogo, entre outros. A Nova lançou em 1979 o álbum "Música Moderna" dos Corpo Diplomático, tendo apostado muito no *punk* e na *new wave*. A Polygram Portugal descobriu e lançou nomes como: Banda do Casaco, Doce, Táxi, Heróis do Mar, Eugénia Melo e Castro, Trabalhadores do Comércio, Afonsinhos do Condado, entre outros. A Imavox editou discos da Banda do Casaco, Go Graal Blues Band, Alarme, entre outros. A Vadeca lançou discos de Adelaide Ferreira (Baby Suicida e Bichos), Street Kids, Go Graal Blues Band, TNT, Frodo, Iodo, António Garcez , Roxigénio e NZZN. A Rádio Triunfo lançou álbuns de Roquivários, Seilasié, UHF, Terra a Terra, Raízes, Vai de Roda, Armando Gama e Arte & Ofício e *singles* de Fernando, Etta, Albatroz, Roxigénio, TNT, entre outros.

A Edisom fundada em 1980 lançou discos de Salada de Frutas, Pizo Lizo, UHF, José Mário Branco, Vodka Laranja, Frodo, Discurso Directo, Carlos Guilherme, entre outros. A Discossete foi pioneira na edição de discos de metal como Ibéria, Samurai e Vasco da Gama. Outros nomes foram Da Vinci, Fernando Correia Marques, Horituba, Ferro & Fogo, entre outros. A Dansa do Som era uma editora associada ao Rock Rendez Vous e tinha como objectivo lançar os discos dos grupos vencedores dos concursos de Música Moderna. A CBS implantou-se em Portugal no início da década de 80 e editou discos de Lena d'Água, Ricardo, Dora, Fausto, Ana Faria, Paulo Gonzo, António Sala, Nuno & Henrique, In Loco, entre outros. Em 1987 editou o single de estreia dos Ena Pá 2000. A Alliance Records foi criada pelos Croix-Sainte para lançar o seu disco. A Horizonte editou em 1985 discos dos Xeque Mate e dos Jarojupe. A Ama Romanta foi criada em 1986 por João Peste dos Pop

[38] Discografia da Rotação - LP: Doze 997 - 1978-1982 - Xutos & Pontapés (5-1982); Doze 998 - No Sul da Europa - Opinião Pública (1982). Singles: Sete 999 - Sémen/Quero Mais - Xutos & Pontapés (12-1981); Sete 997 - Toca e Foge/Papá Deixa Lá - Xutos & Pontapés (3-1982); Sete 995 - Puto da Rua/Ela É Tua - Opinião Pública (1982); Sete 993 - Nuclear (À Beira Mar)/Sonho Acordado – Manifesto; Sete 991 - Aos Domingos vou à Bola/Você é um Homem Livre – Manifesto; Sete 989 - Xangai/Vietsoul - Mau-Mau (1982); Sete 987 - Diligência do Rock/Zé Lindoco e os Durões - Malaposta; Sete 985 - Domingos de Manhã/Manhãs Iguais - Sub-Verso; Sete 983 - Zé, Zé Ninguém/ Humanos - Tânger .

Dell'Arte. A Facadas na Noite, de Braga, dedicou-se ao lançamento de cassetes. A Tragic Figures surgiu em 1989 e tinha como principais objectivos criar alternativas no campo da música independente em Portugal e no estrangeiro bem como divulgar e promover artistas portugueses (e estrangeiros). A União Lisboa foi uma agência de representação de artistas que se iniciou na edição com o lançamento do *maxi-single* dos Golpe de Estado.

A Fundação Atlântica[39] foi a primeira editora discográfica independente portuguesa, constituída em 1982. Fundada por Pedro Ayres Magalhães, Miguel Esteves Cardoso, Francisco de Vasconcelos, Pedro Bidarra e Francisco Sande e Castro, tinha também como colaboradores habituais Ricardo Camacho e Isabel Castaño. Pedro Ayres Magalhães era o director musical da editora. Pedro Bidarra era arranjista, ensaiador e produtor executivo. Mais tarde foi co-produtor do disco de estreia dos Madredeus. Miguel Esteves Cardoso e Francisco Sande e Castro eram acima de tudo grandes amantes de música (Nogueira, 2005; 2009). A Fundação produziu discos de nomes como Sétima Legião, Xutos & Pontapés, Delfins, Paulo Pedro Gonçalves, Anamar e o álbum Amigos em Portugal dos Durutti Column (gravado em Paço d'Arcos). A Valentim de Carvalho (EMI) acabaria por ficar com todo o catálogo após o encerramento da editora que só durou cerca de dois anos. O single «Ocidente Infernal» de Pedro Ayres Magalhães, sai em 1985 pela EMI-Valentim de Carvalho, mas ainda com etiqueta Fundação Atlântica. O álbum «A Um Deus Desconhecido» dos Sétima Legião foi reeditado (em LP e CD) pela EMI-Valentim de Carvalho. Todos os discos da Fundação Atlântica foram distribuídos pela EMI e tinham números de catálogo dessa editora, assim como os tempos de estúdio eram cedidos por essa *major*. A Fundação Atlântica (1982-1984) seguia a estratégia da Factory de Manchester nomeadamente com o cuidado com o grafismo, pelos artistas representados e pela amizade que Miguel Esteves Cardoso mantinha com Tony Wilson da Factory de Manchester e Vini Reilly (dos Durutti Column).

Abordando agora a questão da espacialização da produção musical, as cidades e os espaços urbanos, de forma mais geral, sempre se assumiram como os catalisadores por excelência do *pop rock*. Esta é uma relação visível no tecido urbano anglo-saxónico e francófono que permite um cenário de reflexão acerca dos modos de vivência na cidade e nos quadros de interacção aí desenvolvidos, no sentido em que, embora exista em certa medida na relação de cumplicidade entre os músicos e a sua envolvência um determinismo sonoro rígido, "há, sem dúvida, um espírito e uma cultura compartilhados pela comunidade que neles se revêem e a partir dos quais se criam sonoridades onde é possível muitas vezes identificar, hélas, as particularidades dessa comunidade urbana" (Vicente, 2008:11). Assim, no *boom* do *rock* português, as periferias urbanas como Almada e Sintra parecem ter uma relevância em termos de proveniência de bandas. No entanto, dentro da cidade

[39] Discografia da Fundação Atlântica: 1983 - Professor Xavier dos Clube Naval; 1983 - Glória/Partida dos Sétima Legião; 1983 - Amigos em Portugal dos Durutti Column; 1983 - Baile Final/Lágrimas de Anamar; 1984 - Rapazes de Lisboa de Paulo Pedro Gonçalves; 1984 - O Teu Amor Sou Eu de Luís Madureira; 1984 - Love Tempo de Quando Quango; 1984 - Ad Infinitum de Telstar; 1984 - Talk About The Past de The Wake; 1984 - O Vento Mudou/Letras dos Delfins; 1984 - Letras/O Vento Mudou dos Delfins; 1984 - Moving dos The Raincoats; 1984 - A Um Deus Desconhecido dos Sétima Legião; 1984 - Nipped In The Bud dos Young Marble Giants/The Gist/Weekend; 1984 - Remar, Remar/Longa Se Torna a Espera dos Xutos & Pontapés; 1985 - From Gardens Where We Feel Secure de Virginia Astley; 1985 - A Casa da Praia dos Delfins; 1985 - O Ocidente Infernal/Adeus Torre de Belém de Pedro Ayres Magalhães.

de Lisboa começam também a desenhar-se segmentações importantes correspondendo a diferenciações. Temos a Avenida de Roma dos Heróis do Mar por contraposição ao *punk* de Alvalade e de Benfica. A este título é importante referir o grupo de Alvalade associado à «tribo de Alvalade» - «aquele pessoal das botas da tropa e sabão no cabelo» - que começava a formar-se no Jardim dos Coruchéus, na Escola Secundária Padre António Vieira, no Liceu Rainha D. Leonor e nos vários cafés da zona (Figueira & Conteiro, 2006:17). Se essa relativa segmentação era evidente em Lisboa, já no Porto as diferenças não eram tão notórias, pese embora a não contribuição das zonas envolventes e suburbanas do Porto para a produção *rock* na altura, pois as bandas eram oriundas sobretudo da cidade do Porto.

> *Os Rádio Macau são uma banda com características suburbanas muito acentuadas e isso tem muito a ver com esse período do* rock *português. Aliás, as bandas que surgem nessa altura, essencialmente, eram bandas do Porto (GNR, Táxi, Rui Veloso, por aí fora) e depois em Lisboa não havia bandas. Eram de Almada (UHF, Iodo) ou da zona de Sintra, Algueirão e não havia, por qualquer motivo, do centro. Os Heróis do Mar eram os únicos mesmo de Lisboa, da Avenida de R*oma, uma zona de alta sociedade, entre aspas, ou seja, classe média alta ou classe alta.
> João, História de Vida 5, 48 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

> *Lisboa começava muito por bairros. Tomava como ponto de partida a pertença de bairro, dento do bairro conheciam-se. Antes do Bairro Alto era nítida a divisão por bairro. Depois do Bairro Alto as pessoas começaram a rebater as suas raízes e as suas referências a nível de bairro, e misturavam-nas no Bairro Alto. O Bairro Alto era o cruzamento, a mescla.*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Jurista e Músico, Mestrado, Braga

> *É aquela onda do pessoal parar nos cafés, um tem uma guitarra e o outro toca baixo, vamos ensaiar, não temos nada para fazer em vez de estarmos aqui a beber canecos no bar e vamos até minha casa e estamos melhor. E em Alvalade havia muito disso, um sabia tocar um bocadinho daquilo, um bocadinho daqueloutro e começava assim, eu comecei assim.*
> Adriano, Músico 18, 42 anos, Músico, 7.º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *Mas havia essa coisa! Pessoal de Alvalade… as zonas eram assim um bocadinho demarcadas, como se houvesse uma cultura específica de cada bairro de Lisboa, e as bandas fossem uma expressão dessa cultura. Talvez sim, talvez não.*
> Xana, História de Vida 10, 45 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Num esforço de sistematização, podemos adiantar que neste período se viveu um momento de abertura em relação àquilo que se fazia no exterior, sem que tal significasse a perda da tradição e das raízes portuguesas. Assim, o início dos anos 80 significou o dito *boom* do *rock* português, ainda que a caracterização desses projectos como *rock* e como incentivadores de uma portugalidade possa ser questionável. Esta época criou as directrizes de um processo produtivo que oscilou entre a massificação e a experimentação e daí lançou as raízes para a constituição e forma actual deste subsector musical em Portugal. Portanto, será mais viável falar de *rock* em Portugal do que *rock* português. Com Jorge Lima Barreto, podemos dizer que: "os bons 80 revelam finalmente as nossas qualidades e as nossas incapacidades. Estes três últimos anos foram mais importantes que tudo o que anteriormente se passou, porque o *rock* em Portugal se libertou da imitação e do plágio" (Barreto, 1984:17). António Duarte sentencia: "Está dito: o *rock* «português» existe. Está dito: o *rock* «português» não existe. Está dito: o *rock* «português» é um grande negócio.

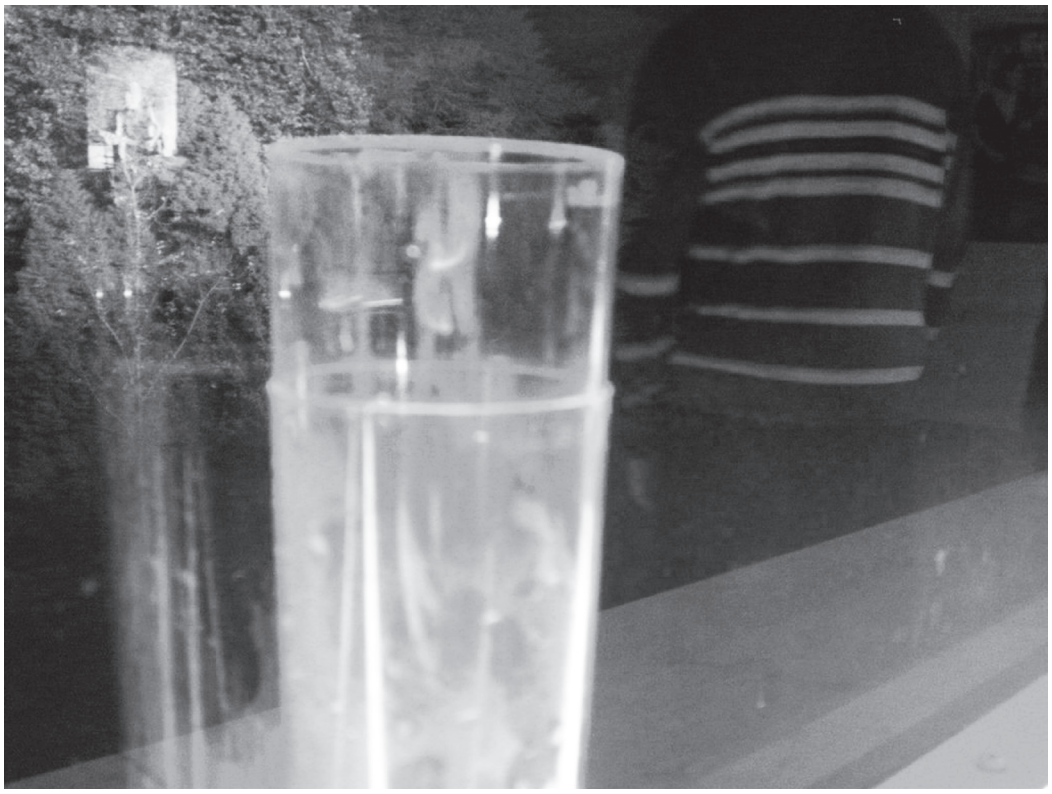
Antes de Rui Veloso era um mau negócio. O *rock*. «Português». Hoje há discos a pingar ouro. Há editoras em fúria, estúdios muito ocupados, músicos atarefados, discos e concertos ao desbarato. Há interesses. Há intrigas de bastidores. Há páginas e páginas de jornais abertas ao fenómeno" (Duarte, 1984:18). Mas ficaram lançados nestes anos algumas das características mais marcantes e incisivas do mercado do *rock* em Portugal como vimos e próximo do que Miguel Cadete refere: "quando o balão rebentou, a ressaca foi grande; mas a semente da música eléctrica portuguesa e a indústria moderna do disco estavam, definitivamente, lançadas" (Cadete, 2009:65).

> *E os anos 80 foram muito engraçados porque a música portuguesa convivia com o que se passava lá fora. E não deixava de ser portuguesa.*
> Bernardo, Músico 15, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Cascais

Anos 80: Uma Topologia, Serralves, 10 Novembro de 2006

Este registo assinala a inauguração da exposição Anos 80: uma Topologia no dia 10 de Novembro de 2006 produzida pela Fundação de Serralves e cujos comissários foram Ulrich Loock e Sandra Guimarães. Esta exposição parte da defesa de que existe um irrefutável interesse na revisitação dos anos 80 pois muita da arte actual já reflecte algum do legado dessa época. Trata-se também de uma das maiores exposições apresentadas no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, integrando aproximadamente 250 obras maiores de cerca de 70 artistas de vários países e ocupando uma área expositiva de 4.000 m2. A mostra integra obras, entre outros, de Reinhard Mucha, Jean-Michel Basquiat, Martin Kippenberger, Katharina Fritsch, Cindy Sherman, Jimmir Durham e Ilya Kabakov. Destaque ainda para os cinco artistas presentes: Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft, Ana Jotta, Rui Sanches e Julião Sarmento.

Figura 2.32: Cenário da exposição Anos 80: uma topologia



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 2.33: Cartaz Anos 80: uma topologia



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 2.34: Instalação Anos 80: uma topologia



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

2.3. 1984—1990: entre os refinamentos e as derivações da música moderna portuguesa e da afirmação do pós-punk

> *Seduzido pelo rodopio*
> *Embriagado de vertigem*
> *Os néons ferindo como gritos*
> *Deixo-me possuir pelo frémito da multidão*
> *Num desejo de girar, sem parar*
> *Até cair*
> *Até cair*
>
> Mão Morta, *Até cair*, 1988

> *Embriaga-te*
>
> *Mas com quê? Com vinho, com poesia ou com a virtude, a teu gosto. Mas embriaga-te.*
> *E se alguma vez, nos degraus dum palácio, sobre as verdes ervas duma vala, na solidão morna do teu quarto, tu acordares com a embriaguês já atenuada ou desaparecida, pergunta ao vento, à onda, à estrela, à ave, ao relógio, a tudo o que se passou, a tudo o que gemeu, a tudo o que gira, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntas-lhes que horas são: "São horas de te embriagares!*
> *Para não seres como os escravos martirizados do Tempo, embriaga-te, embriaga-te sem cessar!*
> *Com vinho, com poesia, ou com a virtude, a teu gosto* (Baudelaire, 1991:105).

Cremos que uma pesquisa sociológica acerca das artes, e no caso concreto, acerca do «mundo» do *pop rock* alternativo em Portugal não poderá descurar a inscrição desse mundo numa linha estrutural, numa plataforma diacrónica capaz de operar uma explicação e compreensão do cerzimento intenso e complexo da realidade social onde se incluem as manifestações artísticas (Eco, 1981). É esse empreendimento que temos vindo a efectuar ao longo deste capítulo "de como e porquê a obra comunica e com que intensidade" (Eco, 1981:43). Este subcapítulo tem a particularidade de reportar aos anos oitenta do século XX, como o anterior, pois consideramos que dentro da abordagem do subcampo musical do *pop rock* tal se justifica pela intensidade de ocorrências e marcos fundamentais para uma melhor análise dos agentes e matrizes que operam nesse campo, optando, por ora, por subverter a nossa decomposição em termos de décadas. Tal também indicia a opção por uma lógica específica de abordagem da mudança social, feita de rupturas mas também de continuidades (Silva, 2006) não cedendo ao facilitismo de um evolucionismo mediático.

As mudanças iniciadas após 25 de Abril de 1974 continuam a evidenciar-se e a estruturar a sociedade portuguesa em meados dos anos oitenta do século XX. A década de oitenta é muitas vezes caracterizada como sendo o palco de emergência de manifestações mais consolidadas de uma modernidade que alguns designam de inacabada que se fez notar e sentir neste tempo (Machado & Costa, 1998). Como sabemos, consolida-se a tendência de terciarização do sector produtivo, levando a uma queda do sector primário, o que aproxima Portugal de uma estrutura socioeconómica moderna. Essa terciarização mantém uma relação de reciprocidade com o aumento continuado dos níveis médios de escolaridade. Também se assiste a um envelhecimento rápido da população, a um aumento da esperança média de vida, à diminuição da dimensão das famílias, à crescente passagem de um país de emigração para país de imigração, à modificação da presença da mulher na sociedade e no espaço público e ao desenvolvimento da cultura jovem. Na sociologia, Georg Simmel foi pioneiro numa abordagem sociológica da modernidade através da sua análise da vida social na cidade moderna (1987). Para Simmel, assim como para Walter Benjamin, a modernidade exprime-se na diversidade de imagens momentâneas (Delanty, 2007), fragmentadas e em movimento, e essa abordagem é imprescindível para abordar as transformações e mudanças na sociedade portuguesa em meados dos anos oitenta do século XX.

Esse contexto vivencial não pode também ser desligado das tensões entre uniformidade e particularismo tão características da modernidade, como refere Augusto Santos Silva (1999). Assim, "uma interrogação analítica da nossa contemporaneidade não pode fazer a economia da atenção à dialéctica entre globalização e localismos e, no seu âmbito, à tensão entre dinâmicas de indiferenciação e dinâmicas de identificação diferenciadora" (Silva, 1999:118). Do ponto de vista das manifestações musicais ligadas ao *pop rock*, assistimos em Portugal a uma coexistência entre modalidades de expressão musical muito ligadas ao pós-*punk* e todas as suas derivações predominantemente anglo-saxónicas, mas também à sedimentação de uma abordagem musical muito ancorada ao que muitos chamam de portugalidade, mais interligada com manifestações específicas e concretas do fado, da canção de protesto, das baladas, etc. Portanto, globalização e localismo, época de enorme diversidade e de experimentação que deu origem a um conjunto de projectos emblemáticos do subcampo do *pop rock* português, marcados pela diversidade e contemporaneidade, pelo excesso e a profusão de alternativas.

> *Tratou-se de uma segunda leva que já é um pouco mais seleccionada. Porque na primeira leva, qualquer conjunto de baile fazia discos.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Essas mudanças que se foram manifestando na estrutura societal e na sua transformação também tiveram como corolário inevitável o desenvolvimento das indústrias culturais, nomeadamente pela importância crescente da televisão, das promotoras de espectáculos, da indústria do disco, da indústria da noite e de todo o aparato de animação sócio-urbana que começou a germinar nesta altura. Mas como exprimimos atrás, é uma modernidade inacabada, plena de hierarquias, de diferenciações e de desigualdades sociais. Continuam a ser as classes e fracções de classe com maiores recursos a ter muito mais hipóteses de

colocar os filhos na universidade. Em 1999, constata-se a predominância dos sectores de classe mais dotados de capitais económicos, culturais, escolares e sociais, isto é, as famílias de empresários, dirigentes e profissionais liberais e de profissionais técnicos e de enquadramento no acesso à universidade: 62% dos estudantes universitários provêm dessas categorias de classe (Machado [*et al.*], 2003). Não deixa de ser importante salientar, neste contexto, o facto de a maior parte dos agentes sociais juvenis ligados à produção de *pop rock* de carácter mais alternativo serem oriundos de classes e fracções de classe dotadas de uma maior pluralidade de recursos económicos, sociais e culturais. Essa desigualdade, ínsita na estruturação deste subcampo musical, vai ainda colocar-se obviamente na proveniência geográfica dos agentes sendo de relevar a sua condição manifestamente urbana e litoral em termos territoriais.

A imprensa e os aficionados definem os anos de 1984 e 1985, no sector do *pop rock* português, como de intensa energia criativa, aproximando Portugal de um quadro em que "as sociedades de cultura, comunicação e consumo de massas são sociedades densas, se não saturadas, de signos e significação. (…) O que faz hoje realidade é a hiperrealidade que a recria ficcionalmente e a devolve assim recriada como a real realidade das coisas, é a modificação dos termos de relação entre representação e representado, entre simulacro e realidade, entre cópia e original" (Silva, 2006:23). Portanto, assistimos a uma profusão de propostas[40] que tiveram vários destinos: umas levaram a cultos localizados (Mão Morta, Pop Dell'Arte, Repórter Estrábico); outras à ascensão ao estrelato (GNR, Madredeus); outras ao instante fugaz (Entes Queridos, K4 Quadrado Azul, Rong Wrong); e outras ainda ao desaparecimento (Essa Entente, Croix Sainte, Culto da Ira, Mler Ife Dada, Bramassaji). Mas tal não nos deve levar a forçar a realidade, pois essa criatividade densa era (e continua a ser) apanágio de determinados segmentos sociais possuidores de capital económico, social e cultural e de recursos mobilizadores simbólicos de elevado nível.

> *Não existem movimentos organizados, como havia com o João Peste, com a editora Ama Romanta, que mobilizava gente de todas as áreas de Lisboa, e organizava concertos. E existia o Rock Rendez Vous, e havia sociedades criativas. Havia essa preocupação de juntar as pessoas e haver sempre movimento. Agora é diferente.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *Existiam dois tipos de banda: por um lado, os Sétima Legião, os Essa Entente, os Linha Geral, os Madredeus, os Heróis do Mar, os Xutos & Pontapés, os GNR, bandas que se mantiveram e que as pessoas ainda reconhecem e que gravavam discos e faziam digressões; e por outro, bandas como os Clandestinos, os Ámen Sacristi, os General Inverno, os Ecos da Cave, bandas que nunca gravaram ou que passaram mais ou menos despercebidas, eram bandas de garagem com um circuito próprio.*
> Bernardo, Músico 15, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Cascais

> *A produção musical dos anos 80 foi a era de ouro da produção portuguesa. (…) Acho que foi um período muito rico da música moderna, riquíssimo, com centenas de bandas.*
> Salvador, Músico 35, 42 anos, Músico, Frequência Universitária, Lisboa

[40] Consultar Glossário de bandas/artistas/projectos portugueses, ANEXO I.

Foi uma geração que levou em cima com a libertação dos costumes, mas foi muito mais longe do que isso. O modelo que existia foi suplantado e não foi substituído por outro. Aquela geração deu o que nós hoje temos na sociedade, as ferramentas que tenho têm a ver com a minha vivência desses anos.
Anselmo, Músico 17, 46 anos, Músico e Artista Plástico, Licenciatura, Lisboa

Tinhas música com uma característica muito própria e muito portuguesa como os GNR, um tipo de música que tu não ouvias lá fora. Acho que as bandas agora fazem sempre lembrar uma coisa lá de fora. Mesmo que seja cantado em português, fazem sempre lembrar qualquer coisa lá de fora. Nos anos 80 havia, por exemplo, os Pop Dell'Arte ou os Mão Morta. Há o exemplo dos Heróis do Mar que na altura, se calhar, eram os únicos que se podiam parecer com alguma coisa que se fazia lá fora e era bem feito, mas de resto a música portuguesa parecia que só existia cá, não se comparava a nada do que existia lá fora, mas nos últimos dez ou quinze anos parece que há uma imitação.
Afonso, Músico 11, 34 anos, DJ e Actor, 9.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Figura 2.28: João Peste, Pop Dell'Arte, Rock Rendez-Vous, 1986

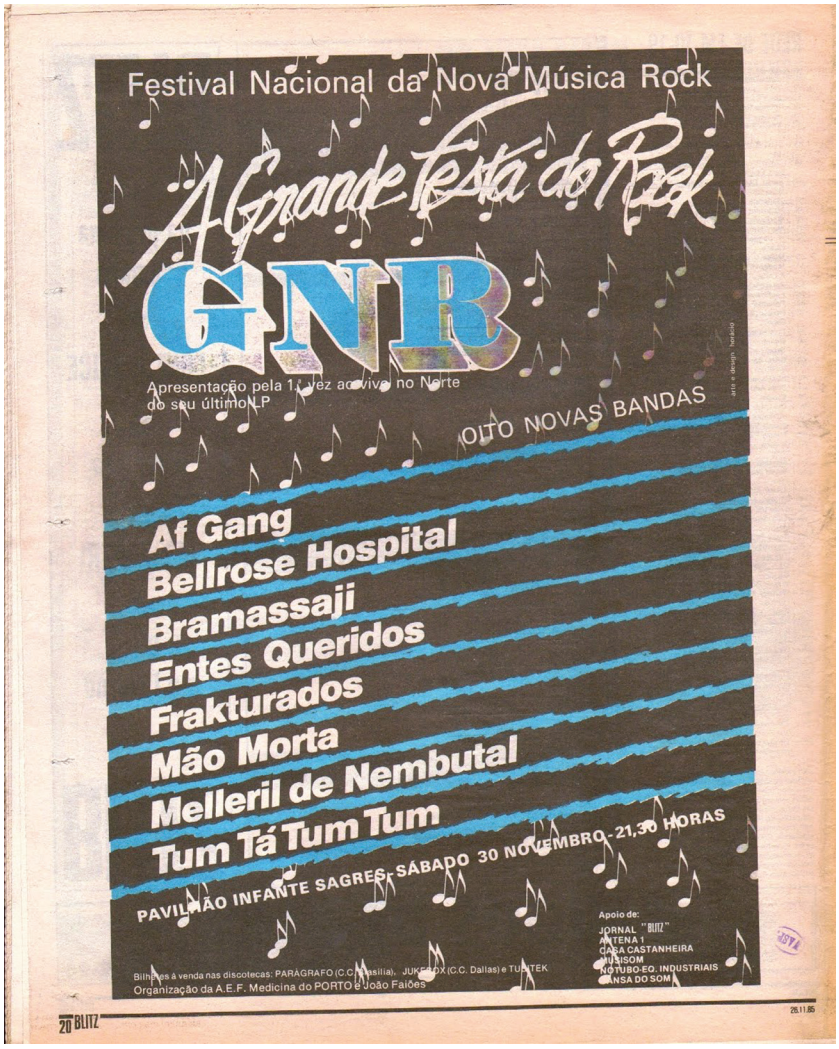


Fonte: http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/24248
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Em síntese, trata-se de um período marcado pela existência de vários grupos, o que potenciava uma maior oferta no mercado dos elementos essenciais à concretização das bandas. Época marcada por um espírito em que as bandas se mobilizavam pelo prazer que retiravam da sua existência, sendo a música sobretudo encarada como um gosto pessoal e não como um trabalho e/ou profissão. Tempo pautado por uma certa informalidade e instabilidade ao nível da cena musical (ausência de contratos, de garantias, de uma estrutura profissional da música). Os anos 80 foram um período de emergência de várias bandas importantes para a cena musical portuguesa, mas tratou-se de um contexto marcado por algumas lacunas, como a ausência de organização, de infra-estruturas de apoio o que, aliado a problemas no seio das bandas, funcionou como elemento dissuasor da continuidade de muitos dos projectos. É importante considerar a década de 80 como um período áureo da música portuguesa, em que surgiram várias bandas e artistas marcantes que, não obstante a influência de projectos internacionais, não deixavam de acentuar a sua personalidade, a sua especificidade. Os anos 80 do séc. XX marcaram uma fase muito importante da música portuguesa, sendo o seu momento de destaque no que respeita à originalidade.

Tendo em consideração a diversidade de propostas e a sua imensa profusão numérica, optamos por seguir uma linha de abordagem da produção do *pop rock* português na

Figura 2.29: Cartaz do Festival Nacional da Nova Música Rock, Pavilhão Infante Sagres, Porto, 1985



Fonte: http://ovelhoblitz.blogspot.com/2010/01/blitz-ano-ii-n-56_4224.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

segunda metade da década de oitenta em termos de linhas temáticas de desenvolvimento das sonoridades. A primeira linha temática situa-se na portugalidade (Camarinhas, 2003). Não sendo este o lugar para discutir a portugalidade, parece-nos que se tratam de um conjunto de projectos que se desenvolveram tendo em vista a manifestação de um sentir musical e identitário português. É possível associar estas bandas a uma certa forma portuguesa de fazer música moderna, abrangem normalmente o período pós Heróis do Mar. Enumerando, estamos a referir bandas, tais como os Madredeus, os Sétima Legião que apostaram na mistura de uma sonoridade mancuniana com a tradição portuguesa, e os Essa Entente e os Seres que de forma múltipla se ocuparam da recuperação do *folk rock* e o reinscreveram na música moderna portuguesa. Quais são as características sócio-musicais mais relevantes em jogo nestes projectos? É possível inventariar de maneira breve alguns pontos tomando como referencial os Madredeus.

Uma parte importante dos Madredeus assenta na sua formulação sonora e artística enquanto fado de câmara, como justamente refere Fernando Magalhães: "os Madredeus tocam fado de câmara. Do fado, para além das evidentes entoações vocais de Teresa Salgueiro, retêm o sentido trágico, a profundidade comovida e a Saudade. Da música de câmara, o intimismo e a concepção instrumental. Ou então falemos de música tradicional no seu sentido mais lato e profundo. Entre o granito e as estrelas, Passado e Futuro são saudosamente festejados ou sofridos na Cruz do Presente" (Magalhães, 2008c). Outra face do projecto liga-se à celebração de uma convivialidade tradicional, da folia e da dança popular, matizada por um experimentalismo musical já bastante sedimentado em virtude dos projectos antecedentes (Faíscas, Corpo Diplomático e Heróis do Mar). Também se assinala nos Madredeus uma criação colectiva de uma certa identidade portuguesa (Abreu, 2009b). A densidade e a multiplicidade de sensações têm na voz de Teresa Salgueiro e na guitarra ibérica a sua expressão mais perene (Magalhães, 2008d): "E, no entanto, algo nos toca. Talvez seja este o principal defeito e a principal qualidade da música dos Madredeus. A proximidade excessiva, a familiaridade com que escutamos estas melodias que parecem nascer dentro de nós. Torna-se fácil distrairmo-nos, olhar para lá do horizonte, reduzindo a música à banda sonora de um sonho. O efeito é o mesmo que provocava a «ambient music» de Brian Eno, uma música na qual se podia entrar e sair a qualquer momento" (Magalhães, 2008e). Outra das características assinaláveis do projecto, em termos de forma, liga-se à sua independência e autonomia performativa e logística, recuperando o DIY. Em todo o caso, uma das linhas mais importantes de descrição dos Madredeus situa-se no facto de se ter tornado o mais internacional dos projectos oriundos do *pop rock* português, portanto, portadores de uma vocação universalista.

> *Aquilo que aconteceu nos anos 80 é tão interessante, porque os músicos portugueses tocavam mal. (…) Como a capacidade técnica era diminuta, e ainda estava tudo por inventar, ao compensar essa falta de capacidade técnica ia-se buscar uma coisa, que era a identidade portuguesa, que tornava as coisas interessantes. A partir do momento em que os músicos portugueses começaram a tocar maravilhosamente, que é o que se passa hoje em dia, deixou de existir essa necessidade e ir buscar mais alguma coisa.*
> Bernardo, Músico 15, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Cascais

Estamos perante um projecto de celebração da mítica popular assente num Portugal imaginário como considera João Lisboa: "os Madredeus vivem, fundamentalmente, da voz puríssima de soprano proto-fadista de Teresa Salgueiro e das composições de Pedro Ayres de Magalhães (um ex-*punk* nos Faíscas e «*new waver*» nos Corpo Diplomático, que passou pela *pop* nacionalista e cripto-«quinto-imperial» dos Heróis do Mar e se converteu à solene e evocativa música de salão que hoje prefere), e, nos últimos anos, percorreram o mundo em digressão, apresentando o que consideram ser uma síntese moderna da memória mítica popular, uma fantasiosa música sobre um Portugal imaginário que esteve mesmo na génese do argumento de um dos filmes de Wim Wenders, «Lisbon Story», no qual o grupo também participou" (Lisboa, 2002:108-110). Através das palavras do timoneiro do grupo é nos revelado que: "eu próprio sou cultivador da imaginação de como explicar Portugal aos desconhecidos. Sou alto especulador dessa matéria e conto umas histórias a um alemão, outras a um italiano… consoante a curiosidade das pessoas, assim desembrulho uma caixa de fantasias sobre o saudosismo ou sobre os hábitos dos portugueses ou a mitologia recente dos descobrimentos, a diferença entre a mitologia grega e a portuguesa… as supostas raízes étnicas e tradicionais dos Madredeus sempre foram muito mais imaginárias do que verdadeiras. Noutro dia, estávamos no Brasil e um imigrante português que tinha ido ao concerto veio falar connosco e disse-nos: «a versão que vocês fazem daquela nossa canção, a 'Vaca de Fogo', é linda! É do Minho, eu conheço-a!». O filme passou à realidade" (Lisboa, 2002:110).

Figura 2.30: Madredeus, 1985



Fonte: http://uk.real.com/music/artist/Madredeus/gallery/image/19419/segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.31: Madredeus, 1985



Fonte: http://uk.real.com/music/artist/Madredeus/gallery/image/19419/segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

[Acerca dos Madredeus] A minha ideia era fazer um grupo com uma guitarra, um acordeão e uma pianola, nós tínhamos de fazer um grupo versátil. Fazer coisas muito diferentes com poucos recursos. Quando nos convidaram para ir a algum lado, se é que alguma vez nos convidaram, dizíamos que tínhamos de ir só num carro. Uma carrinha, daquelas station*, com os instrumentos atrás. Assim não tínhamos de nos chatear com condutores, nem amplificadores. Foram anos com* roadies*, carrinhas… já estava louco com aquilo. Eu queria um grupo completamente portátil e barato. Barato para fazermos os concertos baratos. Para haver um acordo de bilheteira que justificasse a viagem dos músicos. O facto de o grupo ser assim pequenino e portátil permitiu que o grupo abraçasse, enquanto sócios, a autoprodução.*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

De facto, os Madredeus são um projecto completamente independente. Imagine que nestes vinte anos fizemos, seguramente, trezentos concertos em Portugal, ou mesmo, trezentos e cinquenta! Foram todos produzidos por nós! Talvez tenhamos vendido cinco. Não quero estar a mentir, não tenho interesse. Telefonavam-nos a dizer: quero um concerto dos Madredeus. Quer? Quero! Uma reunião qualquer da PT, umas coisas assim privadas... Porque de resto… Nós fazemos a tournée*, e vamos a Idanha-a-Nova, já tratámos.*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Precisamos das palavras, e das guitarras, com um cenário alternativo. A ideia era a de uma oficina criativa, à qual todos os músicos levavam suas ideias e compunham em conjunto os temas e arranjos. Em 1987, o local de trabalho do grupo, o Teatro Ibérico (antiga igreja do Convento das Xabregas, no bairro lisboeta da Madredeus) serviu de estúdio de gravação para mais de quinze temas reunidos à época em um LP duplo, depois convertido para o formato de CD. Andávamos com um daqueles boxes *de dez watts, como usam os* freaks *que tocam na rua…*
Pedro, História de Vida 8, 51 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Figura 2.32: Pop Dell'Arte, 1985



http://www.scannerfm.com/nostalgia/images/stories/especiales/post_punk/pop_dellarte.jpg

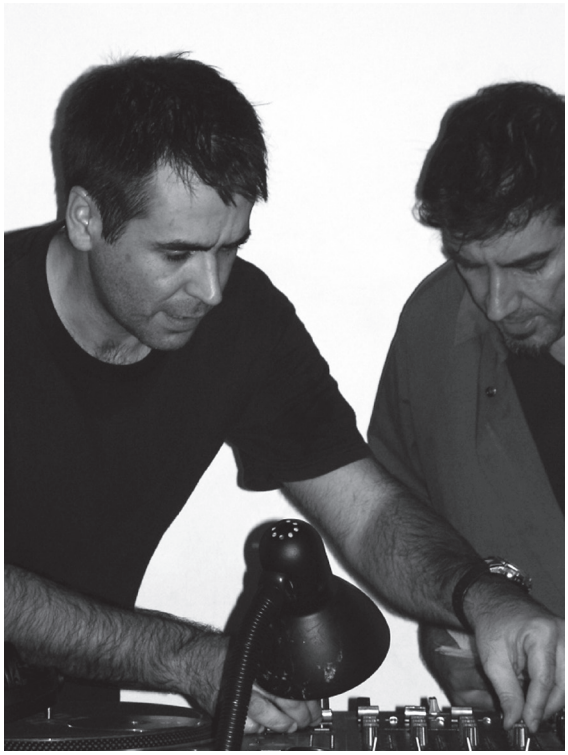
A segunda linha de entendimento dos projectos surgidos, e retomando a tipologia que estamos a seguir, desenvolveu-se em torno da *pop* experimental (Camarinhas, 2003). Algumas das mais importantes características desta segunda linha centram-se no facto de se tratar de uma área muito rica e surpreendente, inovadora em contexto nacional, possibilitadora de criação de uma música nova e europeia e assente na exploração de universos distintos como músicas do mundo, ambientes de *cabaret* e cinematográficos, portugalidade pós-moderna, propostas dançantes, exploração e manipulação de sons em estúdio, *samplers*… Em termos de projectos de referência são exemplares os Mler Ife Dada, os Pop Dell'Arte, os Ocaso Épico, os K4 Quadrado Azul, os Melleril de Nembutal e os Repórter Estrábico. Alguns dos traços assinaláveis destes projectos colocavam a ênfase no Rock Rendez Vous enquanto plataforma máxima de divulgação e visibilidade, cultivavam o experimentalismo e sonoridades avançadas e tratou-se de uma geração actualizada face às novidades musicais e movimentos alternativos, com ideias acerca da música e movimentos artísticos em geral.

> *Se não fosse o Rock Rendez Vous se calhar muitas bandas não estariam aqui hoje. Não tinhas o caso dos Pop Dell'Arte, dos Mão Morta, de todas essas bandas. Não deixa de ser curioso, todas essas bandas não ganharam o concurso, ganharam o prémio de originalidade.*
> Telmo, Jornalista 15, 39 anos, 12.º ano, Jornalista, Radialista e DJ, Almada

Os Pop Dell' Arte e os Mão Morta são claros exemplos de uma música que, apesar de ser feita neste meio, tinha capacidade para estar ao nível do que de mais interessante se fazia lá fora nesta… na mesma altura, tudo ali em 87, 88.
Teodoro, Jornalista 16, 44 anos, Licenciatura, Jornalista, Lisboa

Mas no fundo há uma nova geração que já tem distância face à geração anterior, que ouvia discos de Inglaterra, EUA e Austrália, que na altura era numerosa e com ideias sobre música e outras coisas.
Teodoro, Jornalista 16, 44 anos, Licenciatura, Jornalista, Lisboa

Figura 2.33: Zé Pedro Moura e João Peste, Pop Dell'Arte, Passos Manuel, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Os K4 Quadrado Azul eram marcados por energia, imaginação, provocação, experimentalismo e novo *rock* alternativo que foram afinando: "Invente-se a máquina de reproduzir o cérebro! Industrialize-se o génio! E com a morte perpétua do subjectivismo, da deficiência e do convencionalismo proclamar-se-á a paz definitiva, erguida de entre todos os cérebros absolutamente iguais para dentro. O único dado imprescindível para a invenção da máquina de reproduzir o cérebro é profetizá-la. Fui Eu, portanto, o poeta José de Almada-Negreiros quem a inventou" (Almada Negreiros In Dinis, 2006a). Os Pop Dell'Arte foram e são *free pop*. Banda criada em 1985, emblemática da cena alternativa nacional, disposta a quebrar todas as barreiras da convencionalidade e aberta à experimentação musical e artística em geral. Provavelmente um dos projectos que mais experimentou novas sonoridades cuja sonoridade se situa no *pop rock*, no *jazz*, na música contemporânea, em outros (o futurismo, o surrealismo, o dadaísmo ou Marcel Duchamp). Os Pop Dell'Arte são uma figura central da *pop* portuguesa recente, com uma visão estética e musical muito informada. Não foram apenas música, foram também emblema de uma luta pela quebra de barreiras, pelos conceitos pré-estabelecidos, pela abertura da sociedade portuguesa a novas e transgressivas formas de estar e viver: "os Pop Dell'Arte, delirante grupo Dada-surreal inventado por João Peste que mistura cabaretismo, poesia fonética, colagens, teatralidade e uma estética de colagem aliada a uma apurada sensibilidade *pop*" (Lisboa, 2002:134).

Os Pop Dell'Arte sempre tiveram uma identidade forte, relacionada com uma série de características da banda. Algo relacionado com as canções que a banda fez logo de início e com a sua atitude e postura pública, que lhes deu logo uma determinada identidade. Uma identidade de valores libertários, uma identidade musicalmente muito vasta, com influências da cena pop rock*, mas também de* jazz*, de música contemporânea e até de outro tipo de movimentos, como o futurismo, o surrealismo, o Dadaísmo ou nomes que nunca pertence-*

ram a nenhum movimento, mas que nos serviram sempre como ponto de referência, como Marcel Duchamp. O que acontece é que, embora houvesse essas características desde o início nos Pop Dell'Arte, a sua identidade nunca está completa.
João Peste In Lopes (2006e)

Figura 2.34: Zé Pedro Moura e João Peste, Pop Dell'Arte, ZDB, 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 2.35: Reed Querelle, Pop Dell'Arte, Bloop Recordings, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Há quem diga que nós é que éramos pós-modernos, que houve muita falsa pós-modernidade e que nós, nunca tendo assumido esse rótulo, éramo-lo realmente. A verdade é que sempre achámos que tudo podia servir de matéria-prima para escrever canções. Nesse aspecto, as fontes de inspiração não tinham época, nem estavam limitadas a regras ou esquemas. Tanto podíamos fazer um poema fonético como musicar um poema do Garcia Llorca ou criar uma versão do Lou Reed…
João Peste In Lopes (2006e)

Em volta dos Pop Dell'Arte construiu-se uma aura romântica de diletantes e transgressores que é tanto reflexo da sua música e dos seus concertos, quanto do contexto que os rodeava naqueles anos de excessos em que um certo Portugal, minoritário, extravasava uma personalidade em sintonia com a modernidade - "o mundo é nosso, vamos com ele brincar", como resumiu Adolfo Luxúria Canibal no último "Nus", dos Mão Morta.
Lopes (2006e)

Nos Pop Dell'Arte, o que mais me toca é que tanto tempo depois, ainda faz sentido. Basta ver o interesse dos Glimmers na Querelle. Ainda ninguém ocupou o espaço da banda. O que faz sentido nos Pop Dell'Arte é que têm um espaço que não foi ocupado por ninguém. E isso dá-nos razão para continuar a existir. Nos concertos, há putos que querem conhecer. E a história não está acabada, porque falta um álbum. Estou a falar por mim. Eu vejo que há interesse. Sinto feedback *de outros lados, como por exemplo a cena dos Glimmers, ou dos gajos ligados à DFA. Mostrei-lhes os discos e eles interessaram-se, 'por que é que isto não é conhecido cá fora', 'e em Portugal, por que é que a banda…?*
Rui, Músico 67, 42 anos, Músico e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

Figura 2.36: Mler Ife Dada, 1987



http://rockemportugal.blogspot.com/2008/06/uma-foto-dos-mler-ife-dada.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

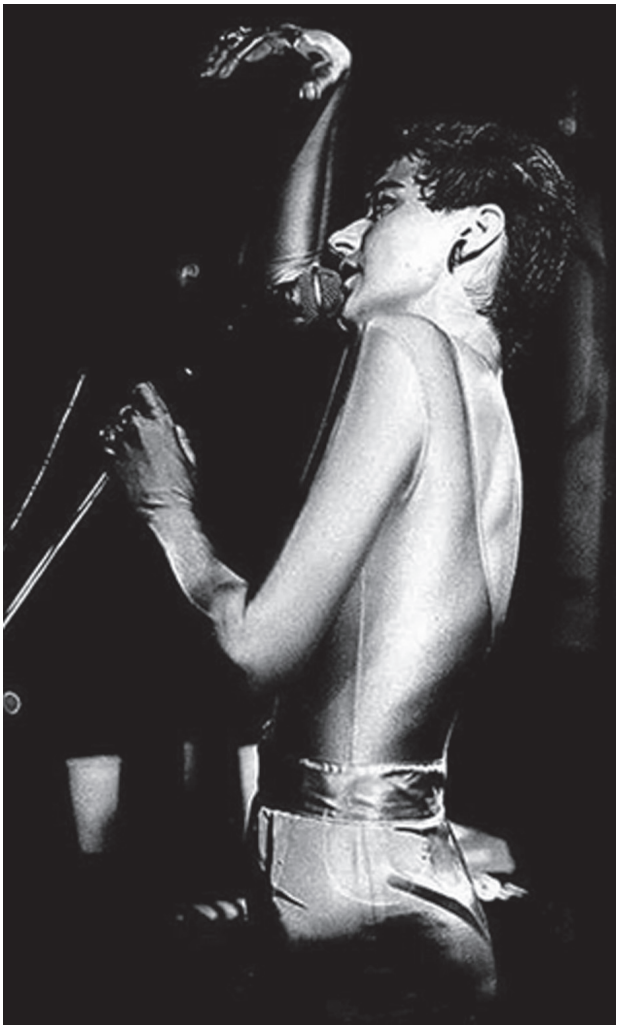
> *Também é importante referir que os afastamentos temporários e as colaborações esporádicas acabaram por nunca pôr em causa a unidade estilística dos Pop Dell'Arte, sendo notório o entendimento entre os seus elementos. A impossibilidade de rotular parece ser um dos aspectos mais enigmáticos tanto para produtores, promotores ou fãs. Porém, é agradável saber que os Pop Dell'Arte não soam a nada, apenas a Pop Dell'Arte.*
> Rui, Músico 67, 42 anos, Músico e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

Também abertos à exploração, os Mler Ife Dada a surgiram nos anos 80 graças ao concurso de música moderna RRV. Apostaram numa fusão inovadora de vários estilos musicais, alicerçada na procura incessante de novas sonoridades por parte de Nuno Rebelo e pelas vocalizações e interpretações teatrais de Anabela Duarte (Belanciano, 2003). Em 1987 editam o seu primeiro longa duração "Coisas que Fascinam", onde se condensam todos os estilos que o grupo pratica, que vão do experimentalismo às *coladeras* cabo-verdianas. Numa altura de predomínio da linha cinzenta da música de Manchester, os Mler Ife Dada propuseram uma música onde a *pop* se cruzava com a electrónica e que radicava na pluralidade de artes contemporâneas sob um fundo colorido e diverso. João Lisboa faz uma

síntese acerca dos Mler Ife Dada e do seu líder Nuno Rebelo que interessa partilhar aqui: "numa outra área algo mais experimentalista que, de um modo geral, partilha ou na origem *pop rock* cuja sensibilidade teve o bom senso de não perder existem ainda Nuno Rebelo, fundador dos Mler Ife Dada (grupo que, nos anos 80, com a música simultaneamente pop, referencialmente portuguesa e contemporaneamente vanguardista (…), posteriormente chegado a áreas próximas dos Naked City de John Zorn com os meteóricos Plopoplot Pot e que, actualmente, compõe para cinema, teatro, televisão, dança, desfiles de moda, exposições e instalações, num idioma que concilia a improvisação e a composição para instrumentos electrónicos" (Lisboa, 2002:140).

> *Os Mler Ife Dada são uma banda que é um bocado consequência da minha descoberta das outras músicas. São uma tentativa de incorporar aquilo que eu andava a descobrir num contexto* pop rock*. Nesse sentido, é uma das primeiras bandas em Portugal que aparece desenquadrada, que não é filiada em nenhum movimento estético que venha do estrangeiro. É uma banda que tem a ver com essa tal movida que havia nos anos 80, com a qual as pessoas se identificavam. Uma movida que coincidia com as pessoas que andavam em Belas-Artes, frequentavam o Bairro Alto. A banda reflectia uma espécie de preocupação cultural, de consciência estética que não era frequente na altura as bandas reflectirem. Reflectiam no sentido de reflexo e não de reflexão.*
> Dinis, Músico 40, 48 anos, Músico, Licenciatura, Cascais

Figura 2.37: Anabela Duarte, Mler Ife Dada, 1988



http://rockemportugal.blogspot.com/2009/03/uma-foto-dos-mler-ife-dada-ao-vivo-nos.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Com os Mler Ife Dada, o primeiro concerto foi importantíssimo, os primeiros concertos foram num concurso de música moderna, no Rock Rendez Vous que nós ganhámos. Houve outro concerto importante no Rock Rendez Vous no aniversário do Blitz e depois os restantes concertos importantes dos Mler Ife Dada, eu diria, que foram no estrangeiro, na Bienal de Barcelona, na Bienal de Bolonha, um concerto em Paris no Café de la Danse, num festival de cultura portuguesa. Houve um concerto também muito importante que foi no Teatro do Rivoli no Porto, com uma componente gráfica forte. E houve ainda um outro concerto que se chamava Esplendor na Relva que era Mler Ife Dada e Radar Kadafi na Aula Magna. Atrevemo-nos junto com eles a organizar um concerto nós próprios e conseguimos meter muito púbico lá dentro.
Dinis, Músico 40, 48 anos, Músico, Licenciatura, Cascais

Os Repórter Estrábico criaram-se em 1987 no Porto e foram o primeiro agrupamento musical a alojar-se no Centro Comercial STOP. Praticavam e praticam uma sonoridade transgressora de fronteiras musicais, utilizando caixas de ritmos, misturando a electrónica com o *rock*, sendo marcados por uma intensa ironia e humor negro dentro de uma apresentação *kitsch*. Os Melleril de Nembutal também se apresentavam sob uma diversidade de influências, sendo de destacar a apresentação que António Pires fez da banda em Dezembro de 1986: "a sua música, conduzida por dois vocalistas incrivelmente *kitsch* e divertidos (um traz vestido um guarda-roupa completo de ceifeira alentejana e o outro apenas uns *collants* rendilhados), vai beber directamente à Tradição portuguesa, tanto em termos musicais como líricos, as suas referências - o Alentejo (Janita Salomé possivelmente soaria assim se tivesse menos 20 anos), os cantos árabes, os ritmos tribais que até nem aparecem por acaso, visto alguns dos membros já terem tocado com Farinha -- juntam-se aos símbolos maiores do nosso país (os cultos católicos, a presença obsessiva da Mãe, a possessão demoníaca) para dar aos Melleril um som muito próprio e bastante prometedor" (In Dinis, 2007a).

Figura 2.38: Luciano Barbosa, Repórter Estrábico, 2006

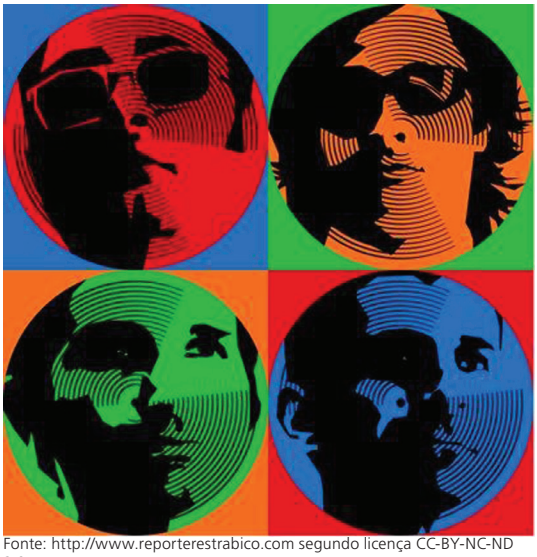


Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Defino como não sendo um projecto, é uma reunião de talentos. Houve uma altura no Mouse Music em que vínhamos de diferentes sítios do Porto (Guimarães, Vila Real, Londres, Aveiro, Valpaços) e o Porto foi um foco onde se reúne toda a gente. É um encontro de agendas e vê-se as possibilidades de nos juntarmos para fazer música. Tem a ver com o tempo disponível que as pessoas podem roubar às famílias. As ideias continuam a ser as mesmas, as coisas agora estão mais fáceis. Agora só se vai ao estúdio para finalizar o trabalho. Os Repórter Estrábico não fazem dinheiro. Apesar de terem um percurso musical não muito evidente, o colectivo mantém as características que o levaram a ser considerado um dos mais inovadores projectos do panorama musical nacional. O trabalho insere-se na escala evolutiva do irrequieto imaginário real, entre a música pop *nacional e o universo da* dance music.
Adão, Músico 34, 50 anos, Músico e Tradutor, 9.º Ano de Escoalridade, Porto

O Oscar Wilde disse que o cigarro era o maior prazer que a sociedade moderna nos teria para oferecer; arde por escassos minutos e acaba, deixando-nos perfeitamente insatisfeitos. A canção, quando é boa, é assim: deixa-nos perfeitamente insatisfeitos; quando é óptima, deixa-nos insatisfeitos e com vontade de tornar a ouvi-la; quando é excelente, deixa-nos na sensação um vago ardor que nova audição poderá mitigar mas nunca satisfazer plenamente. Ao arder, deixa-nos ansiados e ainda mais perfeitamente insatisfeitos. Uma boa canção é como uma boa cigarrada: estupidificantemente bestificante.
Luciano Barbosa Líder Repórter Estrábico, In http://www.reporterestrabico.com

Figura 2.39: *Artwork*, Repórter Estrábico



Fonte: http://www.reporterestrabico.com segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Retomando a linha de abordagem das tendências musicais destes meados da década de oitenta do século XX, falemos agora na *pop mainstream* (Camarinhas, 2003). Importa referir que para nós esta é uma opção de tipologia que nos serve pois parece completa e acompanha de forma exaustiva muitas das propostas musicais que queríamos abordar. Não pretendemos com esta tipologia impor um saber absoluto, nem tão pouco um olhar único, funciona como um guia de abordagem. Retomando a nossa análise, estamos perante um conjunto de propostas que de forma mais ou menos conseguida atingiram públicos mais amplos e figuraram em posições de destaque nos tops de vendas. Daí o serem apelidados de *mainstream*, não obstante existirem alguns projectos neste contexto que não poderemos apelidar de tal. Referimo-nos aos GNR, aos Delfins, aos Ban, aos Radar Kadafi e aos Requiem pelos Vivos.

Dentro desta linha de *pop*, os GNR foram sem dúvida alguma uma trave mestra pela estruturação da sua evolução de uma linha *new wave*, atravessando uma *pop* experimental, e calcorreando uma *pop* adolescente e juvenil e nada melhor do que as palavras de Fernando Magalhães para os entender: "banda desavergonhadamente *pop*, depois de ter sido desavergonhadamente experimental, em 'Independança', os GNR cantam com uma candura perversa alguns dos temas tabu da sociedade portuguesa, como a droga, a religião ou a homossexualidade. Se as acusações que recaíram sobre o grupo, por causa de 'Sob Escuta', incidiam em geral na superficialidade das letras e de um som que, segundo se disse, parecia dirigir-se em exclusivo aos prazeres sem culpa de adolescentes imberbes (porque será que a palavra "adolescentes" surge sempre associada ao adjectivo "imberbes"?), esta colectânea prova que, pelo contrário, os GNR sempre se dirigiram, em primeiro lugar, aos adolescentes imberbes. Ao lado de adolescentes imberbes que existem em cada um de nós. E neles. Há lá hino que faça mais sentido do que aquele que diz 'mais vale nunca mais crescer'? Os GNR são a fonte da eterna juventude sobre as dunas. Mesmo com barbas brancas e reumático. É pecado passar a vida a brincar? Reparem bem, há ou não algo de assustador no sorriso de Rui Reininho? Devemos acreditar na bondade de um GNR?" (Magalhães, 2008f).

Figuras 2.40: *Artwork*, Ban



Fonte: http://a-trompa.net/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://a-trompa.net/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Um quotidiano polarizado por uma vivência juvenil *pop* era o que transmitiam os Radar Kadafi[41], de estética *pop* e com performances exuberantes que chegaram a incluir um bailarino em palco. Oriundos dos Olivais, formaram-se em 1984, deixando para trás o projecto Cosa Nostra (Anos 80, s/data f). Os Delfins apresentaram-se em Maio de 1985 no Rock Rendez Vous. Nesse mesmo ano concorrem ao Festival RTP da Canção com o tema "A Casa da Praia". A Baía de Cascais foi o seu primeiro quadro vivencial inspirador e alimentou a banda até finais de 2009, altura em que oficialmente terminou. Tiveram grande sucesso no final dos anos 80 e inícios de 90, sendo mesmo equivalentes em termos de popularidade aos GNR ou aos Xutos e Pontapés. De forma surpreendente, os Requiem Pelos Vivos eram originários de Vila Nova de Foz Côa e venceram o 4º concurso de música moderna do Rock Rendez Vous. Como prémio gravam o máxi 'Canção do Marinheiro'. O grupo era formado por estudantes situados em diferentes cidades durante a semana (Porto, Coimbra ou Viseu) que se dedicavam à música nas férias e nos fins-de-semana (Bourbonese, 2009). No início da década de oitenta, surgiam no Porto os Bananas, fortemente inspirados na sonoridade urbano-depressiva de Manchester. Em 1988, para além de terem mudado para Ban, contando também com Ana Deus na voz, alteram de forma importante a sua sonoridade passando do pós-*punk* "cinzento" de Manchester para uma linha mais *pop* e assumidamente comercial.

[41] Quando tiveram oportunidade de se mostrar, os Cosa Nostra decidiram mudar o seu nome para Radar acrescentado Kadafi, pois o presidente líbio era frequentemente notícia na época.

Neste percurso, temos ainda que referir as bandas politicamente empenhadas, que faziam uma espécie de protesto e oposição ao "sistema". Os Linha Geral que celebravam uma esquerda poética e épica, os Clandestinos que através do escárnio reivindicavam uma sociedade mais justa e os Sitiados marcados pelo fado e a boémia e a revivificação da música popular portuguesa. Os Linha Geral[42] faziam música de intervenção fortemente arreigada numa identidade individual e comunal de nacionalidade, tocada e cantada com glorificação, uma espécie de versão em *punk* acústico da música popular portuguesa. Podemos situá-los no pós-*punk*, influenciados pela música tradicional portuguesa e com letras de intervenção social (Duarte, 2008b). Os Sitiados também estiveram pejados de nacionalismo e de ênfase aos valores nacionais e tipicamente portugueses. Defendiam ideais prosaicos e fizeram a apologia do arraial, dos copos e do futebol e dançavam ao som de um acordeão. A sua linha de intervenção mais importante levou-os a misturar o *rock* com a música tradicional portuguesa, objectivo determinante do grupo e que veio a inspirar projectos subsequentes como Megafone, Linha da Frente ou A Naifa. João Aguardela, líder da banda, chegou mesmo a dizer que: "penso que fizemos uma coisa semelhante ao Conjunto António Mafra. Costumo dizer que ele é o avô, o Sérgio Godinho o pai e os Sitiados os filhos" (Anos 80, s/data g).

> *Acho que o nosso lugar é provar que é possível, que ainda há muito para explorar à volta de uma ideia de música portuguesa. Em primeiro lugar, é possível ter uma ideia nova, não é preciso estar agarrado sempre às mesmas coisas. Foi isso que eu acho que, a determinada altura, aconteceu a muita gente na música portuguesa, houve uma cristalização das formas. Era música popular, arranjou-se um formato para a música popular. Era o fado, arranjou-se um formato para o fado. E de repente é importante dizer às pessoas que cada músico pode ter a sua música portuguesa.*
> João Aguardela In Magalhães (2008g)

> *As ideias que temos associadas ao fado são ideias que têm a ver com os portugueses, não são especificamente do fado. Tem a ver com a forma como sentimos as coisas. A nostalgia... Aquilo que nós sentimos quando fazemos esta música e principalmente quando estamos em cima do palco, sentimo-lo realmente. Não estamos ali como actores, não tem nada de artificial...*
> João Aguardela In Pires (2006a)

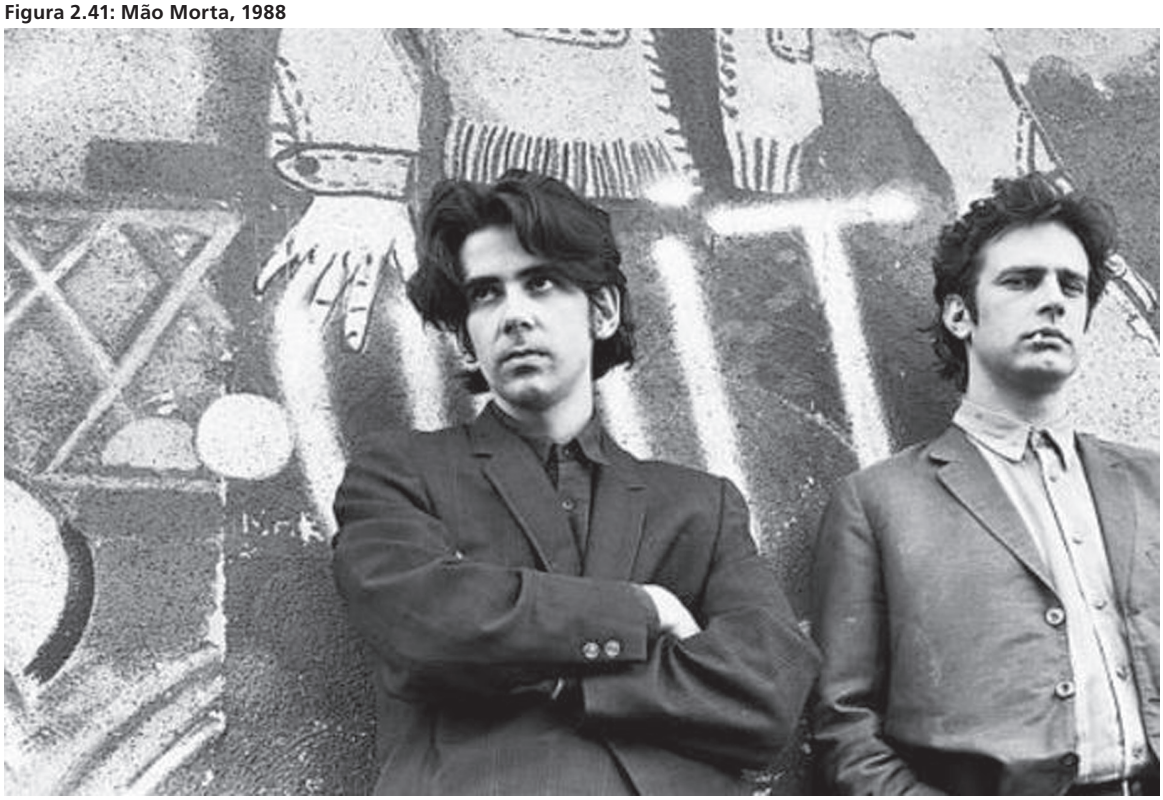
> *Os projectos musicais dos anos 80, ao contrário dos actuais, porque caracterizados por défices ao nível técnico, procuravam compensá-los através de um enfoque na identidade portuguesa. Hoje, num momento em que as condições técnicas melhoram muito, essa necessidade de compensação deixou de existir, tendo-se perdido um pouco essa noção de identidade portuguesa na música.*
> Bernardo, Músico 15, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Cascais

Este percurso também inclui as manifestações *punk* e as movimentações sobreviventes a um movimento que tinha eclodido há mais de uma década no mundo anglo-saxónico. Aqui poderemos incluir bandas tais como os Peste & Sida, os Mata-Ratos, os Censurados, os Crise Total e os Bastardos do Cardeal. Depois do primeiro fôlego *punk* em finais dos

[42] Aristides Duarte a propósito dos Linha Geral: "o estilo épico da banda tornava-a um caso raro entre os grupos portugueses. Certamente que teriam sido influenciados por bandas os Skids ou os Big Country, os quais tinham na exaltação épica uma das suas grandes fontes de matéria-prima para a sua música. (…) O nome da banda era o mesmo de uma revista que a UEC (União dos Estudantes Comunistas) tinha em 1976" (Duarte, 2008b).

anos setenta do século XX, assistiu-se nos meados da década de oitenta a um segundo fôlego importante do *punk* em Portugal, passados dez anos após a sua eclosão em Inglaterra. Actuam em locais como A Teia, Rock Rendez Vous, a Escola António Arroio ou as Belas-Artes e querem fazer-se ouvir. Assim, "foi uma época de grandes euforias e grandes sonhos. Os jovens portugueses perceberam que havia espaço para as bandas crescerem e todos os dias surgiam novos nomes e novos potenciais músicos na cena musical nacional" (Camarinhas, 2003).

Figura 2.41: Mão Morta, 1988



Fonte: http://www.ionline.pt/adjuntos/102/imagenes/000/155/0000155675.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Num nicho de mercado mais alternativo, "as bandas nascem como cogumelos venenosos como Mata-Ratos, Grito Final (…) e Crise Total em Lisboa. Os Cães, a Morte e o Desejo no Porto. Cagalhões em Aveiro. Bastardos do Cardeal em Viseu. Extrema Unção em Coimbra. Mão Morta em Braga. A lista (…) não pára de aumentar. Entre esses músicos em potência no início dos anos 80 encontrava-se João Ribas" (Figueira & Conteiro, 2006:13-14). A existência do Rock Rendez Vous foi determinante para o sedimentar e materializar da sensibilidade e dos projectos *punk*, como é visível no relato de Zé Pedro acerca da forma como conheceu João Ribas: "comecei a falar com ele no Rock Rendez Vous. Umas vezes ia-se lá tocar, outras ia-se ver bandas e convivia-se por ali. Na altura havia poucos *punks* e era normal a malta falar, muito por causa das *t-shirts*. Se curtias uma banda que um gajo tinha na *t-shirt*, havia logo ali uma identificação. Um dia, o Ribas veio falar comigo e conhecemo-nos assim. Encontrávamo-nos lá montes de vezes" (Figueira & Conteiro, 2006:20-21).

Acho que essa é a grande diferença em relação ao que acontecia, por exemplo, nos anos 80, houve uma série de bandas do tempo do rock, *que ficaram lembradas (…) como o caso dos Peste & Sida; o que é certo é que cada vez que eles vierem aqui tocar há uma série de pessoas para os ver, precisamente, porque há um nome que ficou, há uma carreira.*
Hélio, Jornalista 4, 29 anos, Curso Médio, Jornalista e DJ, Almada

É aquela onda do pessoal parar nos cafés, um tem uma guitarra e o outro toca baixo, vamos ensaiar, não temos nada para fazer em vez de estarmos aqui a beber canecos no bar e vamos até minha casa e estamos melhor. E em Alvalade havia muito disso, um sabia tocar um bocadinho daquilo, outro um bocadinho daqueloutro e começava assim, eu comecei assim. O Sábado era sagrado, eu na altura trabalhava, deixei de estudar com 16 anos, comecei a trabalhar com 17 e então os Sábados eram sagrados; eram o dia do ensaio, passava a semana toda à espera do Sábado para ensaiar e é a tal coisa que eu te digo que é a ocupação de um gajo fazer coisas e fazê-las bem, o melhor possível. Nunca tive instrução musical foi de ouvido, sou um autodidacta.
Adriano, Músico 18, 42 anos, Músico, 7.º ano de escolaridade, Lisboa

A malta ia à baixa e comprava um cinto normal e punha-lhe umas coisas. E umas coisas aqui nas botas também, umas calças vermelhas e ainda houve uns concertos em que pintava o cabelo de vermelho… Depois começámos a conhecer mais pessoal para além daquele círculo…
Tó, História de Vida 1, 46 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Relevante neste momento parece ser a importância de Alvalade como epicentro de surgimento do *punk* lisboeta, alimentando uma tradição musical e reconvertendo-a para o DIY do *punk*. Aqui, revela-se algo já patente desde os inícios da década que se prende com a existência de diferentes sensibilidades e movimentos musicais em função dos diferentes bairros de Lisboa. Também é possível identificar nesta altura, as diferentes vivências do *punk* em função das pertenças territoriais, designadamente, uma cena lisboeta mais intensa mas mais conhecida e uma cena portuense menos intensa mas mais *umderground*. É ainda importante salientar que a frequência de festivais internacionais, a literatura que vinha do estrangeiro e a aquisição de discos importados foram determinantes para o germinar entre nós do movimento *punk*.

Alvalade é a capital da capital e ponto final, aqui é o centro do mundo para nós, porque tu compras ali o disco dos Censurados e levas com uma história do que se passou aqui. Existe bastante informação do que se passava aqui em Alvalade. Isto não é de agora, já vem dos anos 70. Era os Tantra que era uma onda tipo Genesis, Pink Floyd… Estou a falar-te de 74, 75. E mesmo bandas do princípio dos anos 80, como os Roxigénio, os Corpo Diplomático, os Faíscas, os Aqui D'El Rock e Xutos & Pontapés, que também já estavam a começar, e isso é tudo pessoal aqui de Alvalade. Os GNR eram os únicos que eram do Porto o resto é tudo de Alvalade. Os Xutos & Pontapés eram de Alvalade, os Tantra eram aqui de Alvalade, depois aparecemos nós, veio a nossa geração, os Kú de Judas, os Capitão Fantasma, os Peste & Sida são de Alvalade, os Dalai Lume são aqui de Alvalade e há aqui bandas que nunca foram conhecidas, como os Cancro.
Adriano, Músico 18, 42 anos, Músico, 7.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Acho que é por haver menos estímulos cá no Norte e ser mais pobre no sentido destas coisas. Ao menos recompensa por se lutar por algo. Em Lisboa, têm muito mais gente, mais cultura musical, em geral, mais motivos. Os putos têm mais estímulos para se envolverem, para além de que são mais motivados e realizados. Há mais pequenas distribuidoras, pequenas editoram que se alinham a grandes, pessoas com mais influência. Claro que o punk *evoluiu mais em Lisboa.*
Gastão, Músico 30, 41 anos, Músico e Comerciante, 9.º Ano de Escolaridade, Porto

A cena *punk* portuguesa é hoje, à semelhança do que acontece na generalidade das

cenas *punk* em todo o mundo, constituída por diferentes subgrupos, unidos em torno da sonoridade das bandas e, em alguns casos, de um conjunto de ideias, sobretudo políticas. Ao longo da história do *punk*, o género subdividiu-se numa infinidade de outros géneros, mais ou menos próximos da raiz original, mais ou menos abertos a contaminações por outros géneros (nomeadamente, a *pop*, o *ska* e o *metal*).

Em Portugal, podemos dividir a cena *punk* na actualidade em sete grupos. Note-se que esta divisão tem uma dose de arbitrariedade: há elos de ligação entre subgrupos e algumas bandas são transversais a mais do que um subgrupo. Existe um primeiro grupo que podemos apelidar de *punk* político/*anarco-punk*. Politizado, de tendência anarquista ou

Figura 2.42: Motornoise, Rorto Rio, 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

anti-sistema, ligado a locais como a Casa Viva, no Porto, e os centros de cultura libertária, de Cacilhas, Almada, e Aljustrel. Têm como referências estéticas e políticas grupos de *punk* político. O som varia, podendo ter alguma influência do *crust* (tendência mais metálica do *punk*) ou ser mais clássico, na linha de referências como os Exploited e GBH. Grupos como os Coluna de Ferro (Lisboa), Eskizofrénicos (Porto), Albert Fish (mais *street punk*, mas, de alguma forma, alinháveis), Dissidentes do Projecto Estatal (Aljustrel) e Artigo 19 (Porto) podem ser inseridos nesta corrente.

A segunda linha situa-se no *hardcore (*clássico, na linha da cena americana dos anos 1980). Marcou a cena *punk* (*lato sensu*) lisboeta nos anos 1990, com bandas como X-Acto e Sannyasin e locais como o Ritz a protagonizarem aquele que foi o momento com maior

adesão ao *punk* português. Esta cena desfigurou-se (alguns dos seus principais actores estão hoje em bandas como Linda Martini, PAUS e If Lucy Fell), mas ainda existem algumas bandas que praticam esta sonoridade, como os My Rules (Lisboa), No Good Reason (Almada), Mr. Miyagi (de Viana do Castelo que tocam um *hardcore* acelerado ou *thrash-core*) e, de certa forma, Adorno (com alguma influência do *emo* original). O terceiro grupo identifica-se como *hardcore metálico/metalcore/pós-metal*. Entre o *hardcore*, o metal e géneros como o pós-*rock* e a música instrumental, é um grupo indefinido, mas activo, que dispensa a componente militante do *punk* e do *hardcore* mais clássicos. É também mais aberto musicalmente. If Lucy Fell e Men Eater (Lisboa) são algumas das bandas que aqui se podem incluir.

O quarto grupo situa-se no *crust/d-beat* – tendência mais metálica, altamente politizada, na linha de Discharge e Doom. A bateria, extremamente rápida, comanda esta música, a que se juntam guitarras distorcidas e vocalistas irados. As bandas mais representativas são: Simbiose (Lisboa), Freedoom (Porto), Deskarga Etílica (Figueira da Foz), Alien Squad (Leiria) e Dokuga (Porto). O quinto grupo é o *punk rock*. Canções melódicas, na linha dos Censurados e dos primeiros tempos dos Xutos & Pontapés. Pode-se falar de uma sonoridade especificamente portuguesa, praticada por bandas como Fitacola (Coimbra), Tara Perdida (Lisboa) e K2o3 (Setúbal). O sexto grupo pode identificar-se com o *skapunk*, pois opta por um cruzamento entre a música *ska* jamaicana e a simplicidade e energia *punk*. A banda mais popular deste subgénero são os Humble.

Finalmente, o *pop-punk/hardcore* melódico. Nos anos 1990, bandas como os Lagwagon, Pennywise, Bad Religion e NOFX tornam-se populares. Praticam um *hardcore* muito melódico, quase *pop*, de audição mais acessível para um público vasto. Esta tendência é alinhável com a popularidade de bandas como os Green Day e os Offspring, a que se convencionou chamar-se *pop-punk*. Uma das bandas *punk* mais populares em Portugal, os Fonzie, é seguidora desta estética. Outros grupos como os Easyway (que têm obtido algum reconhecimento radiofónico), Aside (em hiato por tempo indeterminado) e Triplet (com um pendor *emo* radiofónico).

> *Com os Kú de Judas foi uma geração, com os Censurados já foram duas e com Tara Perdida são três. Foi acumulando. Em Tara Perdida tens o pessoal que conhece Kú de Judas e Censurados, tens o pessoal que começou no início de Tara Perdida e tens os miúdos de 15 e 20 anos que conhecem Tara Perdida agora do ano 2000. Portanto, são três gerações diferentes e apanhamos com elas todas o que é muito bom.*
> Adriano, Músico 18, 42 anos, Músico, 7.º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *Em amor à causa Lisboa deixa muito a desejar. Tudo é mais fácil. Toda a gente vai para Lisboa,*

Figura 2.43: Mean Devils em actuação no Great Shakin Fever Weekender no Porto Rio, 9 de Julho de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

*em que se dão ao luxo de fazer um squat para a seguir aparecer na televisão, é tudo uma brincadeira, Lisboa para mim é muito suspeito, é diferente. Não sei se é melhor ou pior. Há gajos que são uma m****, mas isso é em todo o lado, até eu por vezes sou uma m****. Mas amor à causa foi sempre o Norte, em Aveiro, Porto e Ovar. Também tem a ver com o valor que se dá à imagem hoje. Se, em Lisboa, o* hardcore *remete para uma imagem mais limpa, no resto do país há putos que surgem na cena por influência dos amigos e compram desde roupa a acessórios, mas não compram discos.*
Gastão, Músico 30, 41 anos, Músico e Comerciante, 9.º Ano de Escolaridade, Porto

Havia muito menos concertos e bandas. Havia um por ano quando havia, hoje em dia é uma altura de globalização. Tu consomes tudo o que queres em 5 minutos. Dantes era o fruto proibido. Se reparares, um dos piores exemplos de punk *da Europa é Portugal, onde as bandas não são respeitadas. Se calhar os Crise Total tiveram a abrangência que tiveram porque estavam na moda. Quantos* punks *restam dos anos 80? Quase nenhum. Alguns continuam duros como dantes. Os anos 80 não foram nenhuma loucura. Mas pobres dos gajos que iam no autocarro de moicano há 15 anos atrás, tipo eu e o Beto e não sei quem mais, chamavam-nos de assassinos e FP 25.*
Gastão, Músico 30, 41 anos, Músico e Comerciante, 9.º Ano de Escolaridade, Porto

Nas movimentações musicais de meados dos anos oitenta, emerge o *rockabilly*, o *rock* de poupa e contrabaixo (Camarinhas, 2003). O *rockabilly* surgiu nos E.U.A., fruto de uma mistura entre *country-boogie*, *hillbilly* e *rhythm & blues*. Divulgado, sobretudo, por artistas como Carl Perkins, Gene Vincent, Buddy Holly, Elvis Presley e Jerry Lee Lewis, o *rockabilly* cresceu e ganhou muita importância nos anos 1954, 55 e 56 através de batidas e ritmos acelerados estilo *hillbilly*. Em meados dos anos oitenta existia um nicho restrito, mas muito fiel, de cultores do *rockabilly* em Portugal que se mantém em cena até à actualidade. Nas cidades do Porto e de Lisboa, o *rockabilly* foi-se manifestando pela emergência de determinadas ambiências onde música, roupa e decoração eram sinais claros de fidelidade ao subgénero. Mais do que uma sonoridade, o *rockabilly* tem uma forte componente visual caracterizada nas raparigas, por saias de godés rodadas, padronizadas com bolinhas, sapatilhas com meias e laços nos cabelos, sempre penteados a rigor (*look pin-up* ou mais *hardcore*, estilo Betty Page). Nos rapazes, o estilo *teddy boy* ou eduardino (rei inglês Eduardo VII) foi sendo uma imagem cada vez mais firme e consistia em fatos de calça estreita acompanhados de sapatos engraxados e de óculos de massa à Buddy Holly. Também o *greaser look* ou o *rocker look* se assumiu como segunda variante masculina e era pontuado pelo uso do cabedal e dos cabelos com brilhantina.

Figuras 2.44, 2.45 e 2.46: Emílio & a Tribo do Rum, Cães Vadios e Dead Dream Factory, respectivamente, na imprensa em 1986





Fonte: http://a-trompa.net/tag/tedio-boys segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

O carácter confinado da cena em Portugal, e só surgido na segunda metade dos anos oitenta, ficou a dever-se, em grande medida, ao facto de que em países como a Alemanha ou Holanda e França, a presença americana no pós-guerra ter sido visível e fundamental em termos de manifestações musicais, contrastando fortemente com a realidade portuguesa (Pinheiro, 2009). Actualmente, a cena continua a existir em Lisboa e no Porto, sendo alimentada por muitos desses cultores iniciais mas granjeando novos seguidores, para o que contribuiu de forma decisiva o aumento do nível de informação e a Internet. Destaque-se a realização de um Festival anual Internacional no Porto, o *Great Shakin Fever Weekender* Portugal. Em 1985, surge no Porto um projecto pioneiro e emblemático dentro do movimento *rockabilly/psychobilly* português, os Cães Vadios[43], com actores pertencentes ao chamado Grémio do Porto e que estaria na origem de uma diversidade de projectos. A partir daí, o movimento *rockabilly* português foi sendo alimentado pelas primeiras bandas: os Cabeça de Gado[44], os Tequilla Mal (mais tarde, Texabilly Rockers e hoje, T. Rockets), os Tennessee Boys, os Amantes da Porphiria[45] e os Emílio e a Tribo do Rum[46]; "em Portugal o movimento *rockabilly* continuou nos anos 90, com bandas como Los Gringos, 49 Special, The Mean Devils, High Notes, Dixie Boys, Ruby Ann & the Boppin' Boozers e Alley Kings" (Pereira, 2008).

[43] Cães Vadios – "Antes conhecidos como Os Cães, A Morte e o Desejo, este quarteto do Porto tocava algo que andava muito próximo do *Psychobilly*. Gravaram "Elvis" para a colectânea Divergências em 1986, e passado um ano o single vinil pela Ama Romanta, que tinha três temas: "Cão Vadio", "Bêbado" e "Marciano", mas em pouco tempo viraram as suas tendências para o hardcore, acabando por desaparecer. Cantavam em português" (Oliveira, 2006).

[44] Os Cabeças de Gado praticavam e praticam "*rock'n'roll* em português com algumas *covers* em inglês. Uma das bandas com mais tempo em actividade, mas sem qualquer registo sonoro para além da participação na colectânea Portugal Rockers. Oficialmente acabaram em 1996, mas reaparecem esporadicamente para matar saudades aos fãs, embora alguns deles façam parte de outros projectos musicais. Entretanto após várias ameaças regressaram ao activo no ano corrente" (Oliveira, 2006).

[45] Amantes da Porphiria tratavam-se de um "boa banda Rockabilly de Lisboa, muito influenciada pelos horror movies série B, que originavam letras bastante curiosas, mas que ficou também sem registo. Curta história que passa por uma dezena de concertos e uma maquete gravada ao vivo. Após o seu desaparecimento, dois dos seus elementos deram origem aos Anjos do Beco (meses, um concerto), e mais tarde A Maldição do Gato Negro (talvez um ano de vida com alguns concertos pelo meio). Em todos estes casos o português era o idioma de eleição" (Oliveira, 2006).

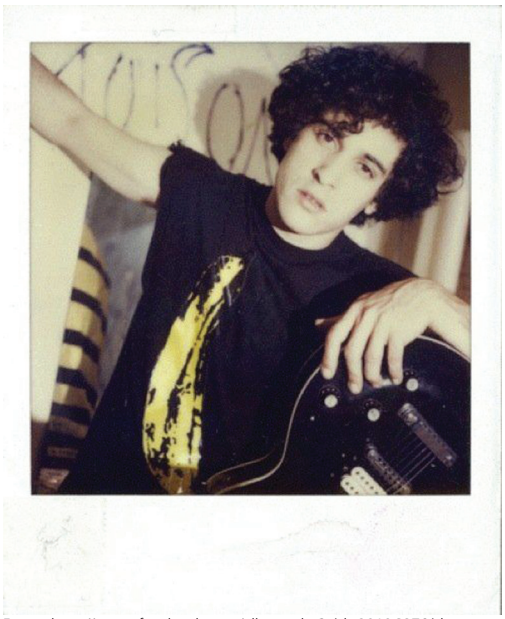
[46] Os Emílio e a Tribo do Rum foram uma "banda de Lisboa que apenas pecou por não deixar registo sonoro. Fica a memória de excelentes concertos e algumas maquetes muito bem guardadas por quem a elas teve acesso. Foi para muitos o ponto de arranque para formar uma banda. Com boas letras em português, o som era uma espécie de 50's *rock'n'roll* com influências bem marcadas de *blues*, mas já com a presença de *riffs* de *rockabilly*. Tinham como particularidade um dueto de *backing vocals* femininas. Terminaram em 1988, acabando Jorge Bruto (voz) e Pinela (baixo) por formar mais tarde os Capitão Fantasma" (Oliveira, 2006).

Figura 2.47: *Artwork*, Entes Queridos, 1991



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 2.48: João Paulo Feliciano, Tina & The Top Ten, 1988



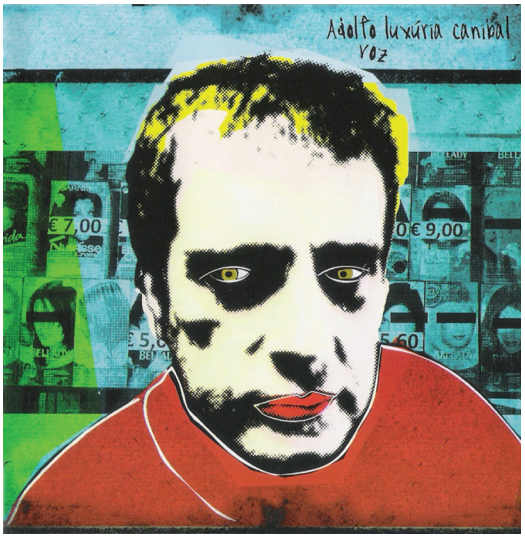
Fonte: http://www.facebook.com/album.php?aid=2010687&id
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

> *Durante a década de 80 a informação relativa a música alternativa era muito diminuta sendo que quem consumia estilos como* punk, rockabilly *ou* psichobilly *chegava à música a partir de bandas pioneiras, como o foram Os Emílio, a Tribo do Rum e os Cães Vadios e recorria à importação.*
> Rui, Músico 67, 42 anos, Músico e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

Dentro das propostas musicais que marcaram os meados dos anos oitenta do século passado, configurou-se uma, deveras importante, e que para efeitos de simplificação se denomina de *rock* alternativo (Camarinhas, 2003). É talvez a vertente do que mais tarde se veio a apelidar de *indie rock* marcada pela independência face às grandes editoras. Dentro desta tendência, é possível identificar várias sub-tendências modelizadas pelas posturas, sonoridades e caminhos dos seus cultores.

Assim, podemos identificar uma linha muito resultante da cena independente anglo-saxónica pontuada por um *rock* de guitarras, claramente urbano e com ligações a Inglaterra e corporizada em bandas como, os Bateau Lavoir (Braga), os Entes Queridos (Porto) e os Rong Wrong (Braga). Outra linha de desenvolvimento próxima da *no wave* e assente no *rock* com distorção e próximo dos Sonic Youth sustentada em bandas como os Flávio com F de Folha, Santa Maria Gasolina em Teu Ventre! E Tina & The Top Ten. Os Santa Maria Gasolina em Teu Ventre! Têm um legado exemplar em termos de experimentação e mistura entre o psicadelismo, o *free-jazz*, a poesia mais radical, a *no wave* ou José Mário Branco (Cadete, 2005). Os Tina & The Top Ten eram uma demonstração de fascínio e emulação da juventude sónica. Eram uma demonstração e encarnavam mesmo a paixão da banda pelos Sonic Youth e anunciavam já a transgressão de fronteiras nas artes que João Paulo

Figuras 2.49 e 2.50: *Artwork,* Adolfo Luxúria Canibal e Santa Maria Gasolina em Teu Ventre!



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009



Fonte: Imagem cedida por Tó Trips.

Feliciano[47] nunca mais iria abandonar até hoje. Também podemos acrescentar outra tendência, corporizada pela banda Croix Sainte, e centrada no chamado *rock* intelectual de palavras (Camarinhas, 2003).

> *Tal como disse acima, a vivência em Lisboa em meados dos anos 80 trouxe-me a possibilidade de conviver com um meio de pessoas das artes e da música (Ena Pá 2000, Pedro Portugal, Pedro Proença, João Peste, Rafael Toral…) porque na altura esta cidade era um meio dinâmico. Isto na segunda metade dos anos 80 e até finais de 90. Comecei a fazer exposições e a tocar em finais dos anos 80 [Tina & the Top Ten].*
> Anselmo, Músico 17, 46 anos, Músico e Artista Plástico, Licenciatura, Lisboa

> *Tinha os Tina and Top Ten. Eram a minha discografia e terminaram nos anos 90 com a chegada da minha dieta. Hoje estou a montar outro tipo de plataforma de acção musical e este retorno é feito a partir do território da arte que é feito de uma banda que não é uma banda e com um disco que não é um disco. Com a Moneyland Record$ aconteceu o mesmo. No final de 1991 surgiu na revista do jornal Expresso um anúncio de página inteira que dava conta das edições para o ano seguinte de uma editora desconhecida até à data. Tratava-se de um anúncio fictício da minha autoria composto por 10 discos que eu gostaria que fossem editados. O que nasceu como um projecto artístico pontual para as páginas da revista, materializou-se um ano depois numa editora independente com o mesmo nome.*
> Anselmo, Músico 17, 46 anos, Músico e Artista Plástico, Licenciatura, Lisboa

> *A banda sonora da minha vida? Primeiro uma banda da editora 4 AD, os MASS, e também os "baixos meio* free-jazz *dos Birthday Party e os Sonic Youth. E para ser justo, há uma coisa que assumi como influência que foi a* no wave *de Nova Iorque, isso já no tempo dos Ezra*

[47] Assim, "a relação de João Paulo Feliciano com a música vem, pelo menos, desde 1989, ano em que nasceram os Tina and The Top Ten (TTTT), 'the very first all portuguese fake american *rock'n'roll* band', um grupo 'arty', responsável pelo álbum 'Teenage Drool' (1994). Os TTTT viveram um momento inesquecível, quando abriram o primeiro concerto dos Sonic Youth em Portugal, em 1993. O espectáculo ficou registado no disco 'Sonic Youth - Blastic Scene', editado pela independente Moneyland Record$, que nasceu como um projecto de artista. O CD, um 'bootleg' semi-oficial, é hoje considerado uma das preciosidades (e raridades) da discografia da banda norte-americana. Nesta editora foi ainda lançado uma compilação dos No Noise Reduction, que surgem, em 1990, de uma colaboração entre Feliciano e Rafael Toral, hoje um dos mais destacados nomes da 'nova electrónica'" (Faria, 2007).

Pound e a Loucura, cujos temas, passe o pretensiosimo, ficavam muito bem no primeiro disco da no wave *produzido pelo Brian Eno.*
Rogério, Santa Maria Gasolina em teu Ventre!, Músico 23, 46 anos, Músico, Mestrado, Lisboa

Missão: criar música desajeitada perfeita e transformá-la em pequenas canções, épicos sentimentais e furiosos à beira da dissolução, que sejam capazes de pequenos rasgões na nossa vida quotidiana e que nos deixem vislumbrar um outro lado.
Mote: se algo parece estranho, não se preocupem, confiem no vosso coração.
Jorge Ferraz, Santa Maria Gasolina em teu Ventre! In www.myspace.com/jorgeferraz

Ok, querem qualquer coisa simples? Que tal dadaísmo aplicado ao rock*? Ou* noise rock *literário? Ezra Pound e a loucura do leopardo buzinado? Hoje, como há quinze anos atrás, continua a ser difícil qualquer tentativa de classificar o único álbum dos SMGTV! Metal a pingar. Melaço sonoro deslizando em camadas sobrepostas. Estridência abrasiva. Ferrugem em sublimação. No entanto, não se iludam: no céu desta paisagem irrespirável de enxofre colidem atmosferas mágicas e dele despenham-se torrões áridos de melodia. Como qualquer outra besta indomável, "Free-Terminator ou Falcão Solitário Sem Ser Distorção" ganhou cedo uma vida própria e escorreu da mesa de mistura, através dos amplificadores, revoltando-se contra os seus próprios criadores.*
Jorge Ferraz, Santa Maria Gasolina em teu Ventre! In www.myspace.com/jorgeferraz

Na linha da frente do *rock* alternativo em Portugal e "recriando atmosferas sombrias e espessas" (Camarinhas, 2003) surgem, em finais de 1984, os Mão Morta.

Aviso à população/ atenção! Atenção! Aviso à população! Atenção! Atenção! Aviso à população! Esta madrugada deu-se uma fuga do sector dos lazeres. O grupo Mão Morta abandonou o nicho alternativo que ocupava no mercado do entretenimento. Os seus membros, aptos a exercer diferentes ofícios, podem facilmente infiltrar-se noutros sectores da nossa democracia. são considerados perigosos. repito: são considerados perigosos! Qualquer informação relativa a estes indivíduos deve ser imediatamente comunicada ao jornalista da sua área. Atenção! Atenção! Aviso à população! Atenção! Atenção! Aviso à população!

Mão Morta*, Aviso à População,* 1998

Na sua estadia em Lisboa no âmbito do prosseguimento dos estudos universitários, Adolfo Luxúria Canibal (líder carismático dos Mão Morta) foi descobrindo o *punk* e a experimentação musical e assim surge a banda, motivada por uma necessidade de extravasar e manifestar sentimentos e na aptência por ouvir e experimentar novos sons. Em 1987, Adolfo considerava que "a música dos Mão Morta não é, nem quer ser, revolucionária. O que fazemos é transpor para fora os nossos sentimentos. Ser verdadeiros. É quase uma catarse. (…) No palco canalizo toda a emotividade que não se desprende no quotidiano, faço o que não fiz durante o dia. Não sei ao certo o que lá faço, porque não o tento controlar. É tudo emocional" (Adolfo Luxúria Canibal In Maio, 1987). Incontestável parece ser o lugar ocupado pelos Mão Morta na música moderna portuguesa, pois ocupam hoje os lugares cimeiros do chamado *rock* alternativo português e são marcados pela violência e acutilância verbais, por uma *performance* intensa em palco e por uma sonoridade crua do *pós-punk*. Não deixa de ser importante a tomada de posição de Adolfo quanto ao eterno debate alternativo *versus*

Figura 2.51: Adolfo Luxúria Canibal, 1987



Fonte: http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/11714

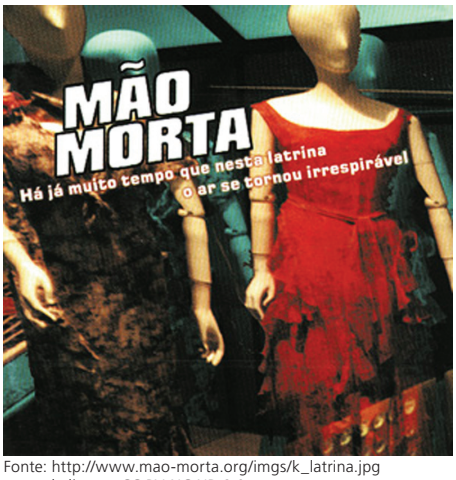
Figura 2.52: Mão Morta, 2009



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

não alternativo e é essa mesma tomada de posição que tem lançado a banda e o seu vocalista num papel de porta-vozes e de fazedores de opinião acerca desta temática em Portugal: "na encenação que fazemos da nossa fuga do espectáculo, concluímos que é impossível fugir e, por outro lado, avivamos mesmo a aresta dessa contradição afirmando que recusamos o nosso lugar de mercadoria e, logo a seguir, anunciamos que esta mercadoria, o disco está à venda. É, evidentemente, uma contradição sem saída, o único alcance que pretendemos é que as pessoas parem e pensem um instante sobre a sua realidade. Em relação à linguagem do *rock*, ela é, sem dúvida, a linguagem mais mediatizada deste momento e que, por excelência, mais contribui para a alienação e intoxicação geral. No Müller demos dois passos em frente, aqui damos dois passos atrás. No fundo, estamos a utilizar as armas do inimigo" (Adolfo Luxúria Canibal In Lisboa, 2002:132).

Figuras 2.53 e 2.54: Artwork, Mão Morta e dos Mler Ife Dada.



Fonte: http://www.mao-morta.org/imgs/k_latrina.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte http://seca-oficial.blogspot.com/2007_10_01_archive.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

> *É evidente que depois há várias coisas, há várias épocas, há a época do Nick Cave, há a época dos anteriores ao Nick Cave. Foi quando comecei com os Mão Morta. São aquelas músicas que uma pessoa ouvia mais ao estilo da época,* punk hardcore*. E depois quanto mais próximo começa a ser mais difícil ter uma referência total porque já não se ouve exaustivamente as músicas, ouve-se uma vez, ouve-se duas, ouve-se de vez em quando. E começa-se a ouvir muita coisa diferente. Já não é uma música, uma banda sonora. Ou a banda sonora é um caldeirão muito grande e indistinto.*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Músico e Jurista, Mestrado, Braga

Finalmente, e no esboço das tendências da música *rock* que estamos a empreender chegamos a uma última manifestação que podemos apelidar de "desbundante" (Camarinhas, 2003). Tratam-se de bandas tipo circenses e desconstrutivas pelo humor e a sátira e pela exploração de uma multiplicidade de géneros musicais. Alinham nesta tendência, os Ena Pá 2000, os M'As Foice e os Afonsinhos do Condado. São bandas cujas performances ao vivo são muito emblemáticas e frequentemente cruzam uma diversidade de artes, nomeadamente a música com as artes cénicas e as belas artes, como acontece nos Ena Pá 2000.

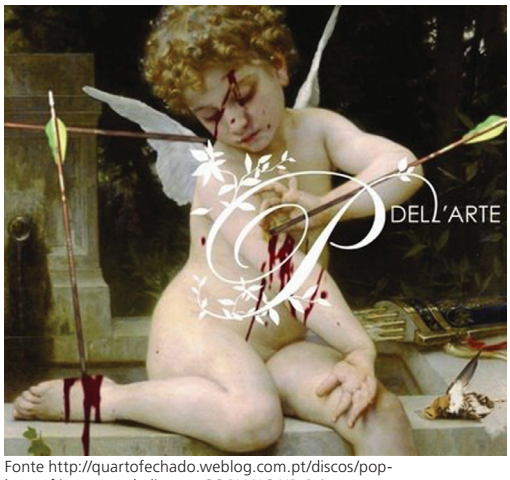
> *Eu tenho essencialmente uma visão irónica e satírica dos fenómenos de rotulação. Faço música* pop *mas não levo a sério a música* pop*, ela tem apenas de me divertir, ou não. Acho que a música* pop *tem uma componente interessante que é a ligação que estabelece com a emoção em fases de transição da vida como a adolescência Muitas pessoas ficam ligadas à música que ouviram na juventude. Tenho muitos amigos que dizem: "Já não há música como aquela!". De facto, a ligação com a música pode dar-se sempre pela emoção, mas na adolescência estamos mais abertos a isso, mais susceptíveis e mais ligados à música. Acho que hoje a música* pop *é um fenómeno de mercado.*
> Horácio, Músico 28, 47 anos, Músico e Artista Plástico, Licenciatura, Lisboa

> *Os Ena Pá 2000 formaram-se a partir de pessoal do Campo de Ourique. Encontrávamo-nos neste bairro, íamos a casa uns dos outros, bebíamos umas cervejas, fumávamos um charro e o que nós gostávamos realmente era de pegar numa guitarra e começar a inventar disparates. Compunham a banda o Eduardo Cunha que saiu entretanto, o Francisco Ferro, o Jóni, eu, o Manuel Duarte e a Mimi. O José Luís (baterista) veio depois. Nasceu como um grupo*

Figuras 2.55 e 2.56: *Artwork*, Pop Dell'Arte.



Fonte http://www.cultkitsch.org/musica/tugas/pop_dell_arte/pop_dell_arte_ready-made%20_1993_01.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte http://quartofechado.weblog.com.pt/discos/pop-best-of.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

> *de bairro basicamente. Depois e em paralelo, o Movimento Homeostético surgiu há duas décadas para propor que os artistas se auto-organizassem em relação aos modos de exposição e ao mercado e, hoje, o verdadeiro espírito do grupo é o da espontaneidade forçada. O movimento acabou por desaparecer em 1987 porque alguns artistas viram as exposições realizadas como tentativas de promoção individual em vez de se sobrepor a dinâmica de grupo. Além disso, acrescentou, hoje não é possível repetir a fase pós-revolucionária e pré-CEE. Mas ambos os movimentos se inter-relacionam…*
> Horácio, Músico 28, 47 anos, Músico e Artista Plástico, Licenciatura, Lisboa

No plano da teoria, Diana Crane lança um olhar vigoroso sobre os paradigmas dominantes na análise da globalização cultural (2002b), ao mesmo tempo que propõe um modelo alternativo para perspectivar as mudanças em curso, centrado na discussão dos modelos do imperialismo cultural, da teoria da recepção, dos fluxos ou em rede, e finalmente, das políticas dirigidas para a globalização. A globalização cultural, na lógica de Diana Crane, refere-se "à transmissão ou difusão através das fronteiras nacionais de várias formas de *media* e de artes", constituindo um fenómeno complexo e diverso que engloba "culturas globais", originados a partir de muitas nações e regiões diferentes (Crane, 2002b:2). O debate acerca da globalização é intenso e objecto de uma reconstrução conceptual continuada, o que não deve descurar, para efeitos de enriquecimento da nossa análise, as suas implicações nas formas e processos sócio-culturais de constituição do campo do *pop rock* alternativo em Portugal.

Diana Crane começa por analisar de forma mais aprofundada a proposta do imperialismo cultural – em que a dominância no mercado dos *media* globais é uma "função de factores económicos mais do que culturais". Aí analisa, entre outras, a cultura musical. A "cultura musical global", disseminada pelos conglomerados mediáticos, concentra-se maioritariamente em artistas de países de língua inglesa (excluindo os restantes), sendo que os repertórios das maiores discográficas se focam progressivamente num pequeno número de estrelas internacionais (excluindo os artistas locais). Surge um modelo renovado de "imperialismo mediático baseado no capitalismo global" (Crane, 2002:6). Assim, no

plano da análise que estamos a operar neste subcapítulo, parece vigorar de facto uma lógica de imperialismo cultural na medida em que, contrariamente ao que se passou no período restrito do *boom* do *rock* português, as grandes editoras deixaram de se interessar e tirar dividendos económicos da profusão de projectos emergentes. A autora analisa, seguidamente, a globalização cultural como fluxos de rede (*network flows*). No fenómeno da globalização operam duas tendências contraditórias: "por um lado, os conglomerados mediáticos internacionais estão a expandir a sua influência e controlo sobre certos tipos de cultura global. Por outro lado, a crescente importância das regiões como produtores e mercados para os seus próprios media faculta apoio a um modelo de rede da globalização cultural. As regiões exibem sub-redes de conexões mais densas dentro da rede global, mas estão também ligadas menos fortemente a outras áreas." (Crane, 2002:7). Como diz Pietersen (1995), a globalização significa, em termos estruturais, um aumento dos "meios disponíveis de organização" (local, nacional, regional, internacional…). Cada região possui a sua própria dinâmica, criando as audiências dentro e fora da sua área (incluindo os migrantes a viver agora em outras regiões) (In Crane, 2002:7). Assim, a música popular está menos identificada com a cultura dominante americana do que os filmes ou a televisão, dado que ela se apoia em numerosas culturas étnicas, americanas ou outras. E como verbaliza Reebee Garofalo: "Existe uma forte interacção entre a pop internacional e a música indígena que simplesmente não existe noutras formas culturais de massa" (In Crane, 2002:7).

É dentro desta abordagem que situamos e entendemos a vivacidade das editoras independentes na segunda metade dos anos oitenta em Portugal no que tange ao *rock* alternativo. Esta tendência tinha já sido despontada na primeira metade da década, mas vai ver-se renovada e reforçada. Assim, merecem destaque a Dansa do Som, a Ama Romanta e a Facadas na Noite. Complementarmente, as lojas de discos independentes (Motor, Contraverso, One Off, Cliché, Lollypops, Tubiteck, Arco Íris) montavam uma plataforma de acesso à produção independente nacional e internacional. Neste contexto, também a Feira da Ladra se revelou como local de passagem obrigatório e ponto de encontro de uma geração de (aspirantes a) músicos.

A Dansa do Som[48] foi uma editora discográfica independente portuguesa associada ao Concurso de Música Moderna do Rock Rendez Vous e ao lançamento de álbuns de bandas estrangeiras, consideradas independentes em Portugal, como por exemplo, Promise dos Gene Loves Jezebel. De forma complementar, a editora tinha uma loja de discos na Avenida Ressano Garcia em Lisboa. O primeiro álbum editado pela Dansa do Som em Dezembro de 1984 foi uma compilação do 1º Concurso de Música Moderna do RRV e gravações ao vivo de Xutos & Pontapés, Casino Twist e Ocaso Épico. Com o termo do RRV, a Dansa do Som desistiu dos concursos por falta de espaço adequado à sua realização. Embora os responsáveis ainda estivessem ligados ao concurso Aqui d'El Rock transmitido pela RTP. Em 1994, a Dansa do Som retomou a organização dos Concursos de Música Moderna que serviu de comemoração do 10º aniversário dos mesmos (Anos 80, s/data h). A Facadas na Noite[49] inaugurou as suas actividades em Braga, em 1988. Relativamente a esta editora, a sua grande peculiaridade prende-se com a edição exclusiva de cassetes, envolvendo esse trabalho de um forte empenho gráfico e logístico (as cassetes são condicionadas em embalagens vídeo e acompanhadas por livrinhos explicativos). Em termos de áreas musicais, a Facadas na Noite auto-definiu-se como um "um projecto global que visa a edição de um estilo de música rotulado de radical, marginal" (Anos 80, s/data j). Teve distribuição internacional, designadamente em França, Espanha e Alemanha, onde a distribuição foi assegurada respectivamente pela Front de l'Est, pela Musica de Regímen e pela Tesco. Em Portugal, a distribuição era feita sobretudo via postal.

[48] Catálogo da Dansa do Som: Ao Vivo no Rock Rendez Vous em 1984 (LP, 1984); Zimpó - Mler Ife Dada (Máxi, 1985); Cerco (LP, Dansa do Som,1985) / Reedição em CD em 1993; Barcos Gregos/Homem do Leme (Single, 1986); Leve Impulso/Nada Mudou - THC (Single, 1986); Música Moderna Portuguesa volume 1 (LP, 1986) / Reedição em CD em 1994; Música Moderna Portuguesa volume 2 (LP, 1986) / Reedição em CD em 1994; Sombra Veloz - RongWrong (Máxi, 1987); Princípios - Bramassaji (Máxi, 1987); Muito Obrigado - Ocaso Épico (LP, 1988); Canção do Marinheiro - Requiem Pelos Vivos (Máxi, 1988); Registos de Música Moderna Portuguesa (LP, 1989) / Reedição em CD em 1993; Lobo Meigo - Lobo Meigo (Mini-Lp, 1990); Sem Rumo - Quinta do Bill (CD, 1992); Neura - Neura (CD, 1996); Silêncio - Jardim Letal (CD, 1996); Homens de Plutónio - Geração X (CD, 1997). Compilações: # Ao Vivo no Rock Rendez Vous em 1984 (Esquadrão da Morte - Xutos & Pontapés; 1º Agosto - Xutos & Pontapés; The Life Of He - Croix Sainte; Candy House - Dead Dream Factory; Assassinos No Poder - Crise Total; Modernos Europeus - F.A.S.; Corpos a Compasso - Casino Twist; Testamento - Culto da Ira; Intro - Ocaso Épico); # Música Moderna Portuguesa 1º Volume – 1986 (Nada Mudou – THC; Levante – Urb; New Sides - Projecto Azul; Nada de Nada - Bando Branco; Homem do Leme - Prece Oposto; Morte – Smach; Enfarte 11 – Taquicardia; Não Vou Deixar - Pippermint Twist; Musak - Zona Proibida; Bladin - Pop dell'Arte); # Música Moderna Portuguesa 2º Volume – 1986 (Leve Impulso – THC; Pecados Engraçados – Urb; Is It Hope? - Projecto Azul; Flores do Vício - Der Stil; Andrómeda – Balladium; La Máquina - Radar Kadafi; Festa Final - Essa Entente; Mate - D.W. Art; Em Céu Aberto - Linha Geral; Levante - Jovem Guarda); # Registos De Música Moderna Portuguesa - 1989 (Ânsia - Ritual Tejo; A Noite – Sitiados; Mátria - Agora Colora; Atmosfera – TomCat; Desejo - Ecos da Cave; À Noite - Falecido Alves dos Reis; Zézé - Quinta do Bill; Pelas Ruas da Cidade - Margem Sul).

[49] O catálogo da Facadas na Noite é composto por 13 cassetes e uma edição em vinil (250+250): FNN001 - H.I.S.T. - «The Greatest Hist»; FNN002 - Compilação Internacional - «13 Incisões»; FNN003 - Jardim do Enforcado - «Onde os Caixões Brotam Como Flores...»; FNN004 - Hospital Psiquiátrico - «1º electrochoque»; FNN005 - Compilação Nacional - «Insónia»; FNN006 - L'Ego Hist - «Biologia»; Hazdam - «1988»; - L'Ego - «Duchamp».

A Ama Romanta[50] foi criada com o objectivo central de congregar um conjunto de bandas independentes e editá-las com liberdade criativa e estética. Pretendia ser uma plataforma para a música moderna portuguesa, surgindo daí um movimento que ficou conhecido como a *geração Ama Romanta* e que teve particular visibilidade entre 1985 e 1991 (Ávila, 2009d). A editora funcionava com a liderança de João Peste dos Pop Dell'Arte e em torno dela constituiu-se uma espécie de comunidade poliartística localizada em Campo de Ourique. A primeira edição, em Maio de 1986, denominou-se *Divergências*[51]. A editora marca presença no Forum Rock Creátion, o que se repetiria nos anos seguintes. Em 1987, a editora passou a organizar concertos. Dada a aposta na criatividade e na experimentação, a editora passou em 1988 a abrir-se a outros estilos de música que não o *pop rock*, designadamente a electrónica, o *free jazz*, a *chançon française*, entre outros. Em 1991, a Ama Romanta passou a estar integrada na Variodisc, na esperança de se tornarem mais fortes. Em Setembro de 1994, a Ama Romanta foi a representante de Portugal no Festival BAM, em Barcelona e os Pop dell'Arte actuaram no palco principal do festival (Anos 80, s/data i). O final da Ama Romanta é perspectivado por alguns dos nossos entrevistados como significando também o final do *underground* português e da explosão da inventividade musical.

> *A filosofia e necessidade da Ama Romanta mantêm-se. A Ama Romanta não era um projecto que se reduzia à edição de discos. Tinha outros objectivos que não conseguiram ser postos em prática, como a edição de livros, mas também organizou concertos e queria servir como incentivador em relação a acções que passassem pela música e por uma actividade cultural. O que acontecia nos anos 1980 é que existiam uma série de bandas e uma série de coisas que tinham importância nas áreas do teatro, da música, do cinema, dos fanzines, dos concertos, da moda... Essa "explosão" está também relacionada com a libertação do pós 25 de Abril. No caso da música, o que acontecia é que as pessoas se juntavam, formavam as bandas e tocavam, mas gravar um disco era complicado - implicava dinheiro e infra-estruturas de mais difícil acesso. Daí a necessidade de fazer uma editora independente.*
> João Peste In Galopim (2006c).

[50] Catálogo da Ama Romanta: AMR001 – Divergências – Vários – 1986 – 2LP; AMR002 – L'amour va biem merci – Mler Ife Dada – 1986 – Single; AMR003 – Querelle/Mai 86 – Pop Dell'Arte – 1987 – Máxi; AMR004 – Cães Vadios - Cães vadios - 1987 – Single; AMR005 – Amar por amar – Anamar – 1987 – Máxi; AMR006 – Sonhos pop – Pop Dell'Arte – 1987 – Single; AMR007 – Lina geral - Linha Geral – 1988 – LP; AMR008 – Fee pop – Pop Dell'Arte – 1987 – LP; AMR009 – Pipocas – P.S.P. (Projecto Som Pop) – 1988 – LP; AMR010 – Mão Morta – 1988 – Mini-LP; AMR011 – Camarata electtrónica – Telectu – 1988 – 2LP; AMR012 – Breaker – Sei Miguel – 1988 – LP; AMR013 – Música de baixa fidelidade – Tozé Ferreira – 1988 – LP; AMR014 – Plux quba música para 70 serpentes – Nuno Canavarro – 1988 – LP; AMR015 – Free terminator – Santa Maria, Gasolina Em Teu Ventre! - 1989 – LP; AMR016 – Illogik plastic – Pop Dell'Arte - 1989 – Máxi; AMR017 – Song against love an terrorism – Sei Miguel e os Santos da Casa FM – 1989 – LP; AMR018 – Ama romanta 86/89 – Vários – 1990 –LP; AMR019 – João Peste e Aciddoxi Bordel - João Peste e Aciddoxi Bordel -1990 – Máxi; AMR020 – Arriba Avanti – Pop Dell'Arte – 1990 – LP; AMR021 – The Blue Record – Sei Miguel – 1990 – LP; AMR021 – 2002/MC Holly – Pop Dell'Arte – 1991 – Máxi; Em conjunto com a Variodisc editou: More more more – More República Masónica (1982); Mimesis – Telectu (1992); Ready Made – Pop Dell'Arte (1993).

[51] *Divergências* é o resultado da convergência editorial de 14 bandas portuguesas e alguns intérpretes individuais que, em conjunto, autoproduziram um duplo LP, servindo-se de um estúdio de oito pistas, aí empenhando todo o seu engenho. Projectos e sons tão variados como os Mler Ife Dada, Croix Sainte, Pop Dell'Arte, Essa Entente, Grito Final, Bye Bye Lolita Girl, Linha Geral, Bastardos do Cardeal, Extrema Unção, Magudési, SPQR, Jovem Guarda, Os Cães a Morte e o Desejo, Mário e Peter, reunem-se num disco que tem, no mínimo, a vantagem de dar a conhecer algumas das múltiplas directrizes da moderna música portuguesa. Fonte: http://anos80.no.sapo.pt/amaromanta.htm.

A proposta da Ama Romanta era a de as derrotar, ou pelo menos fazer resistência. A resistência, às vezes, já é uma derrota dessas ditaduras. Por vezes os projectos não existem para tomar o poder, mas para existir e resistir. A Ama Romanta e os Pop Dell'Arte, nesse aspecto, foram uma pièce de resistence. O tal exemplo...
João Peste In Galopim (2006c).

Quando penso nisso tudo não deixo de achar que sou um falhado. Os objectivos que tínhamos não conseguiram vencer. Eu sabia que o projecto Ama Romanta estava condenado à partida, porque começávamos logo com uma situação de défice. Não estávamos também à procura de lucro... E isso também levou a que se mantivesse a atitude. Como não havia a ilusão de que podíamos dar a volta e ganhar dinheiro com isto, isso fez com que se mantivesse uma certa pureza de intenções. E hoje estamos a deixar a fase industrial para uma informacional, e a própria expressão indústria musical deixará de fazer sentido.
João Peste In Galopim (2006c).

Havia as festas na casa do João Peste e toda a movimentação em volta da Tentadora [em Campo de Ourique], da Ama Romanta, comecei a trazer os discos da Ama Romanta para distribuição no Norte, nomeadamente Braga… Entretanto, os Mão Morta entraram na Ama Romanta, foi editado um disco em oitenta e oito e funcionava num circuito.
Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Músico e Jurista, Mestrado, Braga

Simon Frith sustenta que "a música popular de todos os países é moldada hoje em dia por influências e instituições internacionais, pelo capital e tecnologia multinacionais, pelas normas e valores populares globais. Mesmo os sons mais nacionais – canções cuidadosamente cultivadas, *punk* em dialecto local e zangado, dança tradicional preservada (para o turista) – são determinadas por uma crítica ao entretenimento internacional" (In Crane, 2002:9). A teoria da recepção analisa, quer a resposta das pessoas a produtos culturais específicos, quer os efeitos de longo prazo dos produtos culturais sobre a identidade nacional e cultural. Esta teoria perspectiva a audiência como sendo capaz de interpretar de diferentes modos os textos mediáticos; as variações nesta leitura dependem do "contexto e das características sociais do receptor" em termos de classe, género, raça e idade. (Crane, 2002:10).

O certo é que a homogeneidade cultural enquanto garante de identidade e valores específicos é cada vez mais insustentável. Motti Regev (1992) argumenta que a música *rock* contém uma estética que constitui "uma componente cultural global com a qual estilos de música popular local e nacional contemporânea são construídas". Propõe uma "tipologia de usos e apropriações" do *rock* por músicos e audiências de diferentes países: originais (repetir as versões originais); imitando (pelo uso de letras no idioma local); hibridizando (adaptando e misturando com a música tradicional). Todos os três tipos podem coexistir no mesmo país. (Crane, 2002:12). Ora se esta perspectiva parece adequada para explicar e analisar o contexto nacional, a componente da hibridização parece importante nos projectos musicais e editorais contemplados por nós. Seguidamente, também iremos identificar a existência de alguns espaços, cenas e locais determinantes para a visibilidade e materialização das diferentes formas de produção, intermediação e consumo do *pop rock* alternativo em Portugal em meados dos anos 80 do século passado.

Bairro Alto e o Frágil e a *movida* lisboeta. O Bairro Alto espacializou e materializou uma *movida* de moda, música, estética, consumos e noite da cidade de Lisboa. O Frágil[52] assumiu nesta *movida* um papel de guia, de farol, existindo um reconhecimento da importância do Frágil, nos anos 80, enquanto espaço de cosmopolitismo e de vanguarda, onde se cruzavam artistas de diversas áreas. Era um espaço onde conviviam melómanos, artistas, poetas, cineastas, músicos, a boémia sofisticada da época ou uma espécie de «vanguarda». A importância do Frágil levou ao surgimento de outros espaços que funcionam como lugares de arranque na noite, de que são exemplo, os Três Pastorinhos, o Captain Kirk, o Café Concerto, a Ocarina ou a Juke Box.

O Bairro Alto e o Frágil interligaram-se com a tendência de evolução da vida social e cultural: a esteticização. Assim, foram os palcos de uma estetização sem precedentes à escala portuguesa concretizando-se na ênfase à moda e à apresentação corporal, na revalorização da vida mundana e boémia, *no boom* das artes plásticas de cruzamento e de mistura, na mercantilização, mediatização e mundanização generalizadas da criação artística, no culto do corpo, na aura do visual, da imagem e do *look* (Melo, 2002:63). Por exemplo, a propósito do triunfo da moda, Alexandre Melo refere que a segunda metade do século XX prefigura um período de mudanças, ao nível da sua estrutura interna e da relação que entretece com a sociedade na qual se insere. A década de 70 representa um período de fractura, não apenas no domínio da moda, como também nas várias dimensões da sociedade, perante o esgotamento do modelo de desenvolvimento económico do pós-guerra e respectiva estrutura política e ideológica. A este período colam-se as tendências do pós-modernismo, individualismo, pluralismo ecletismo, relativismo, globalização e multiculturalismo (Melo, 2002).

Uma outra questão prende-se com o facto de que a dinâmica de difusão das tendências, em grande parte, passa a ser de baixo para cima: "É a grande moda, como aliás a grande arte, que cada vez mas adopta, adapta e recicla nos seus próprios termos e elementos, tendências e, por vezes, *looks* completos que começaram por se manifestar na rua, nas discotecas ou nos guetos como formas de expressão cultural de grupos minoritários, excluídos e marginalizados" (Melo, 2002:69). E neste contexto o Frágil foi mesmo o local de onde emanaram as tendências.

> *Nos anos 80 apareceu o Bairro Alto. Viéssemos de onde viéssemos era no Bairro Alto que as pessoas se encontravam, se conheciam. O Bairro Alto tinha uma espécie de movida que incluía as Noites Longas, não era no Bairro Alto mas o after hours da altura era no Noites Longas ali na rua de São Paulo.*
> Dinis, Músico 40, 48 anos, Músico, Licenciatura, Cascais

> *O Bairro Alto começa a funcionar sensivelmente em meados de 80. Primeiro, foi a abertura do Frágil, em oitenta e cinco, coincidiu também com quando deixei o último quarto*

[52] No quadro da abordagem aos consumos musicais, um dos espaços de inquirição por nós escolhido foi o Frágil. Portanto, voltaremos ao Frágil no Capítulo 6 e no Capítulo 7.

onde estive bastantes anos e passei para Campo de Ourique para casa do meu avô. Foi em oitenta e seis, talvez… e começo a conhecer de vista o João Peste, o José Pedro Moura, etc. Estávamos a tocar em oitenta e seis, ao pé do Rock Rendez-Vous...
Adolfo, História de Vida 2, Músico e Jurista, 50 anos, Mestrado, Braga

Depois, o começar a pôr música no Frágil, foi de facto muito importante. A Rádio Comercial, onde tinha um programa, também ficava no Bairro Alto. O Frágil era o epicentro de toda a inovação e vanguarda musical. Era um espaço onde conviviam melómanos, artistas, poetas, cineastas, músicos, a boémia sofisticada da época. Uma espécie de vanguarda. Também o facto de morar em Campo de Ourique e ter como amigos o Zé Pedro Moura, o João Peste e a irmã, condicionou muito as minhas escolhas e gostos e direcções.
Rafael, Músico 48, 42 anos, DJ, Produtor e Programador, Frequência Universitária, Lisboa

Quando comecei a minha adolescência, frequentava o Rock Rendez Vous e sonhava ter uma guitarra eléctrica. Lembro-me que ao mesmo tempo que ia ao Frágil, íamos ao Juke Box, que depois se chamou Chic. Passavam aquelas coisas mais alternativas, Sonic Youth, o Alan Vega, o Nick Cave. Foi o Ocarina… será? Mas no Rock Rendez Vous havia as sessões sem bandas, com um filme seguido de DJ set. *Íamos lá mais por causa do filme: o Stop Making Sense dos Talking Heads ou o Archive dos Bauhaus. Quando falo neste nós, era o pessoal de Campo de Ourique. Estávamos muito próximos. Eu, o Vargas, o Nuno Leonel, o João Peste. Acabava por funcionar tudo ali, com umas pessoas de fora. Mas dávamo-nos com outros bairros. Do Alto de S. João. Conhecíamo-nos através da Feira da Ladra. Por volta de 1982. Quando foi o Vilar de Mouros.*
Rui, Músico 67, 42 anos, Músico e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

O Bairro Alto, para mim, há vinte anos, tinha uma carga punk*, muitos dos sítios que eu frequentava. Cá viveu-se o* punk *durante dez anos. Se em Londres, ou em Inglaterra, durou um ano ou dois, cá durou dez. E então ainda apanhei essa fase, e o Bairro Alto tinha muito esse ambiente* punk. Punk*, mas depois era uma mistura porque tinha lá os derivados, os* rockabillies*, os góticos, e tal. E na altura eu associava muito o Bairro Alto a isso. Hoje já não sou capaz de te dizer. Eu fui ao Bairro Alto, nos últimos dez anos, para aí duas vezes, e porque fui tocar ao Frágil. Não te posso dizer o que é que se passa lá.*
Bernardo, Músico 15, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Cascais

Sim, nós pertencemos a uma geração que [por cá] inaugurou o que corresponderia, talvez, à movida madrilena. Lembro-me de ir a Madrid, estar ali a quatro passos do grupinho do Almodóvar… A noite lisboeta transformou-se muito [nessa altura]. Foi o fim de uma geração do fado. O Rock Rendez Vous… encontrar aquela gente toda, os Heróis do Mar, os Xutos. Havia um movimento estético de contracultura.
Rui, História de Vida 9, 55 anos, Músico, Licenciatura, Porto

O pós-moderno procura quebras, eventos que marcam uma mudança irreversível na representação dos fenómenos e da forma como mudam (Jameson, 1991:IX). Nesse sentido, poderemos considerar a cena de Campo de Ourique pós-moderna. Assiste-se também a uma descontextualização da tradição e o descentramento nos sujeitos que apreciam a experimentação e fruem da moda e da estetização da vida à medida que deambulam pelos espaços urbanos: "existem laços fortes e *crossovers* entre o projecto de estetização e estilização da vida quotidiana por parte desses grupos e a tradição romântica e boémia da escola de arte que alimentou a música *rock* desde os anos 60, e que procurou de diferentes modos transgredir/esbater as fronteiras entre a arte e a vida quotidiana" (Featherstone, 1991:66).

João Peste e as pessoas que desembocavam em Campo de Ourique parecem cumprir estes requisitos. Porquê? Porque se referenciam às subculturas artísticas que estiveram na origem do Dada, do *avant-garde*, dos movimentos surrealistas na I Guerra Mundial e nos anos 20, que procuraram nos seus trabalhos esbater as fronteiras entre a arte e a vida quotidiana. Porque a estetização da vida quotidiana pode referir-se ao projecto de transformar a vida num trabalho de arte. Este enfoque numa vida de consumo estético e na necessidade de enraizar a vida num todo estético de contraculturas artísticas e intelectuais devem ser relacionadas com o desenvolvimento e a construção de estilos de vida distintivos que se tornou central no âmbito da cultura de consumo, patentes nas bandas, na editora, nos consumos, na sexualidade, na imprensa, nos *fanzines*, nas modalidades de apresentação de si, nos locais de lazer… O terceiro referencial de sentido da estetização da vida quotidiana aponta para o fluxo de signos e de imagens que saturam a construção da vida quotidiana na sociedade contemporânea. A centralidade da manipulação comercial de imagens através dos *media* enceta um trabalho constante de recriação de desejos através de imagens. Aqui, a utilização da imagem, por exemplo nos videoclipes dos Pop Dell'Arte é paradigmática.

Sociologicamente parece que estamos perante um estilo de vida distinto de determinados grupos de *status* na sociedade contemporânea. O que implica um duplo enfoque analítico: em primeiro lugar, na dimensão cultural da economia, da simbolização e o uso de bens materiais como *communicators*; e em segundo lugar, na economia dos bens culturais, nos princípios de mercado de oferta e procura, acumulação de capital, competitividade e monopolização que opera na esfera dos estilos de vida e dos bens culturais.

> *Havia ali uma onda que ia buscar só pessoas de Campo de Ourique e muito dura. E ia buscar pessoas de algumas fora de Campo de Ourique, evidente. Nomeadamente a AnaMar, o Nuno Rebelo, o Tó-Zé Ferreira, que eram pessoas da linha de Cascais… havia ali o Jorge Lima Barreto, o Vítor Rua… (…) Portanto, havia ali uma comunidade artística, digamos.*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Músico e Jurista, Mestrado, Braga

> Havia ali diferentes respeitos, diferentes papéis. (…) Havia ali muita rivalidade. Campo de Ourique *girava muito em volta do João Peste. O João Peste era a figura incontornável estava nos Pop Dell'Arte, estava na Ama Romanta, as festas e os encontros passam-se em casa dele. Quer dizer, era uma figura incontornável de Campo de Ourique. (…) É uma história de rivalidades, interpessoais, de amores-ódio, de paixões, tinha muito a ver com a homossexualidade. E havia ali, digamos, esferas de forças que tanto atraíam como repeliam. (…) e o Peste era um bocado o elemento agregador de tudo aquilo…*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Músico e Jurista, Mestrado, Braga

Em meados dos anos oitenta do século XX, Braga acordava para uma *movida* artística, cultural, musical e juvenil cujo fruto mais bem sucedido são os Mão Morta (Nadais, 2006b). Na altura, e depois de uma paralisia agoniante nos anos 70, uma conjugação e entrecruzamento de circunstâncias levariam à dinamização da célebre cidade dos arcebispos e das igrejas, imagem cristalizada na memória de Braga e que se prende com toda a veemência e vivacidade dos património material e imaterial a esse respeito. Se fizermos o inventário,

podemos identificar algumas circunstâncias facilitadoras: a emergência em 1981 do Espaço Fábrica e a realização da "Passagem de Ano Marginal"; a formação dos WC e a sua participação na final do Concurso "Só Rock" e consequente (já como SubVerso) edição de um *single*; a formação dos Bateau Lavoir e a sua actuação na primeira parte do concerto dos Echo & The Bunnymen no RRV; o surgimento da discoteca S. Pedro d'Este com um espírito *underground* e arame farpado como elemento decorativo; a Sonolar, loja de discos

Figura 2.57: Adolfo Luxúria Canibal, Noites Ritual Rock, Agosto de 2009



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

alternativa no Centro Comercial La Fayette; duas rádios pirata, a Variedades Hoje e a Actividade; espectáculos multimédia chamados "Rococó, faz o galo"; performances musicais a partir de ruídos de comboios; bandas de berbequins e teares; edição de discos suportados pela Câmara Municipal (À Sombra de Deus); o *fanzine* Die Neue Sonne; a editora Facadas na Noite; os Mão Morta, os Rua do Gin… Todas estas circunstâncias conjugadas com determinantes sócio demográficas, tais como, a implantação da Universidade do Minho, uma pirâmide etária muito jovem e o regresso dos retornados das ex-colónias levaram a um abanão na moralidade dominante, isto é, à *movida* bracarense dos anos 80 (Baptista, 2004). A abertura do Deslize foi o cenário por excelência da *movida* bracarense e de concretização de uma estética *pós-punk*: "quando abriu, há cerca de cinco anos, dizia-se que era o Frágil dos bracarenses, talvez elo despojamento de elementos decorativos, pela cor cinzenta das paredes, pelo ambiente que se criou no seu interior. O certo é que, durante anos, o Deslize reuniu o ambiente mais modernista da cidade e apostou na noite como santuário para muitos dos que lá passam todas as noites" (Gomes, 1991:105).

> *Braga não tinha bares. Começaram a aparecer a partir da segunda metade da década de oitenta. Já em oitenta e sete, oitenta e oito é que começam a aparecer bares em Braga. (…) Eram os cafés. O primeiro bar que surge é o Clube 84, é uma discoteca.*
> Adolfo, História de Vida 2, 50 anos, Músico e Jurista, Mestrado, Braga

No Porto, a Indústria, o Aniki-Bóbó, o Lá Lá Lá e o Luís Armastrondo funcionavam como alternativa à capital.

> *[O Lá Lá Lá] na minha mão durou seis meses, depois durou mais seis meses, aquilo era uma coisa engraçada, porque eu tinha as tribos todas. (…) Desde os* punks*, aos não sei quê, todos lá dentro e lá dentro, salvo raras excepções, nunca se pegaram, lá dentro não havia violência. (…) Baixíssimo, ilegalíssimo, aquilo era completamente ilegal, completamente ilegal.*
> Alexandre, História de Vida 3, 51 anos, Músico, Frequência Universitária, Matosinhos

À semelhança da globalização do sistema financeiro mundial (nos anos 80) e do advento da geoestratégia das cidades (nos anos 90), as mudanças estruturais e tecnológicas no palco da moda tendem a produzir efeitos na ordem mundial; em paralelo a um modelo de consumo baseado no *shopping* e no comércio electrónico que promove a homogeneização e a des-urbanização do consumo, subsiste uma cultura da moda que potencia a produção de espaços urbanos diferenciados; no âmbito das cartografias da moda, as cidades são equacionadas como objectos de moda, logo também sujeitas aos ciclos da moda (Gilbert, 2000). Este processo encerra, em si mesmo, algumas tendências contraditórias relativamente à geografia da cultura de moda. Isto porque o processo de consolidação significa a concentração (do controlo) em determinados centros mundiais, gerando uma geografia de conexões e de influências. Aliás, a cultura de consumo contemporânea (assente no modelo do *shopping* e do *modem*): "enfatiza a erosão da distintividade local, e a perda da experiência urbana do consumo" (Gilbert, 2000:9).

Contudo, ainda que tal modelo tenha implicações nas geografias do consumo e na cultura da moda, em particular, a cidade moderna permanece no epicentro das paisagens da moda. Este aspecto remete para a acepção simbólica do consumo e as relações que entretece com as práticas identitárias. A experiência do consumo (com as suas tensões e ansiedades) reveste-se de particular interesse no caso da moda e das roupas, uma vez que este tipo de bem tem impressos o esforço e prazer experienciados aquando da sua procura e escolha. Assim, a moda prefigura-se como uma: "parte intrínseca na performance da vida urbana" (Gilbert, 2000:11). Uma outra nota distintiva da cultura da moda, nomeadamente, em contexto das cidades londrinas, é o advento das "constelações do gosto", locais que interligam a moda com a música, a dança, os clubes.

No século XX, a paisagem da moda foi mediada pela indústria do cinema, pela fotografia e pela imprensa. Por exemplo, as principais revistas americanas promoveram a cidade de Nova Iorque como o centro de uma cultura metropolitana nova e distintiva. Neste sentido, as cidades (para além de palco da moda) são consideradas como "objectos de moda", sujeitos ao ciclo dos lugares e dos estilos. Na esteira da estetização, o vestuário reveste-se de um teor urbano, numa amálgama que contempla não só a *high fashion*, mas também os estilos de vida ditos "de rua", próprios das subculturas. As Manobras de Maio tinham como objectivo dar a conhecer "novos talentos vanguardistas" na área da moda e das artes. As duas primeiras edições realizaram-se no Largo do Século em 1986 e 1987 (Gavinho,

2010). Mudaram posteriormente para o Campo Pequeno e interromperam-se até 1994, ano em que regressaram ao Largo do Século, onde foram organizadas até 1997. A partir daí, seguiram-se os palcos de Santa Apolónia (1998), do Príncipe Real (2000) e do Museu Nacional de Arte Antiga (2005 e 2007).

Tudo começou de forma informal numa loja designada precisamente "Manobras" na Rua do Século. Tratou-se de um evento que tinha como escopo virar a moda para a rua, estando directamente relacionado com o optimismo dos anos oitenta, tendo sido vivido de forma intensa por parte dos seus participantes. Tudo se concentrava no eixo Bairro alto e Chiado. O Bairro Alto nesta época era o palco por excelência da *movida* lisboeta com espaços charneira (bares, restaurantes, lojas, galerias e jornais) e massa crítica formada por pessoas que circulavam de dia e de noite, artistas, jornalistas, intelectuais, músicos, cineastas, modernos, gays e políticos numa ambiência geral de hedonismo e de libertação sexual, também coincidente com a aparição dos primeiros casos de Sida (Gavinho, 2010). Existiam vários locais de culto, os Três Pastorinhos, o Frágil, o Pap'Açorda, a loja da Atalaia, o Jónatas, o atelier de Manuel Alves e Manuel Gonçalves e o *atelier*/loja de Mário Matos Ribeiro e Eduarda Abbondanza. As manobras eram um momento alto de *movida* urbana, pois tinham muitas iniciativas associadas: mostras fotográficas, exposições de artes plásticas, exposições de arquitectura, concurso de música *rock* no Largo do Século (onde participaram Sétima Legião, Repórter Estrábico e Pop Dell'Arte), apresentação de performances e de peças. Eram uma plataforma livre, sem regras, não existiam manequins profissionais, nem agências. Rui Pregal da Cunha, vocalista dos Heróis do Mar, fez parte da Construtónica que era uma espécie de *alta costura de combate* com ligações à moda e à arte, numa lógica de concepção como se sempre se tratasse de um espectáculo de palco e não como um desfile convencional numa *passerelle* (Gavinho, 2010).

A rádio foi um elemento central de mediação para os rituais de interacção que constituíram os anos 80, sendo fundamental para o despoletar de práticas e relações de sociabilidade e negociações de sentido. A sociabilidade mediada pela rádio tanto para os ouvintes como para os produtores foi uma sociabilidade lúdica e musical no melhor sentido de Simmel, a rádio foi fundamental para impulsionar as mudanças de hábitos da população, criou-se através dela uma sociabilidade e uma comunidade *da diferença*. Em 1977, em Odivelas, a Rádio Juventude começava a emitir sons e palavras fundamentais para o panorama radiofónico português, pois tratava-se da primeira rádio pirata implantada em território nacional. Passados cinco anos, em 1982, Portugal viria novamente a assistir a uma certa invasão de rádios novas em Odivelas e na Amadora, tendo sido um movimento generalizado a todo o país em 1986, daí que possamos dar conta da existência de 350 rádios em 1988. Em 1989, quando se realizou o concurso público previsto pela nova lei da rádio, foram aprovadas cerca de 60% dessas rádios.

A principal motivação das rádios pirata fixava-se no encanto que o mundo radiofónico exercia sobre os jovens, despoletando o "bichinho" da rádio. A brincar ou como um *hobby*, muitos chegaram a ser locutores e *disco jokeys*, utilizando discografia própria e ao gosto pessoal (Rua de Baixo, 2004a). A grande diferença que erigiram as rádio piratas foi a de rebentar com o monopólio das rádios legais, preenchendo lacunas musicais e informativas

sentidas na altura. De entre as mais relevantes, podemos identificar as seguintes: Rádio Universidade Tejo; a Rádio Universidade do Marão; a Rádio Universidade de Coimbra; a Rádio Universitária do Algarve; a Rádio Universitária do Minho; a Rádio Caos; a Rádio Nova Era; a Rádio Cidade, entre outras.

> *As rádios ditas piratas ganharam imenso com o encanto da experimentação, do erro e do prazer, que acabou por ser francamente marcante na carreira de muitos profissionais que ainda hoje estão no activo, eu incluído.*
> Henrique Amaro In Elias (2010).

> *Havia um espírito anárquico nas rádios piratas que se perdeu, com a reorganização do espaço radioeléctrico, e que poderia ter feito escola, em circunstâncias diferentes. As rádios legalizadas são vulgares e o que me aborrece é chegar a essa conclusão, ao fim de todo este tempo.*
> Henrique Amaro In Elias (2010).

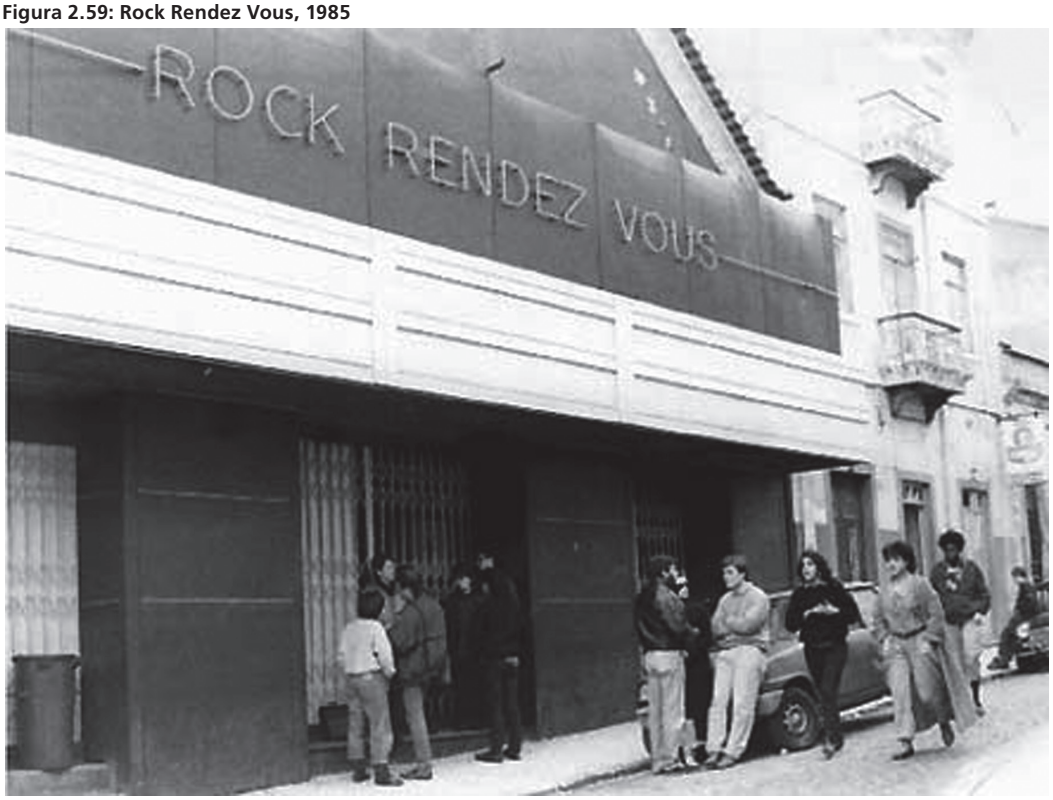
> *Estava no 3º ano de Engenharia Mecânica e a RUT (Rádio Universitária do Tejo) emitia para Lisboa inteira e fui convidado a participar num programa para levar os discos, uma DJ* battle *e ganhei 5 vezes consecutivas; depois, convidaram-me para ser colaborador de um programa, mais tarde passei pela CMR (Correio da Manhã Rádio), antes de vir a integrar os quadros da Rádio Comercial, onde "À Margem de Certa Maneira", programa da minha autoria viria a dar nas vistas, mas que incompreensivelmente fecharia o meu primeiro ciclo hertziano. Os meus pais ficaram preocupados na altura, mas também souberam que eu era maluquinho por músicas…. E que se calhar não havia muito a fazer…*
> Rafael, Músico 48, 42 anos, DJ, Produtor e Programador, Frequência Universitária, Lisboa

Figura 2.58: Fanzine Cadáver Esquisito, 1986



Fonte: http://rocknoliceu.blogspot.com/2009/03/fanzines-punk-e-anarquia-anos-80.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.59: Rock Rendez Vous, 1985



Fonte: http://rockemportugal.blogspot.com/2008/06/pblico-aguardando-abertura-do-rock.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Concomitantemente, existia um universo dinâmico de *fanzines*[53], bem ao estilo DIY. O Confidências do Exílio do Porto erigiu uma acérrima defesa do chamado «som da frente». O Ibérico (da autoria de jovens ligados à Rádio Universitário do Tejo) foi um *fanzine* se pautou por uma abertura a novas sonoridades. O Tosse Convulsa, fiel ao ideário *punk rock*, surgiu no Porto. O Portuga e o Encanto Lusitano dedicavam-se em exclusivo à divulgação da chamada Música Moderna Portuguesa e estarão na génese da revista Ritual. O Zimmerit e o Statik dedicavam-se às novas correntes musicais do industrial e da electrónica experimental. Também pontuavam o Die Neue Sonne, a Peresgótika, Cadáver Esquisito, por exemplo.

"E porquê Rock Rendez Vous? «Porque era rock e era um encontro com o rock»" (Mário Guia, proprietário do RRV, In Baptista, 2005). A década de 80 é de facto uma década em que se institui um verdadeiro movimento musical com impacto. Na força e intensidade

[53] A expressão fanzine é uma abreviação de *fanatic magazine*, mais propriamente da junção da última sílaba da palavra magazine (revista) com a sílaba inicial de *fanatic*. Portanto, trata-se de uma revista editada por um fã. Abrangem todo o tipo de temas, banda desenhada, ficção científica, poesia, música, feminismo, vegetarianismo, veganismo, cinema, jogos de computador e videojogos, numa modalidade experimental. Foram originalmente criados nos E.U.A., mas o seu uso foi mais intenso na Europa, designadamente em França em 1968 como veículos contra-culturais. Mais tarde, e com o movimento *punk* também são objecto de ampla utilização, pois o seu baixo custo é a sua condição de sucesso. Hoje, estas publicações têm vindo a perder terreno, sucedendo-lhes os *web fanzines*, assim como, os blogues (Ávila, 2009f).

desse impacto esteve na dianteira o Rock Rendez Vous[54]. A sala de concertos que serviu de inspiração para o RRV foi o Marquee[55] de Londres onde os Rolling Stones se estrearam em 1962 (Abreu, 2008a). A sua abertura em 1980 marcou uma ruptura face às anteriores apresentações de grupos *rock*, pois nasceu com a configuração específica de clube de *rock* dotado de condições técnicas e logísticas específicas: 1 000 lugares em termos de lotação; sistema de som JBL a 4 vias; sistema de divisão de bilheteira com as bandas. De facto, o RRV nada tinha a ver com as sociedades recreativas como os Alunos de Apolo ou os palcos improvisados existentes por todo o país. No entender de Adolfo Luxúria Canibal: "o RRV era o clube rock! Para quem vivia fora de Lisboa e tinha notícias da capital através dos jornais, o RRV era uma espécie de CBGB, o sítio onde se tinha de tocar porque só depois de se passar pelo RRV é que se existia" (In Abreu, 2008b).

Foi a partir de 1984 que o clube passou a ser representado como mítico, pois nele se poderiam assistir a concertos de bandas memoráveis nacional e internacionalmente. Era um espaço privilegiado de contacto e vivência de sonoridades *pós-punk* e foi nesse mesmo espaço que se gravaram 140 discos e se realizaram 1 500 concertos. O proprietário recorda: "até tínhamos excursões. As pessoas tinham de vir ver o Papa. Era a única sala de espectáculos *rock* em Lisboa e no país. Era a Meca daquela gente" (In Baptista, 2005). Um dos trunfos do RRV eram as *matinées*, onde se dançavam os êxitos do *pós-punk*, o Ziggy Stardust dos Bauhaus, o Ball of Confusion dos Love and Rockets, o Heaven dos Psychedelic Furs, Confusion dos New Order, Never Stop dos Echo and The Bunnymen, Wining dos The Sound...

> *A importância do Rock Rendez Vous foi fundamental, já que nessa sala se estrearam muitas das propostas mais inovadoras do* rock *português dos anos 80, sobretudo no pós-*boom*. Refiro-me a bandas como Der Stil, Ocaso Épico, Requiem Pelos Vivos, DW Art, Dead Dream Factory, Mler Ife Dada, etc. O facto de os proprietários da sala terem uma empresa discográfica (a Dansa do Som), que editava muitas das bandas que tocavam na sala levou o público à descoberta de projectos fantásticos que teriam ficado esquecidos.*
> Ramiro, responsável Blogue 15, 50 anos, Professor, Licenciatura, Sabugal

Fundamental na grandeza do clube foi a realização do Concurso de Música Moderna (CMM) do RRV[56] (entre 1984 e 1989) que fomentou o surgimento de novas bandas, divulgou valores alternativos, permitiu a troca de experiências musicais e de contactos, o aumento das referências musicais dos participantes e a própria edição discográfica. Os concursos[57] atingiram grande relevo no circuito musical português e durante anos serviram de montra

[54] O Rock Rendez Vous situava-se na Rua de Beneficência ao Rego, no local ocupado anteriormente pelo Cinema Universal. A inauguração do espaço foi em 18 de Dezembro de 1980. O primeiro concerto foi de Rui Veloso.

[55] Trata-se do London's Marquee Club, palco da consagração embrionária dos Rolling Stones, dos Yardbirds ou dos Animals. Localizado inicialmente na Oxford Street, transitando em meados dos anos sessenta para o Soho, converteu-se nessa altura num dos clubes principais de *rock* britânico. Cfr. http://www.themarqueeclub.net/.

[56] Relativamente à primeira edição do concurso: "«Em três semanas» de Março de 1984, Guia - actualmente, ligado ao turismo e a iniciativas relacionadas com o fado - recebeu «101 cassetes, inclusivamente, algumas de bandas que se formaram de propósito». O propósito abrigava-se sob as luzes do 1º Concurso de Música Moderna do Rock Rendez Vous, que, de Abril a Julho, abrigou esperanças, traumas, desilusões e bocas e ouvidos abertos" (Carneiro, 2004).

[57] Tiveram 6 edições (de 1984 a 1989) e uma 7ª edição (em 1994), realizada no cinema Condes, com o apoio da RTP.

ao que de mais inovador era efectuado pelos jovens músicos portugueses: podemos dizer que o RRV se assumiu como espaço "cuja identidade e soberania dependem do estabelecimento de redes de relações entre posições sucessivamente objectivadas e representadas, relações que se estruturam ao longo do tempo-espaço social e do tempo-espaço individual" (Santos, 2001:23). Assim, o RRV permitiu a concretização de uma geração de amantes de *rock* alternativo, foi o lugar das sonoridades menos alinhadas e ortodoxas de Lisboa, mas também do Porto e do resto do país (Vicente, 2008).

As queixas dos vizinhos, as pressões imobiliárias e camarárias e o desgaste financeiro ditaram o fechamento e consequente demolição do RRV em 1990. No declínio do clube, para além destes constrangimentos, foi também relevante o facto de se tratar de um clube restrito em termos de frequentadores, pois a sua aposta na chamada música alternativa não era garantia de concertos lotados.

> *E estas bandas pertenciam àquelas bandas que existiam no Rock Rendez Vous, que funcionava como um balão de oxigénio para que estas coisas todas pudessem existir. E eventualmente estas primeiras experiências resultavam e passavam ao nível seguinte das bandas que eu te falei anteriormente, ou ficava por ali e apareciam novas. Mas tinhas sempre a ideia de que tinhas alguma visibilidade, e alguma possibilidade de continuar o teu trabalho.*
> Bernardo, Músico 15, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Cascais

> *Isso é a Catedral! [referindo-se ao Rock Rendez Vous] (…) o Rock Rendez Vous foi o meu pulo, foi o que me lançou (…) foi o Rock Rendez Vous que me abriu as portas todas para este mundo. Na altura ires ao Rock Rendez Vous era quase como hoje ires ao Pavilhão Atlântico ou ao Coliseu, na altura para nós era isso, não era tão fácil entrar lá dentro (…)."*
> Adriano, Músico 18, 42 anos, Músico, 7.º ano de escolaridade, Lisboa

> *Convém não esquecer que naquela altura, as pessoas, que apesar de tudo seriam consideradas um bocadinho diferentes do Rui Veloso, dos UHF e até mesmo dos GNR, eram muito, muito poucas. E apesar das grandes diferenças entre elas, tendiam a aproximar-se e havia lugares comuns, o Rock Rendez Vous, etc.*
> Rogério, Músico 23, 46 anos, Músico, Mestrado, Lisboa

> *O RRV e o Johnny Guitar foram marcantes pela época em que apareceram. O RRV esteve no centro da origem de tudo. Quando o* pop *e o* rock *português estavam a explodir, eles estavam lá e nessa altura tudo passou por ali. O Johnny Guitar já foi pegar numa coisa que se estava a esboroar que era a própria cena do* rock *português, mas já foi uma segunda versão… o RRV sim, aliás numa situação como era a portuguesa, eles revelaram através dos concursos uma quantidade muito importante de bandas como foram os casos dos Mler ife Dada e dos Pop Dell'Arte, entre outras. Todos passaram por ali.*
> Matias, Jornalista 9, 58 anos, Licenciatura, Jornalista e Professor de Música, Lisboa

> *O Rock Rendez Vous foi determinante na afirmação e evolução da cena pop/rock portuguesa. Não teria conhecido o boom que se viveu em 80 sem aquela catedral de vida musical diária, revelando novos talentos, confirmando outros, e abrindo portas a bandas marcantes do*

panorama alternativo internacional (Teardrop Explodes, Echo & The Bunnymen, The Sound, Killing Joke, 999 ou Chameleons).
Teodoro, Jornalista 16, 44 anos, Jornalista, Licenciatura, Lisboa

Em dez anos fizeram-se ali 1500 concertos, seis concursos de música moderna (que revelaram bandas como os Mler Ife Dada, Pop Dell'Arte, Sitiados, Mão Morta, Lobo Meigo, Requiem Pelos Vivos, Ritual Tejo, entre muitos outros) e criou-se uma editora independente, a Dansa do Som.
Teodoro, Jornalista 16, 44 anos, Jornalista, Licenciatura, Lisboa

[Referindo-se ao fim do RRV] " E a música portuguesa posterior a 90 reflecte esse vazio, menos inventiva (apesar das excepções), menos activista (de forma consequente e não para meia dúzia de amigos) e, claramente, com muito menos bandas a entrar em cena ano após ano..."
Teodoro, Jornalista 16, 44 anos, Jornalista, Licenciatura, Lisboa

Concursos de Música Moderna do Rock Rendez Vouz

O 1º Concurso de Música Moderna, organizado pelo RRV, aconteceu em 1984, numa altura em que os grupos portugueses não conseguiam grande aceitação no mercado discográfico. A única exigência era que os grupos participantes não tivessem qualquer gravação comercial, pretendendo-se assim revelar novas bandas. Os vencedores do 1.º concurso foram os Mler Ife Dada. Nos lugares seguintes ficaram os Culto da Ira e Croix Sainte. Os THC venceram o 2º concurso. Nos lugares seguintes ficaram URB, Projecto Azul, Prece Oposto, Radar Kadafi e Linha Geral. Os Pop Dell'Arte foram os vencedores do Prémio de Originalidade. Os Rongwrong foram os vencedores do 3º concurso. Os outros finalistas foram os Essa Entente, Seres, Dínamo Ibérica, Aix La Chapelle e D'Age. O prémio Originalidade foi atribuído aos Mão Morta. Os Requiem Pelos Vivos venceram o 4º concurso. Morituri e Tranz It ficaram nos lugares seguintes. O prémio da Originalidade foi para os Melleril de Nembutal. No 5º concurso chegaram à final os grupos Easy Gents (que depois mudariam de nome para Ritual Tejo), Sitiados e Agora Colora. Foi editada uma colectânea com as 8 bandas presentes nas meias-finais. O patrocinador deste 5º concurso comprometeu-se a comprar 10 mil exemplares da colectânea fazendo com que o disco à saída já fosse disco de prata. Em 1989, os Lobo Meigo venceram o 6º concurso. Nos lugares seguintes ficaram os Clandestinos e Flávio Com F De Folha. Em 1994, foi realizado o sétimo (e último) concurso do Rock Rendez-Vous, organizado pela RTP. Os Drowning Men (que depois mudariam de nome para Geração X), foram os vencedores, ficando nos postos seguintes os Jardim Letal (ex-Swallow Rage) e os Neura. Os três grupos finalistas tiveram como prémio a gravação de um CD de oito temas cada para a Dansa do Som. Os Ornatos Violeta venceram o prémio de originalidade.

Lista de Participantes

1º Concurso (1984): Banda Do Sul – Finalista; Boomerang; Crise Total; Croix Sainte – Finalista; Culto Da Ira – Finalista; Dead Dream Factory – Finalista; F.A.S.; Fancy One; Fidgy; Jumping Jacks; Kan Kan Klan; M. Odernos; Magnetics – Finalista; Mler Ife Dada – Vencedor; Negra Troop; Ruinas; Sepulcro; Taquicardia; Tres; Tum Ta Tum Tum; White Traffic; Suplentes: Barmen; Bateau Lavoir; Mandrax

2º Concurso (1985): Balladium; Bando Branco; Bramassaji; Circo Abardino; Crise Total; Der Stil; D.W.Art; Essa Entente; Jonas; A Jovem Guarda; Linha Geral – Finalista; Morituri; Pippermint Twist; Pop Dell'arte - Prémio Originalidade; Prece Oposto – Finalista; Projecto Azul – Finalista; Radar Kadafi – Finalista; Sangue Civil; Smach; Taquicardia; Teiahelce; T.H.C. – Vencedor; Urb – Finalista; Zona Proibida; Suplentes: Taedium Vitae; Laranja Mecânica; Ouidja Twareg; Neo-Mono-Var; Seres; Negro Troop.

3º Concurso (1986): Academia Da Euphoria; Af Gang; Aix La Chapelle – Finalista; Amenti; Bar Beletta; Bateau Lavoir; Lex Injusta; Corpo & Alma; D'age Finalista; Dduo; Dinamo Ibérica – Finalista; Essa Entente – Finalista; Fado Colorado; Laranja Mecânica; Marias De Portugal; Mão Morta - Prémio Originalidade; Modus Operandi; Negra Troop; Os Senhores; Portugueses Suaves; Rattus Urbanus; Requiem Pelos Vivos; Rongwrong – Vencedor; Seres – Finalista; South Wave; Suplentes: Lagu Trop Niedan; Fiure Del Fiume; Bali Ilani; Anti-System; Face Oculta; Napalm Climax

4º Concurso (1987): A Banda Lusa – Finalista; Academia Da Euphoria; Af Gang; Axu Bem – Finalista; Corpo & Alma; Criterium; Divago; Doutores & Engenheiros; Ella Sing; Ena Pá 2000 – Finalista; Ex Orient Lux; G; In Loco – Finalista; La Valise; Lagu Trop; Melleril Do Nenbutal - Prémio Originalidade;

Morituri – Finalista; Os Senhores; Peste & Sida – Finalista; Requiem Pelos Vivos – Vencedor; Seres; Sexta Esquadra; Teiahelce; Tranz It – Finalista; Suplentes: Proh Dolor; Laranja Mecânica; Amen Sacristi
5º Concurso (1988): A Giesta; Agitação Clandestina; Agora Colora – Finalista; Amen Sacristi; Easy Gents – Vencedor; Ecos Da Cave; Edelvaisse; Espirito Ressacado; Falecido Alves Dos Reis; Fiks; I.P.M.; Ik Mux; Lobo Meigo; Margem Sul; Paralelo 16; Quinta Do Bill; Sitiados – Finalista; Tom Cat; Suplentes: Jet Set; Cruzes E Cruzadas; João Phalo & The Bosh; Civitae
6º Concurso (1989): A Kausa; Alma Dorida; Clandestinos – Finalista; Depressão Total; Flávio Com F De Folha – Finalista; Hormona; Liriscumbrus; Lobo Meigo – Vencedor; Los Paz D' Almas; Madragoa; M'as Foice; Mata-Ratos; More Republica Masónica – Finalista; O Pacto!; Paralelo 16; Petro Max; Primus Inter Pares; Senhores Do Mundo Inferior; Seres; Silhuetas Figurativas; Ulisses Covarde E Os Heróis; Vómito; Vultos; Suplentes: Alma Calma; Anomeos; Tom Tom Macoute.

Fonte: Anos 80, s/data k.

Finalmente, foi neste período que as expressões: «som da frente»; «música moderna portuguesa», «música de vanguarda» ou «música alternativa» começaram a surgir e a vulgarizarem-se para denominar um determinado estilo de *rock* e também uma determinada forma de estar e viver a música. O termo *indie*[58] começou a ser utilizado, a partir do final da década de 1980, na Inglaterra e nos Estados Unidos, para denominar a estrutura de editoras localizadas à margem do esquema de produção, distribuição e promoção das *majors* (grandes editoras). As editoras independentes possuíam quadros de pessoal reduzidos, poucos recursos económicos e uma escassa e informal infra-estrutura de produção e distribuição. As bandas e músicos constituintes do catálogo dessa editoras não eram conhecidos das massas, pautavam-se por uma abordagem pouco comercial e massiva da produção e criação musicais. Portanto, o *indie rock* era um tipo de *rock* alternativo produzido fora do *mainstream* por editoras independentes (Frith, 1998). Em Portugal, a não vinculação a editoras independentes não identifica de forma tão notória projectos não alternativos. Assim, a categorização de alternativo permanece para determinados projectos mesmo que sejam editados por *majors*.

Os géneros musicais são categorias fluidas que não possuem fronteiras completamente delimitadas, são uma espécie de conceitos abertos, pois respondem, também à intensa mistura e mescla real de géneros instaurada após o *punk*. Enquanto categorizações, são organizações simbólico-ideológicas que sustentam a continuidade dos procedimentos das indústrias culturais que lhes subjazem e as rotinas mentais e simbólicas dos consumidores. Um dos argumentos mais usados pelos cultores plurais de *rock* alternativo prende-se com a sua pureza, isto é, o seu afastamento face às lógicas e imperativos comerciais (Grossberg, 1994; Hesmondhalgh, 1999). Também é frequente apelidarem o seu gosto de eclético, de não rotulável numa tentativa de desvincular as obras de uma lógica simplista classificatória e do sucesso comercial. Os géneros são o resultado de uma intensa classificação social (auto e hetero produzida) e é nesse interminável processo classificatório que os próprios géneros e subgéneros musicais se constroem. E no caso do *rock* alternativo português, é fundamental perceber o contexto da sua constituição e canonização, pois a força de tal qualificação permanece até ao presente.

[58] Diminutivo de *independent*.

Holly Kruse mostrou que o estudo das diversidades musicais a partir dos rótulos se afigura como algo central no estudo da música popular, até porque na maior parte das vezes, estes rótulos não passam de imposições das próprias indústrias culturais. Para exemplificar esta tese, a autora destaca o exemplo da música alternativa: "mas «música alternativa» não parece ter apenas a ver com o produto de canais de distribuição. De certa forma, toda a gente que entrevistei – músicos, pessoas envolvidas com a rádio, as pessoas envolvidas na produção e venda de discos – implicitamente, definem-se a si próprios como «alternativos» ao fazer alegações sobre a singularidade da sua música, ou da sua plateia: ninguém estava a fazer o que nós estamos a fazer" (Kruse, 1993:35). Se o *pop*, em regra, se refere à música que se encontra nos *Tops*, já o *indie rock* se afigura como uma oposição ao critério do *top* de vendas. Mas tal como defende Simon Reynolds, pelo menos no Reino Unido, representa um modo puro de produzir os sons, tem subjacente uma certa inocência e uma recusa de crescer (2007). Deste modo, a auto e hetero qualificação operadas no quadro de interacção do *rock* dito alternativo são constructos sociais de relevância maior, sendo assim, objecto da nossa indagação sociológica.

> *Acho que nos anos 80 fazia sentido em música alternativa e* rock *independente porque foi a altura em que apareceram as editoras independentes. Os grupos que editavam por essas editoras eram independentes e alternativos. Hoje em dia já não sei o que é que isso significa. Muitas dessas editoras acabaram por ser absorvidas por multinacionais. A máquina promocional funciona do mesmo modo, quer para as multinacionais, quer para as editoras independentes, porque entretanto as independentes se tornaram grandes. Eu acho que realmente independente sou eu e outros músicos como eu que existem sem* manager*, sem subsídios, sem espaço nos* media*, sem nada. Mas por outro lado, somos absolutamente dependentes para a nossa sobrevivência de um bom relacionamento com coreógrafos, com encenadores. Somos dependentes dos subsídios de outras áreas, senão não comemos.*
> Dinis, Músico 40, 48 anos, Músico, Licenciatura, Cascais

> *Existirão uma série de coisas com dificuldade em chegar à luz do dia, mas que existem subterraneamente no tal circuito* underground*, como existiam os Pop Dell"Arte, os Mão Morta, os Cães Vadios nos anos 80, e que, embora existam editoras independentes e mecanismos que funcionam, não serão suficientes. Hoje, devido às características da sociedade da informação, é preciso maior esforço para nos darmos a conhecer. Como existe tanta coisa, torna-se mais fácil passar despercebido. Talvez isso não acontecesse tanto nos anos 80, em que apesar de tudo as bandas acabavam por dar nas vistas.*
> João, História de Vida 5, 48 anos, Músico, Licenciatura, Lisboa

Figura 2.60: Cães Vadios na imprensa em 1988



Fonte: http://www.cultkitsch.org/musica/tugas/caes_vadios/caes_vadios.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

2.4. Anos 1990: entre o rock alternativo e as novas linguagens musicais do pós-rock

> *Ouvi dizer que o nosso amor acabou. / Pois eu não tive a noção do seu fim! / Pelo que eu já tentei, / Eu não vou vê-lo em mim:/ Se eu não tive a noção de ver nascer um homem. / E ao que eu vejo, / Tudo foi para ti/ Uma estúpida canção que só eu ouvi! / E eu fiquei com tanto para dar! / E agora/ Não vais achar nada bem/ Que eu pague a conta em raiva! /*
> *E pudesse eu pagar de outra forma! /*
> *Ouvi dizer que o mundo acaba amanhã, / E eu tinha tantos planos pra depois! / Fui eu quem virou as páginas/ Na pressa de chegar até nós; / Sem tirar das palavras seu cruel sentido! / Sobre a razão estar cega:/ Resta-me apenas uma razão, / Um dia vais ser tu/ E um homem como tu; / Como eu não fui; / Um dia vou-te ouvir dizer:/*
> *E pudesse eu pagar de outra forma! /*
> *Sei que um dia vais dizer:/ E pudesse eu pagar de outra forma! / A cidade está deserta, / E alguém escreveu o teu nome em toda a parte:/ Nas casas, nos carros, nas pontes, nas ruas. / Em todo o lado essa palavra/ Repetida ao expoente da loucura! / Ora amarga! ora doce!/ P'ra nos lembrar que o amor é uma doença,/ Quando nele julgamos ver a nossa cura!*
> Ornatos Violeta, *Ouvi Dizer*, 1999

Reconhecer a importância da trajectória do *pop rock* português tem passado pelo seu entendimento e compreensão à luz de um quadro de transformações estruturais da sociedade portuguesa nos mais diversos domínios. Assim, e retomando a criação musical situada num contexto social, económico, cultural e político, podemos adiantar que os anos 90 do século XX se reconfiguraram dentro dos parâmetros desenhados anteriormente. Assim, e aprofundando a nossa estratégia interpretativa, podemos aquilatar a presença de características comuns face a outros países europeus (Cunha, 2001), tais como, as alterações demográficas no sentido do crescente envelhecimento na base e no topo da pirâmide etária, o que evidencia uma alteração dos níveis de natalidade e de fecundidade e de envelhecimento, o crescente peso das classes médias urbanas e o progressivo aumento das taxas de trabalho feminino. Contudo, existem, paralelamente, outras características que distanciam o país dos parâmetros europeus, nomeadamente se focalizarmos a nossa atenção na persistência de níveis de qualificação escolares e profissionais mais baixos, na baixa produtividade empresarial, nas baixas remunerações salariais e na persistência de formas tradicionais de exclusão social. Com efeito, como já referimos anteriormente, estamos face a uma modernidade inacabada ou na concepção de Boaventura de Sousa Santos temos sinais de desenvolvimento intermédio num país da semiperiferia, adoptando a teoria de Immanuel Wallerstein sobre a teoria do sistema mundo (1990; 1993; 1994), isto é, Portugal apresenta níveis de desenvolvimento económico e social intermédios, ou seja, temos características que nos aproximam do centro e outras da periferia. A nossa particularidade consiste na coexistência de discrepâncias entre os padrões das relações de produção capitalistas (comunidades periféricas) e os padrões de consumo (próximos das sociedades desenvolvidas) (Martins, 1998).

Pelas razões apresentadas, as mudanças terão que ser encaradas com relativismo e num contexto de relativa continuidade, o que não nos impede de esclarecermos melhor quais os impactos dessa mudanças ou as suas modalidade de ocorrência nas estruturas e práticas simbólico-culturais. Recorrendo a um diagnóstico de síntese (Silva, 1997; Conde, 1997; 1998b), podemos matizar esta década em termos de características do contexto e de tendências de evolução por um eixo que remete para a massificação do consumo de bens culturais por intermédio da homogeneização de mensagens e de formas (pelo forte contributo dos *media*), do desenvolvimento de produtos orientados para segmentos de população pouco favorecidos em capital cultural incorporado e pelo desenvolvimento de uma «nova cultura popular», que regula, sem subjugar, os padrões de práticas e obras culturais tradicionais, quer nos meios urbanos, quer rurais (Silva, 1997). Outro eixo analítico situa-se na resistência, especialmente intensa nas cidades, face a uma maior intersecção e recomposição entre os diferentes níveis de cultura – cultura erudita, académica ou de vanguarda e culturas massificadas e subalternas, especialmente no que respeita às suas fronteiras simbólicas e materiais (Silva, 1997).

É também possível visualizar todo o *cluster* das actividades culturais, que extravasa as próprias indústrias culturais e que apresenta contornos flexíveis de acolhimento de mudança e inovação, obedecendo a lógicas de mercado e asseverando a sua centralidade económica (Silva, 1997). Assim, as cidades apoiam-se cada vez mais na sociedade do conhecimento no tocante a um leque diversificado de actividades: informação, ciência, tecnologia, lazer, linguagens e criação. Neste sentido, a cultura não se limita a uma oferta de fruição desinteressada, abarca uma rede de actividades económicas, é factor de afirmação competitiva e de atracção de recursos, de investimentos e de pessoas, mantendo o seu papel de comemoração ritual e festiva de comunidades e de integração simbólica e lúdica da população, assumindo importantes efeitos na coesão dos tecidos sociais. Esta evocação não poderá deixar de lado os efeitos da globalização nas dimensões económicas e tecnológica da cultura, pois existe um aceleramento da circulação de ideias, produtos e projectos que tende a incrementar novas plataformas de relacionamento no campo cultural, alterando os termos da relação entre criadores, produtores e difusores/mediadores. Reconheçamos que, do ponto de vista do subcampo musical em estudo, a sua permeabilidade a estas alterações foi digna de registo ao longo da década de 90, nomeadamente no tocante às modalidades de difusão/celebração musical pelo potenciamento dos festivais enquanto momentos charneira de celebração/divulgação/recepção de conteúdos e imaginéticas *pop rock*. Mas este é só um exemplo, veremos ao longo deste subcapítulo a inscrição destas tendências no quadro do objecto em estudo.

Importa reconhecer, neste contexto, que o consumo musical tem vindo a aumentar nos últimos anos, havendo uma crescente dicotomização interna destes consumos entre a música ao vivo e a música gravada. A partir do 25 de Abril, o consumo musical, em Portugal começou a sofrer um grande incremento, mas foi a partir das décadas de 80/90 do século XX que estes consumos conheceram um desenvolvimento decisivo. Enquanto factores explicativos para este crescimento, e para lá de todos os factores exógenos que possamos antever, importa salientar factores económicos e sociais inerentes à sociedade

portuguesa, a saber: "o crescimento do poder de compra da população e do «consumo de massas», o alargamento da classe média, a quebra do isolamento internacional, a integração europeia em 1986 e o fim das barreiras alfandegárias, bem como o reflexo atempado, no país dos desenvolvimentos tecnológicos aplicados à música. O fim do duopólio da rádio, o surgimento das rádios livres, a sua posterior legalização, bem como o fim do monopólio estatal de televisão e o alargamento do número de canais e respectivo tempo de emissão, são outros factores que podem ser relacionados com o crescimento fonográfico em Portugal nas últimas décadas: entre 1985 e 1997 o crescimento real foi de 184%, atingindo os 28,4 milhões de contos de facturação em 1997. (…) [Assim,] acompanhando o crescimento continuado a nível mundial desde 1984, o crescimento recente em Portugal tem sido superior" (Neves, 1999:14-15).

O aumento da audição de música gravada tem sido uma das maiores evoluções das décadas de 80 e de 90 (Pais, 1994:141), o que se relaciona com as mudanças tecnológicas, com um aumento e diversificação do equipamento nesta matéria e crescente sensibilidade face à audição musical em virtude da penetração das indústrias culturais musicais. Olivier Donnat e Denis Cogneau chegam inclusivamente a falar num *boom* musical na transição da década de oitenta para a década de noventa. Este *boom* liga-se ao aumento quantitativo da audição e às mudanças ocorridas nas modalidades de audição e nos géneros musicais mais ouvidos. Aqui têm relevância alguns factores: as inovações tecnológicas e a segmentação dos mercados musicais. É também oportuno destacar a multiplicidade de fontes musicais: a rádio, a televisão, a aparelhagem de som, o *walkman*… (1990).

A década de 90, com o aparecimento do CD, veio a marcar-se por um *boom* da comercialização discográfica e editorial, marcado por sucessos como Silence 4, Pedro Abrunhosa, Delfins, os quais eram permitidos por uma conjuntura económica positiva. A década de 90 foi ainda marcada por um incremento na realização autárquica e consequente financiamento de concertos no quadro do *pop rock*, sendo que esse financiamento assumia valores excessivos que tiveram alguns impactos numa não habituação dos públicos em pagarem para assistir a concertos. Os anos 90 são os anos em que se quebra finalmente o isolamento de Portugal mas onde há uma ausência de valores característicos que se reflecte um pouco no que qualitativamente ficou marcado do universo musical dessa década. Do ponto de vista da recepção, o público português de música *pop rock* tem-se vindo a massificar, não obstante, optando por propostas mais massivas do ponto de vista comercial e mediático.

> *Nos anos 90 foi um bocado esse* boom *da comercialização. E agora há uma recessão.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, 12º ano de escolaridade, Lisboa

> *Nos anos 90, ainda havia muito dinheiro do Estado e das Câmaras a financiar os concertos, e que deixou de haver. Agora, o futuro é as pessoas que querem ver música habituarem-se a pagar bilhete. (...) as pessoas não estavam habituadas a pagar bilhetes. Pagavam bilhetes para ir ver bandas estrangeiras. Mas quando eram portuguesas pensavam assim: «daqui a dois meses a Câmara trá-los aqui às festas da cidade, vou pagar porquê?»*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, 12º ano de escolaridade, Lisboa

> A massificação do público em Portugal, dos ouvintes de música, não permite que haja fenómenos que estão entre o mainstream e o alternativo.
> Renato, Músico 37, Músico e Jurista, 37 anos, Licenciatura, Gaia

> *A coisa funciona em ciclos, depois uma nova vaga, Silence 4, The Gift, Belle Chase Hotel e agora as coisas voltaram ao português… A continuação disso ainda não se percebeu qual é; irrompeu o fado, mas estamos a falar de outras coisas. Não se percebe muito bem como é que a caravana do* rock *continua…*
> Tomás, Jornalista 20, 58 anos, Licenciatura, Jornalista, Professor e Radialista, Lisboa

> *Nos anos 90 as bandas tornaram-se muito* standards *daquilo que há lá fora.*
> Tó, História de Vida 1, 46 nos, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Uma das leituras possíveis dos anos 90 do século XX poderá ser feita enunciando um roteiro ilustrativo da produção musical no quadro do *pop rock*[59]. Assim, a primeira paragem faz-se em torno das bandas que assistiram nesta década a uma elevação em termos de representatividade e alcance junto do público e a uma consolidação da suas estruturas produtivas, do ponto de vista da edição regular de discos, da realização de *tournées* regulares, da sustentação dos seus membros criativos e produtivos e da sua projecção à escala internacional. Tratam-se de projectos que transitaram da década anterior (Amaro, 2009) e derrubaram nesta década a fronteira da cultura popular massiva, saindo de circuitos que poderemos classificar, com reservas, mais *underground* e se catapultaram para uma visibilidade intensiva e extensiva *mainstream*. Incluem-se aqui os GNR, pois realizaram de forma inédita concertos em estádios onde foram escutados e visualizados por mais de 40 000 pessoas e obtiveram um grande sucesso de vendas com o álbum *Rock In Rio Douro* nesta década. Também incluímos dentro desta paragem os Madredeus, pois esta foi a década da sua afirmação nacional e mundial, comprovada pela sua presença em palcos de todo o mundo e pela realização do filme "Lisbon Story" de Wim Wenders[60]. Simultaneamente, foi uma época que marcou uma espécie de renascimento e culto face aos Xutos e Pontapés, assim como, levou a que os Delfins fossem uma das bandas mais populares do país. Nesta paragem não está em causa um regresso ao passado, mas a reconfiguração de projectos que transitaram da época anterior e que passam a assumir-se como "os" representantes da música *pop rock* portuguesa. Ainda dentro desta paragem, não podemos deixar de fazer referência ao que João Lisboa apelida de "surto da *world music*" e "toda a experimentação que foi feita, trouxeram timbres, sonoridade, temperamentos, vocalizações, ritmos, afinações que estavam completamente fora do nosso espectro habitual de audição" (2002:114). Alguns destes projectos foram responsáveis por esse surto e pelo impulso à exploração de novas sonoridades e recuperação de tradições que se viriam a tornar ostensivas em 2000.

[59] Consultar Glossário de bandas/artistas/projectos portugueses, Anexo I.

[60] O álbum *O Espírito da Paz* de 1994 consolidou a internacionalização do grupo, pois alcançou o primeiro lugar das tabelas de Espanha e levou o grupo a uma longa digressão internacional, a qual incluiu o Brasil e alguns países do Extremo Oriente. Wim Wenders ficou de tal modo impressionado com a música do grupo que os convidou para realizar a banda sonora de um filme sobre Lisboa, chamado Lisbon Story no qual o grupo foi protagonista. Cfr. http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/lisbonstory/lisbon_story.htm.

Uma outra paragem é feita em torno do encontro e da divulgação da negritude da música portuguesa, do *rap*, do *groov*e, da *rapública*[61], do *hip hop*… Não é *pop rock*, mas mantém afinidades de sobeja com esse género musical. Assim, e com Henrique Amaro, consideramos que esta década "contemplou novas descobertas, representando um colocar em prática de tudo aquilo que se tinha aprendido durante os anos 80" (Amaro, 2009:74). Referimo-nos aos Da Weasel, aos General D, aos Mind Da Gap, aos Cool Hipnoise[62], aos Black Company, entre outros. Esta paragem estrutura-se no surgimento da *black music*: "foi a década onde se começou a sentir os sinais da descendência africana nascida em Portugal" e "foram eles que, em parte, deram uma nova direcção à música portuguesa" (Amaro In Santo & Pereira, 2009a). Este movimento veio dar corpo em Portugal àqueles que, hoje em dia e um pouco por todo o mundo, espalham a palavra do *hip hop* e o seu carácter de rebelião: "the world, it seems, is in love with black America" (Ogbar, 2000: 1).

Neste contexto, e usando uma linguagem metafórica, o *hip hop* é uma espécie de CNN da população negra, na medida em que os *rappers* estão na linha frente, dando novidades sobre as peculiaridades dos seus bairros e das cidades, através das suas músicas. Parece, pois, consensual o poder icónico do *hip hop*, que pode manifestar-se de diferentes formas, por vezes até contraditórias, dependendo dos objectivos políticos a alcançar e dos condicionalismos existentes. Se para uns o *hip hop* é usado como arma contra a pobreza, opressão e corrupção do governo, para outros é utilizado como meio de glorificação da violência e de um hiper-materialismo. Se o *hip hop* pode ser visto como uma forma de libertação para aqueles que são oprimidos pelo racismo e pela pobreza, pode igualmente ser considerado um dos vários produtos comerciais utilizados como símbolo de rebelião geracional, o que permite, então, concluir a coexistência de elementos contraditórios nesta cultura. Por outro lado, o carácter de rebelião e oposição do *hip hop* não concretiza por si só a transformação política; o *hip hop* é uma expressão cultural e não um manifesto (Ogbar, 2000). Estas criações e trabalhos performativos em torno do *hip hop* e do *rap*[63] contribuíram para um aumento da compreensão acerca da complexidade dos processos de edificação de identidades no Portugal pós-colonial e de transculturalidade globalizante na vivência lisboeta e portuguesa contemporânea (Fradique, 2003). Não sendo este o lugar de

[61] Nome apropriado do álbum *Rapública* que apresentou o movimento *hip hop* em Portugal. *Rápublica* foi a primeira compilação de *rap* português lançada e contava com os nomes como Black Company, Boss AC, Zona Dread, Family e Líderes da Nova Mensagem. *Rapública – Vários Artistas* (1994/Columbia/Sony BMG). Rui Dinis considera que "pouco evoluído musicalmente, este é ainda assim um disco que fez história; que contribuiu decisivamente para ajudar a construir a cultura *hip hop* em Portugal. Compilado por Hernâni Miguel e José Mariño, *Rapública* ficou na história do rap nacional como o grande pontapé de saída do género…do *underground* ao *mainstream*, em dois – sempre discutíveis – passos…daí para a frente, nunca mais a cultura urbana foi a mesma!" (Dinis, 2006b).

[62] Mário Lopes refere a propósito dos Cool Hipnoise: "Em 2000, *Música Exótica Para Filmes, Rádio e Televisão* surgiu como objecto onde sofisticação de clube urbano se decorava em estética *dub* e estilização de banda sonora *funk*. Electrónico e orgânico, capturava o espírito do seu tempo de forma estimulante e tornou-se um dos álbuns chave do seu ano - apogeu de um percurso iniciado com *Nascer Da Soul* (1995) e *Missão Groove*" (1997) (Lopes, 2006f).

[63] A expressão "*rap*" corresponde a uma sigla que significa *Rithm and Poetry* (o Ritmo e a Palavra). Trata-se de uma forma específica de verbalizar e é associada a inovações tecnológicas e de composição musical. Através de um novo tipo de percussão desenvolvido pelo DJ e de uma verbalização poética em que o MC (Mestre de Cerimónias) se especializou, é atingido o principal objectivo deste estilo musical – transmitir uma mensagem. O *rap* está incluído na auto-denominada cultura *hip hop*, uma expressão utilizada para designar um movimento multidisciplinar urbano e juvenil que integra um elemento gráfico/visual (*graffiti*) e outro coreográfico (*breakdance*).

discussão do *hip hop* ou do *rap*, parece-nos com Henrique Amaro que a "grande novidade musical é o aparecimento dessa geração, até na perspectiva de documentar o país. O país que nós vivemos na década de 90 está documentado nas letras destas pessoas" (Amaro, 2009:74). Não deixa de ser relevante que o facto de alguns destes projectos se terem tornado massivos, sinónimos de sucesso de vendas de discos e de espectáculos, leva muitos dos agentes sociais em campo a mostrarem reservas face a essa reconfiguração após o sucesso, mas esta parece ser uma estratégia de funcionamento do próprio subcampo do *rock* alternativo, como veremos no capítulo 4.

> *Choca-me isso mas já sou eu que sou mais azedo e, no entanto, lembro-me dos Braindead, lembro-me de ver concertos maravilhosos dos Da Weasel e de os conhecer minimamente e da atitude que as pessoas tinham, lembro-me também de concertos de Braindead e eram incríveis… mas, sei lá, eu percebo que as pessoas precisam do apartamento e… sei lá, de comprar um carro melhor e o apartamento já não pode ser só o T1 na Estefânia tem de ser um T4 na Lapa, eu percebo essas coisas todas ok, é o jogo que querem jogar.*
> Samuel, Músico 22, 37 anos, Músico, Licenciado, Porto

É nesta paragem de *groove*, de música negra, que introduzimos Pedro Abrunhosa e as suas "viagens"[64]. Com larga experiência no mundo do *jazz,* como estudante, músico e professor, Pedro Abrunhosa marcou a década de 90 pelo facto de introduzir no *pop* português as linguagens da música negra americana e do *jazz*, sob uma lírica incisiva de contestação e de libertação social (Pereira, 2009c). Como o próprio referiu: "vive-se um período assustadoramente avassalado por obsessão económica, um egoísmo absurdo, um consumismo doentio, por uma perda total da solidariedade e dos valores sociais e humanos, por um fosso gigantesco entre pobres e ricos»"; "«e eu pergunto-me porque existem a coca, a heroína e as seringas, a vontade de adormecer a sociedade e a falta de vontade para combater isso? O alvo é justamente esse: o marasmo, o conformismo, a mediocridade e a falta de uma política clara que ponha a cultura à frente da economia»" (Lisboa, 2002:132-133).

Morrel reitera: "a árvore genealógica do *rock'n'roll* é bastante clara. À distância vantajosa do século XXI, quem se disponha a olhar para trás, para os anos 80 deste século, concluirá, sem a menor dúvida, que o *punk* de Nova Iorque inspirou o *punk* de Londres, que por sua vez despoletou o *hardcore* americano, que se fundiu com o *hard rock* dos anos 70 e com *death metal* dos anos 80 para produzir o *grunge*" (Morrel, 1999:21). Assim, a terceira paragem faz-se em torno das manifestações em espaço nacional do *grunge*, género reinante na década de 90 à custa de projectos como os Nirvana e os Pearl Jam. Neste ponto, socorremo-nos de Michel Demeuldre, na medida em que propõe um modelo macro e microssociológico a partir das invariantes e das variações observadas na génese de algumas dezenas de estilos musicais.

[64] *Viagens* é o título do álbum de estreia de Pedro Abrunhosa e data de 1994. Refira-se que atingiu a marca de tripla platina com vendas superiores a 200 000 unidades. O álbum contou com a participação do saxofonista de James Brown, Maceo Parker.

Figuras 2.61 e 2.62: Artwork, Silence 4



Fonte: http://userserve-ak.last.fm/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://www.lastfm.com.br/music/Blind+Zero/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Os estilos musicais e, em particular, os tipos de interacções recorrentes fazem nascer e mantêm uma sociabilidade e um *ethos* musical particulares que podem ser estudados como formas sociais, segundo a definição de Simmel (Demeuldre, 2000:129). Demeuldre propõe o conceito de «*conculturation*» como fenómeno de emergência de estilos musicais em meio urbano. A *conculturation* de um estilo é uma criação social e uma criação musical, na medida em que cada estilo tem uma configuração específica de características musicais, uma matriz social particular e uma encenação com o seu estilo relacional próprio: "os factos que nos interessam mais são os processos de mudanças musicais no curto e no longo prazo bem como as variações estilísticas locais e contextuais. Com efeito, os dados musicais e os comportamentos musicais não constituem automaticamente significantes sociais. Pelo contrário, as variações destes dados no espaço e no tempo podem ser colocadas em perspectiva se não em correlação com os micro e macro processos concomitantes de diferenciação das relações e dos tipos de interacções sociais" (Demeuldre, 2000:123-124).

Figura 2.63: Blind Zero



Fonte: http://lastfm.com.br/music/Blind+Zero/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

As ilustrações relevantes a este respeito são os Silence 4 e os Blind Zero. No caso dos primeiros, podemos desde logo relevar a sua proveniência geográfica: Leiria. Com efeito, essa característica é surpreendente, pois trata-se de o primeiro projecto *pop rock* à escala nacional não oriundo do Porto ou de Lisboa. Aqui podem entrar várias razões, a crescente mobilidade face às grandes cidades, o aumento da escolaridade dos jovens, a crescente urbanização e cedência às indústrias culturais, os avanços das tecnologias de informação e do conhecimento, a existência de uma tradição local… A análise deste facto requer o accionamento cruzado de uma multiplicidade de explicações. Outra das variáveis relevantes deste projecto prende-se com a opção pelo *rock* cantado em inglês, opção de ruptura face aos projectos de *pop rock* mais consolidados em território nacional até à altura: "a questão sobre a escrita em português ou em inglês, essa, pelo menos para David Fonseca, parece definitivamente encerrada: «sempre achei essa polémica muito estranha, não me parecia que valesse a pena perder tempo a pensar sobre isso. Acho que é uma falsa questão. O universo em que cada um se move é consigo. Não vejo porque alguém haveria de impor um suposto sentido "patriótico" (…) de escrever. Não me considero poeta nem escritor mas era mais fácil escrever coisas muito pessoais sem que fossem imediatamente interpretadas como tendo a ver directamente comigo" (Lisboa: 2002:138). Outro atributo de destaque da banda e que estruturou de forma marcante o universo da indústria cultural da música em Portugal liga-se ao seu forte sucesso comercial: "por mais que possa haver uma influência directa musical à qual uma geração se agarra, neste caso o *grunge* e tudo o que o rodeava, o movimento não é legitimado se não houver um sucesso comercial, e aí os Silence 4 foram determinantes" (Amaro, 2009:75). A banda de Leiria vendeu mais de 240 mil exemplares do seu primeiro álbum, atingindo uma popularidade inédita: "na altura [já era] difícil, hoje [é] uma tarefa impossível" (Amaro In Espírito Santo & Pereira, 2009a).

Os Blind Zero, do Porto, também seguiram essa linha musical dos Silence 4, mantendo uma maior ligação ao *grunge* como diz Miguel Guedes, vocalista da banda: "É indissociável de um passado e de uma cronologia da história do *pop rock*. Nunca nos assumimos como ilhas fechadas. Temos influências e gostamos de as espelhar. Não somos criadores de nada de novo e não nos parece. Que isso tenha de ser o propósito de qualquer música ou de qualquer artista. Isso estará ao alcance de meia dúzia de génios ou de iluminados mas não é o que queremos fazer. O que nos interessa é traduzir a nossa experiência através de conceitos que já foram formulados. E não nos incomoda nada ser conotados com esse tipo de pensamento um bocado reciclado" (Guedes In Lisboa, 2002:137-138).

> *O* grunge *nos anos 90 foi muito importante, nessa altura, com as camisolas de flanela, eu nunca mais me esqueço quando um dos elementos… não era dos Nirvana, mas era de uma das outras bandas que vieram atrás deles, não sei, disse que vestia camisolas de flanela e várias, porque era um frio desgraçado em Seattle. Não era nenhuma moda, eles vestiam camisolas de flanela porque tinham frio e nós aqui estávamos com a malta cheia de calor, com aquelas camisolas. Portanto, as modas acontecem assim, agora, há claramente, sempre houve, o conceito do ídolo e de vestir igual ao ídolo, sempre houve isso e eu acho que vai continuar a existir.*
> Filipe, Músico 20, 35 anos, Mestrado, Alcobaça, Lisboa

Surgiram por acaso, como um projecto de juventude. Surgiram como muitas bandas surgem, numa sala de ensaios, por acaso, num momento e num contexto em que o grunge *estava a ser importado para Portugal com alguns anos de atraso, como era habitual há década e meia atrás. E portanto, qualquer* rock *que se fizesse naquela altura tinha aquele selo de ser uma banda* grunge*, os Alice in Chains, ou os Pearl Jam, ou os Stone Temple Pilots… enfim, uma data deles.*
Renato, Músico 37, Músico e Jurista, 37 anos, Licenciatura, Gaia

E então, de repente, nós tivemos a sorte e o engenho, acredito que também alguma arte à mistura, de sermos o porta-voz dessa nova geração de músicos que cantavam em inglês e que, de repente, confrontaram as forças vivas deste país, que sentiam que só em português se podia cantar em Portugal.
Renato, Músico 37, Músico e Jurista, 37 anos, Licenciatura, Gaia

E rapidamente se criou ali um fenómeno, com os Blind Zero a tocarem nos bares do Porto, e os bares a estarem cheios de pessoas, a repetirem concertos. Surge o convite de uma ou duas editoras para gravar, gravamos um disco, o disco vende ouro, e de repente somos uma banda nacional. Tudo muito rápido. Não havia nenhum desígnio. O único desígnio que tínhamos era tocar. Tocar muito e dar muitos concertos.
Renato, Músico 37, Músico e Jurista, 37 anos, Licenciatura, Gaia

Numa dimensão de revitalização da canção *pop rock*, a década de 90 viu surgir projectos relevantes numa perspectiva de música eléctrica como refere Henrique Amaro (Amaro In Espírito Santo & Pereira, 2009a): Ornatos Violeta, Três Tristes Tigres e Zen. Uma das particularidades destas três bandas é o facto de serem originárias do Porto podendo ser exemplo de uma espécie de «onda» regional: "se Lisboa funcionou como o motor da música negra portuguesa, o Porto é o berço da música eléctrica", sublinha. (Amaro In Espírito Santo & Pereira, 2009a). *The privilege of making the wrong choice*[65] - os Zen surgiram no Verão de 1996 e ficaram eternizados pela empolgação das suas performances ao vivo. Situavam-se numa linha de experimentação musical que cruzava o *rap*, o *metal*, o *funk* e o *rock*.

Dos projectos surgidos nesta altura, e dentro desta configuração sonora e literária, os Ornatos Violeta parecem ser a única banda que "está realmente viva no consciente e no dia-a-dia das pessoas", para além de que "até há bem pouco tempo, qualquer banda que aparecesse a fazer *rock* em português era logo conotada com os Ornatos Violeta" (Amaro In Espírito Santo & Pereira, 2009a). Já existentes em 1991, só surgiram de facto após terem ganho o prémio de originalidade no último Concurso de Música Moderna do RRV. Assumem-se como banda de *rock* alternativo, fazem a fusão de algumas tendências nomeadamente *ska* e *jazz* e apresentam canções assentes numa subjectividade vivencial de amores e afectos. Apesar de preferirem em termos discursivos ficarem sempre pequenos, vão recebendo os maiores galardões da música ligeira nacional: Banda Revelação do Ano pelo jornal musical Blitz, 1998; Grupo do Ano Nacional, 2000; Canção Nacional do Ano (*Ouvi Dizer*), 2000; Voz Masculina Nacional do Ano (Manel Cruz), 2000 e álbum do Ano Nacional (*O Monstro Precisa de Amigos*), 2000 (Bourbonese, 2009b).

[65] Título do álbum dos Zen datado de 1998.

Figuras 2.64 e 2.65: *Artwork*, Ornatos Violeta





Fonte: http://underrrreview.blogspot.comsegundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

> *Os Ornatos Violeta foram o primeiro e surgiu em 1991, tínhamos para aí 12 anos e não conhecíamos muita gente para além dos Ornatos Violeta, eram a nossa família musical. Surgiu espontaneamente entre amigos que podiam fazer uns* sketches*, ou podiam fazer umas mantinhas se gostassem de costurar, mas o que queriam era fazer algo em conjunto e ter uma banda é sempre aquela "coisa".*
> Gualter, Músico 26, 35 anos, Músico, Frequência Universitária, Porto

Cronologicamente, em 91, começamos a tocar, assim em tom de brincadeira, na sala de visitas uns dos outros, basicamente com os instrumentos que a gente conseguia arranjar. E, a partir daí, começamos a construir canções e a brincar às músicas… No início, efectivamente não era fácil tocar. E era assim um acontecimento, quando a gente conseguia arranjar um concerto. Tocávamos essencialmente para nós e para as nossas fantasias de espectáculo. Entretanto, começamos a ser agenciados por uma manager que começou a arranjar-nos concertos, mas ainda após o lançamento do «Cão» em 97. Portanto, andamos um monte de tempo no anonimato. A partir daí, continuou a ser um processo gradual. Após o «Monstro», quase não paramos de tocar… (Manel Cruz In VV.AA., 200:41)

Figura 2.66: Manel Cruz, Ornatos Violeta, Festival de Paredes de Coura, 2009



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

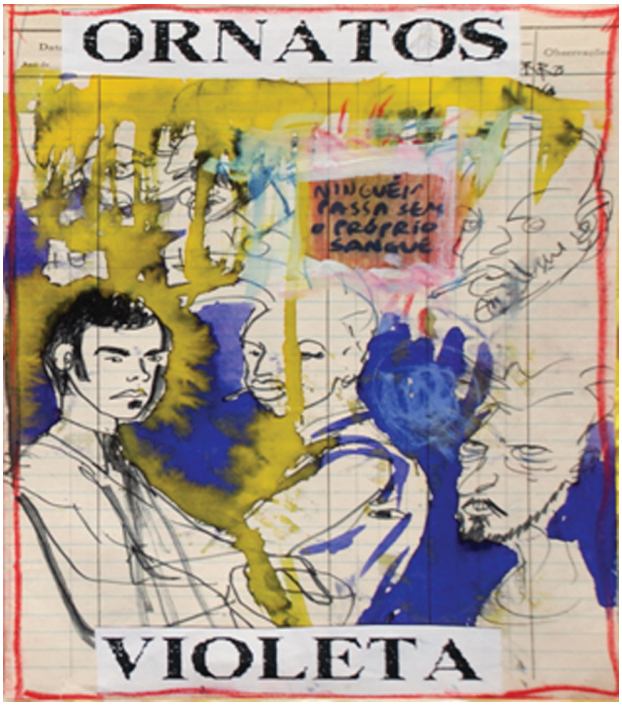
> *Eu acho que os problemas que afectam a sociedade são indissociáveis do Amor e dos seus contrários. Talvez o amor seja mesmo a única coisa viva capaz de ligar todas as outras*.
> (Manel Cruz In VV.AA., 200:41)

Os Três Tristes Tigres oscilaram num verdadeiro turbilhão experimental de géneros e de estilos: *cabaret* pós-moderno; *trip hop* ambiental; *chançon* lusitana; divagações de Brian Eno; referências da cultura de dança contemporânea, etc.: através dos textos de Regina Guimarães, das laboratoriais elucubrações musicais de Alexandre Soares e da voz e colagens de Ana Deus, apostam na abstractização das atmosferas e num jogo de recusa/aceitação do formato tradicional que tem a ver com um certo método de trabalho" (Lisboa, 2002:136).

> *Não, eu costumo dizer que é* pop rock*, mas naquilo que o* pop *tem de livre e naquilo que o* rock *tem de transgressão… Se eu tiver uma letra acho que uso qualquer estilo, qualquer coisa que lhe fique bem e que vá de acordo com o espírito e com a métrica. É um bocado por aí, é um bocado por aí, tem mais a ver com isso. Portanto, agora gosto de trabalhar primeiro com a letra e depois, a partir daí cobrir, cobrir!*
> Sofia, Músico 2, 43 anos, Músico, Frequência Universitária, Porto

> *Escolheram Três Tristes Tigres por ser um trava-línguas, para contrariar a ideia de que as pessoas ambicionam imediata celebridade e porque achavam graça à ideia de haver tristes no meio daquilo tudo, quando a música ligeira remete para a ideia de divertimento. Não tem a ver com o nº de elementos pois já existia antes da entrada de Paula Sousa.*
> (Regina Guimarães In VV.AA., 2000).

Figuras 2.67 e 2.68: *Artwork*, Ornatos Violeta





Fonte: http://www.ornatovioleta.pt.vu/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.69: Alexandre Soares e Ana Deus, Três Tristes Tigres



Fonte: http://www.facebook.com/profile.
php?id=1323152291 segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.70: Três Tristes Tigres, 1996



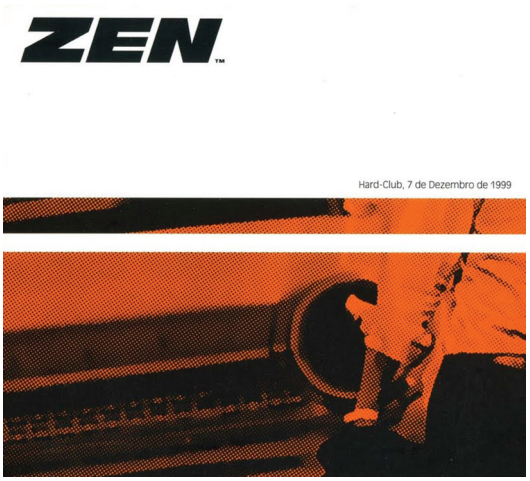
Fonte: http://ritacarmo.blogspot.com/ segundo licença
CC-BY-NC-ND 2.0

> *Tanto da arte como da nossa própria condição humana, a nossa forma, o nosso suporte físico. A grande questão, quando estou (Alexandre Soares) a fazer música, é estar emocionalmente ligado aos temas que estou a trabalhar. A própria edição em "*sampler*" tem de ter um conteúdo emocional. Eu trabalho as máquinas como quem está a tocar guitarra. Os textos têm, para mim (Ana Deus), um sentido muito forte. São colagens a partir de textos maiores que a Regina Guimarães escreve e a partir dos quais eu faço as minhas pequenas histórias. Desisti de escrever porque, quando escrevemos, temos a nossa ideia e mais dois ou três significados mas limitam-se a isso. Quando canto as coisas que ela escreve e faço essa montagem, muitos outros significados saltam*. (Alexandre Soares e Ana Deus In Lisboa, 2002:137).

Interessará ainda abordar um conjunto de propostas ancoradas no *pop* e não tanto no *rock*, que revitalizaram a música popular portuguesa, a música de intervenção na linha de José Mário Branco e de Sérgio Godinho. Como justamente considera João Lisboa: "Tal como José Afonso foi crucial na viragem do velho romantismo ligeiro para a nova MPP, Zé Mário (e, com ele, Sérgio Godinho), de 1971 em diante, deram corpo e consistência àquilo que, em quase todos os parâmetros definiu essencialmente o que viria a ser o futuro (e, agora, o presente) da música portuguesa. Se Sérgio sempre se chegou mais a uma sensibilidade *pop rock* e José Mário Branco se alimentou preferencialmente da tradição da «canção de texto» e de uma certa veia brechtweilliana, foi sempre em relação que um e outro realizaram que, por aceitação ou oposição, as diversas escolhas se foram estabelecendo. E não será exagero afirmar que, a meias, inventaram a canção popular portuguesa moderna" (Lisboa, 2002:113-114). Merecem, também, uma especial referência os Clã. Os Clã movem-se de forma consistente, consolidada e deliberada entre o que poderemos designar por «alta» e «baixa» cultura (Lopes, 2007a).

Figuras 2.71 e 2.72: *Artwork*, Zen





Fonte: http://underrrreview.blogspot.com segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

> *O poder de alcance de uma canção é uma coisa sobre a qual os músicos sabem menos do que o público. Ficamos surpreendidos quando nos dizem que uma das nossas canções fez alguém casar-se ou divorciar-se. Como é que possível que uma coisa que fizemos ali em casa tenha esse impacto? Sabemos o significado dela, sabemos o que queremos dizer com ela e a mensagem que queremos passar, mas o facto de ganhar uma dimensão tão primordial na vida de uma pessoa é para nós estranho e misterioso. Faz-nos perceber que devemos ter algum respeito pelas músicas. Ganham uma dimensão que escapa ao nosso controlo. É esse o milagre das canções.* (Hélder Gonçalves In Lopes, 2007b)

Os Belle Chase Hotel foram uma banda de música portuguesa, originária de Coimbra, cujo nome foi extraído de uma passagem trágica do filme *Down by Law* de Jim Jarmush. Viviam das canções, da celebração e sobretudo do "«*easy listening*» contaminado de angústia preliminar, armadilha do amor, tragédia chique e requintada ou dança melancólica na corda bamba" (Lisboa, 2002:134). Mais tarde transformaram-se em Quinteto Tati onde assentaram numa base *jazz*, mas condimentada por *rumbas*, valsas e ritmo latino. Os Belle Chase Hotel têm a particularidade de serem oriundos de Coimbra e essa condição geográfica parece ter sido determinante na sua emergência e urgência.

> *Em Coimbra, havia e há uma gestão terrível das aparências, trata-se de um meio muito pequeno e cheio de gente que se acha muito grande. Somos falsamente sofisticados, falsamente livres, falamos muito mas fazemos pouco. Estes são alguns dos sintomas. A canção tem uma característica de fogo cerrado sobre a minha geração. Mas também é um auto-retrato cerrado, uma complexificação do problema sem hipótese de sobrevivência.*
> Telmo, Músico 31, 40 anos, Músico, Mestrado, Lisboa

Figura 2.73: JP Simões (Belle Chase Hotel e Quinteto Tati), Maxime, Lisboa, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

O que praticamos com os Belle correspondia a uma fase de abertura social, económica, aventurosa e onde esse tipo de leituras exprimia um certo optimismo em relação a uma relação internacional simpática, entre as formas, uma relação de bem-estar com as pessoas… Com o tempo, comecei a perceber que esse período teve o seu tempo.
Telmo, Músico 31, 40 anos, Músico, Mestrado, Lisboa

Nos Belle, toda a gente vinha de meios diferentes, muito heterogéneos, de mundos diferentes e a música transpirava essa tentativa… Com o tempo, andamos todos a viver para a construção de um sonho e as condições objectivas de ser músicos profissionais em Portugal, tais como, um ano inteiro a tocar em Queimas das Fitas, o ficarmos todos viciados em alguma coisa, e isso levou-nos a uma festa muito violenta e éramos comparsas de um espectáculo de auto complacência muito idiota.
Telmo, Músico 31, 40 anos, Mestrado, Bica, Lisboa

O Quinteto Tati era uma coisa mais latino-americana, tinha um bocadinho de tudo, não tão especializado no samba. No samba-canção como aquilo que veio a dar o lugar à bossa. Para ser mais preciso, eu vejo aquilo mais como um luso-samba-canção. Uma identidade transatlântica.
Telmo, Músico 31, 40 anos, Mestrado, Bica, Lisboa

> *É longo o regresso a casa/ ensina-me o caminho/ leva-me pela mão/ não me deixes ficar aqui só/ às vezes nada importa/ somos todos cegos/ o sol a cair no mar/ ao longe, ensina-me o caminho/ na minha terra não se diz tudo/ diz-se nada…*
> *Diz-se nada… Diz-se nada/ agora, chegada a hora/ é chegada a tempo/ o sol a cair no mar/ ao longe, eu sigo o meu caminho/ na minha terra não se diz tudo/ diz-se nada…*
> *Diz-se nada… Diz-se nada… Nada!*
> Um Zero Amarelo*, Distante oeste,* 2000

Numa linha mais experimental e próxima das linguagens do *pós-rock* e mesmo do *indie rock*, fazemos outra paragem nos Cosmic City Blues, nos More República Maçónica e nos Lulu Blind. Os More República Masónica começaram no final de 1988 e deram o primeiro concerto nas pré-eliminatórias do 6.º Concurso de Música Moderna do Rock Rendez Vous, no início de 1989. Adoptaram uma atitude de não compromisso com o mercado, situando-se entre o *punk rock*, o *hard rock* (*rock* mais pesado e agressivo) e o psicadelismo, o lado mais ambiental, de atmosferas. Os Lulu Blind praticaram um *rock* duro e agressivo, adquiriram uma pequena legião de fãs. Os Lulu Blind foram muito influenciados pelos Sonic Youth, Jimi Hendrix, entre outros. O teledisco da canção *Rita Hot Pussy* passa com insistência no programa *Viva O Video* da RTP, conferindo ao grupo uma visibilidade até então não experimentada. Também estão nesta paragem os Bizarra Locomotiva, marcados pelo cultivo do *rock* industrial em Portugal.

Neste eixo, também incluímos os The Astonishing Urbana Fall de Barcelos, que foram precursores do *pós-rock* português começando por um formato de canção, fazendo posteriormente música experimental sobre um suporte orquestral, uma base sinfónica. Os Um Zero Amarelo nasceram em Braga e tiveram muito impacto devido à simplicidade e beleza das canções que criaram. Finalmente, os Blasted Mechanism foram *inventados* em 1995, por Valdjiu e Karkov, como uma banda diferente, a música era o veículo principal mas, a imagem e a atitude têm sido os factores fulcrais de um projecto artístico que se define como «música do mundo tocada por seres de outro mundo» (Lopes, 2007c).

Figura 2.74: Tó Trips, Lulu Blind, 1996



Fonte: Foto cedida por Tó Trips.

Figura 2.75: Artwork, Cosmic City Blues





Fonte: http://underrrreview.blogspot.comsegundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Infelizmente, quanto mais os More avançavam no sentido de serem os More, mais as pessoas reagiram porque as pessoas reagem muito às bandas portuguesas quando estão associadas a uma corrente que vem lá de fora. Se a banda é tipo um reflexo daquilo que é uma moda de momento, como o grunge, ou sei lá quê, mas tipo, quando as pessoas vêm uma banda portuguesa como um reflexo dessa onda aderem a elas como, por exemplo, os X-Wife ou uma coisa assim, depois se as bandas se afirmam por elas próprias com um estilo próprio, as pessoas desinteressam-se, se calhar, um bocado porque aquilo já não tem a ver com nada, portanto, também já não é bem associares-te à banda, porque a banda já não tem um movimento nem uma onda específica e, se calhar, as pessoas desinteressam-se um bocado. Eu senti um bocado isso porque achei que quanto melhores eram os discos que nós fazíamos…
Paulo, Loja 2, 45 anos, Gestor, Licenciatura, Lisboa

Os Lulu Blind era um bocado isso e uma cena mais indie*… Também gostava daquelas coisas tipo Nirvana… apanhei esses primeiros anos do* grunge*, porque eu em 90, 91 e 93 fui a Reading e aquilo marcou. Cheguei lá e… [risos] Não havia festivais cá e um gajo chega lá e vê aquilo: "Ei!". Fui lá para ver os Sonic Youth e depois a seguir tocaram uns gajos que eram os Cramps que eu já tinha ouvido falar, mas nunca tinha visto. Portanto foi aquela fase lá do gajo, vi aquele concerto do gajo da cadeira de rodas, o Kurt Cobain. Pronto, foi assim uma experiência marcante.*
Tó, História de Vida 1, 46 nos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

O grande motor dessas culturas alternativas, das emergentes, seja o parkour*, seja o* hip hop*, seja… Que a nossa cena gerasse uma cultura urbana era algo que nos dava imenso prazer. A proposta é precisamente essa, dizer às pessoas: há mais coisas do que aquilo que vocês estão habituados a ver, existem mais possibilidades, mais coisas para se fazer, e a língua é uma delas, a estética é outra. Há uma data de caminhos que se podem tomar. Eu acho que, na realidade, existe um pequeno culto à volta da banda Blasted Mechanism que a torna numa pequena subcultura, muito nossa, que é um nicho muito pequeno, mas que eu espero que venha a alargar.*
Rodrigo, Músico 7, 38 anos, Músico, 12.º ano de escolaridade, Costa da Caparica

Era um gajo… tipo punk*.* Punk*, mais assim do* hardcore*. Vestia calções, aquelas camisas pronto abrutalhadas também de xadrez,* t-shirts *de bandas… tipo puto da altura, dos anos 90.*
Tó, História de Vida 1, 46 nos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Figura 2.76: More República Masónica



Fonte: http://more-more-more.planetaclix.pt/fotos1.htm# segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Mais uma paragem, a sétima, nos The Gift, em Alcobaça e na concretização do *do it yourself electro-pop*. Os The Gift situam-se entre o electrónico e o *pop* e indicam uma nova paragem no nosso roteiro, pois construíram o que podemos considerar o primeiro projecto com sucesso na área do *pop rock* autónomo e centrado na sua cidade natal, Alcobaça. Os The Gift criaram uma estrutura de criação, promoção e desenvolvimento própria sedeada em Alcobaça, sendo este facto também inédito no panorama nacional: estúdio, bar, editora, etc.… No início houve por parte da banda um objectivo claro de fazer uma chamada de atenção à indústria musical, na medida em que viram os seus projectos recusados por grandes editoras, partindo daí para uma produção própria que actualmente é gerida de forma muito profissional com competências específicas nas áreas da gestão e da economia da cultura. Inicialmente, as expectativas face à crítica musical viriam a ser ultrapassadas, obtendo de imediato o reconhecimento por parte dos *media* de referência. Com o incremento e concretização do sucesso musical e mediático da banda, os The Gift vêm aumentar os anticorpos face à sua produção musical, o que é algo inevitável no universo de rapidez e distintividade que marca a *pop*.

> *As pessoas que criaram anticorpos em relação aos Gift são as mesmas que têm em casa discos dos Massive Attack, dos Radiohead ou da Björk, que vendem milhares de discos. Por que é que os Gift têm que ser mal vistos? Por gostarmos de partilhar a música com as pessoas? Mas é esse o objectivo! Se não tínhamos ficado na garagem.*
> (Sónia Tavares In Belanciano, 2004c).

> *Em Alcobaça, naqueles 6, 7 anos houve professores que nos abriram os olhos para algumas coisas que, se calhar, outras gerações agora não têm. (…) Naquela altura, muito diferente do que é hoje, motivava-nos para esse tipo de coisas. Tivemos sorte, pois felizmente nos meios pequenos isso nota-se mais, porque se há muito desinteresse, é desinteresse completo. Mas se há interesse, como somos pequeninos, todos nos conhecemos uns aos outros, há mesmo interesse; e felizmente conseguimos fazer aqui uma geração muito boa.*
> Filipe, Músico 20, 35 anos, Músico, Mestrado, Alcobaça, Lisboa

Alcobaça é tudo, o nosso estúdio é em Alcobaça, ensaiamos em Alcobaça, no Clinic, ou no nosso estúdio. Gravamos os discos em Alcobaça e todas as pessoas que estão no nosso universo têm de ir a Alcobaça. Qualquer pessoa que trabalhe connosco tem de ir a Alcobaça, tem de sentir de onde é que nós vimos. Porque se fossemos de Lisboa era outra coisa, completamente diferente. (…) Mas Alcobaça é diferente, eu gosto muito de Alcobaça, temos muito orgulho na nossa terra, acho que é normal, as pessoas gostarem muito de onde vivem, senão mudam-se. O produtor Howie B, que trabalha com os U2. Sim, vem a Alcobaça trabalhar com a gente. O Will, que é irlandês, vem a Alcobaça trabalhar connosco. Os músicos convidados vão a Alcobaça trabalhar connosco e sentir o espírito de Alcobaça. Não é um espírito de mosteiro, é um espírito de tranquilidade, de ter o estúdio às 4 da manhã em casa, de podermos ir lá baixo beber um copo. É calmo, todos se conhecem e nós damo-nos muito bem com esta envolvente que tem Alcobaça. Com Lisboa nem tanto, Lisboa é o negócio, Lisboa é a reunião de manhã no Centro Cultural de Belém, com a Vodafone, com a EMI, com agências. Mas o nosso fax *está em Alcobaça. Agora usa-se menos* fax *e mais* e-mail*, mas o* fax *está em Alcobaça. É assim, continuamos a funcionar muito em Alcobaça. O nosso* post office *é a Quinta do Pinheiro em Alcobaça, é lá que nós recebemos as nossas cartas. É tudo lá em Alcobaça, nós estamos muito ligados a Alcobaça e vamos estar no resto da nossa vida. Mesmo vivendo aqui em Lisboa, o Miguel tem uma casa em Lisboa também, o meu irmão também e a Sónia também, vamos sempre a Alcobaça várias vezes por semana.*
Filipe, Músico 20, 35 anos, Músico, Mestrado, Alcobaça, Lisboa

Os The Gift marcaram uma série de modus operandi*, da maneira que nós trabalhamos, que não têm nada a ver com o resto das bandas. Eu acho que a história nos vai dar razão nesse aspecto.*
Filipe, Músico 20, 35 anos, Músico, Mestrado, Alcobaça, Lisboa

Alcobaça era uma vila, agora é uma cidade, e a nossa socialização de teenagers, dos anos mais adolescentes, foi feita com pouca coisa. O que era muito bom, porque o que havia nós consumíamos tudo. Cinema ao domingo à noite, qualquer filme que passava, nós íamos ver. Todos. Só havia um filme por semana. Teatro, que haveria uma vez por ano, ou duas vezes por ano, ia ao teatro sempre que havia em Alcobaça. Música: felizmente tínhamos o Bar Ben em Alcobaça, que tinha muitos concertos, no início da década de 90 nós víamos tudo o que era música moderna.
Filipe, Músico 20, 35 anos, Músico, Mestrado, Alcobaça, Lisboa

Os The Gift já têm território próprio. Também se formos estabelecer comparações entre o que eles fazem e o que se faz lá fora, se calhar, eles ainda precisam de criar um pouco mais de autonomia, mas a forma que eles utilizam é perfeitamente funcional e foram dos primeiros a chegar lá.
Carlota, Jornalista 7, 40 anos, Jornalista, Licenciatura, Oeiras

Geralmente, associa-se às cidades do *rock* o serem locais de passagem e pontos de encontro de pessoas e ideias: "em meados de 50, Memphis proporcionava a plataforma onde as culturas branca e negra se podiam cruzar. Nos anos 60, a localização de Liverpol como um porto internacional permitia que os sons estrangeiros do *R&B* americano penetrassem no norte de Inglaterra. Londres e Nova Iorque foram os centros do *punk* de meados de 70 porque eram capitais culturais suficientemente grandes para absorver os não-conformistas sem necessitarem de os cuspir. Manchester, nos finais de 80, foi o solo fecundo onde se desenvolveu a cena *indie* inglesa fertilizando as obsessões gémeas do *rock* e da *dance music*" (Morrel, 1999:21). Esse entendimento acerca das cidades do *rock* foi algo abalado com o aparecimento de Seattle em 1990, pois emerge como uma cidade isolada e abandonada num eixo que gira em torno, que passa pela Califórnia e Nova Iorque. Estamos assim perante um abalo de concepções mais ou menos profundas acerca

do *rock* e a emergência de Coimbra como epicentro do *rock'n'roll* nos anos noventa, a exemplo de Seattle, terá outra ordem de razões para além das geográficas que explicitem a sua configuração particular. Não deixa de ser curioso acontecer nos anos noventa essa assunção de cidades não esperáveis ao *rock*.

O seguinte ponto de ancoragem faz-se nos Tédio Boys, na «cena» de Coimbra e na glorificação do *rock'n'roll*. Os processos de afirmação identitária das cidades relacionam-se com a reprodução e recriação de imagens a elas associadas. Tal implica tomar em consideração os referentes que pontuaram a história das cidades e os modos como se vão reestruturando no tempo e no espaço (Fortuna & Santos, 2001; Fortuna, 1999): "o processo de transformação identitária das cidades passa, no fundo, por revelar os elementos que, na sua história secular, vão sendo valorizados e desvalorizados, esquecidos ou notabilizados, no plano simbólico em que as cidades se representam e são representadas" (Fortuna & Peixoto, 2000). Coimbra assume-se no imaginário colectivo como a cidade dos estudantes, do fado de Coimbra, do Mondego, da Rainha Santa e dos amores de Pedro e de Inês, mas desde o início do século XXI como cidade do *rock'n'roll*. E essa referenciação vem dos anos noventa do século XX, depois da emergência e dos impactos em Coimbra e não só, dos Tédio Boys que se assumiram como *novas* instâncias mistificadores, tornando-se símbolos e emblemas da cidade. Portanto, referentes tradicionais e contemporâneos na construção identitária de Coimbra.

Mercê da importância dos Tédio Boys, num circuito *underground* e alternativo, a evolução da música portuguesa nas últimas décadas foi enriquecida com um potencial cenário de desenvolvimento de um movimento artístico jovem, nomeadamente pela acção de pessoas como Paulo Furtado e outros, que acabou por estar associado a várias bandas, dentro de uma sonoridade *rockabilly*, *blues*, *punk* e *rock'n'roll* no geral. Actualmente, releva-se mesmo na existência de um movimento, que foi sendo cristalizado em torno do *rockabilly* ou do *punk rock*, sendo de realçar os Tédio Boys e o seu contributo para o alargamento dos horizontes da juventude coimbrã e o seu papel na emergência de projectos musicais sob o escopo do *rock'n'roll*.

O contexto musical de Coimbra, sendo efervescente, sempre se marcou muito por uma lógica que não via a música para lá de um *hobby*, isto é, a música e as bandas eram a possibilidade real de fazer algo para além das tarefas inerentes à condição social de jovens. Outra questão que ressalta da análise deste processo é o facto de, vingados ou não, os projectos musicais que se desenvolvem em Coimbra resultam muito de sucessão de bandas com a transferência dos músicos de projecto em projecto. É preciso destacar ainda, nos anos noventa, a existência de locais e contextos potenciadores do agrupamento de sensibilidades musicais: a discoteca States, enquanto lugar de encontro despoletador da cena musical de Coimbra; a Cave das Químicas, cenário improvável de muitos concertos pela noite dentro; e a Rua da Sofia, concretamente a loja Infinito onde se efectuavam os ensaios e cujas paredes à noite eram revestidas

Figura 2.77: Tédio Boys



Fonte: http://rascunhonovimus.files.wordpress.com/2007/09/tedio_boys.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

com roupa para evitar o barulho (Lopes, 2006g). Fenómenos como os de Tédio Boys foram possíveis pelo contexto da altura assinalado pelo facto de haver muito mais recorrência no encontro entre as pessoas e deste resultarem descobertas de gostos comuns para os quais na altura se detinha disponibilidade e vontade de concretização[66].

> *Eu acho que nos sentíamos sempre um bocado isolados, de algum modo. Havia um grupo de amigos, só depois, com os Tédio Boys, a lançar alguma alteração à cidade conimbricense, que era notória, até na rua. Acho que aí deixámos de estar tão isolados. Mas também é uma relação um bocado estranha, entre nós e a cidade.*
> Paulo, História de Vida 7, 40 anos, Músico, Frequência Universitária, Coimbra

> *Aquilo podia ser um movimento artístico jovem, havia o Paulo Furtado que era, acho que ainda é, um excelente pintor que fazia música, que fazia exposições, que estava sempre a tentar inventar umas bandas aqui e ali.*
> Telmo, Músico 31, 40 anos, Músico, Mestrado, Lisboa

> *Quando não há nada, as pessoas têm de fazer alguma coisa, não é? (…) Eu penso que, nessa altura, havia a discoteca States, que era um sítio que juntava muita gente, toda mais ou menos com o mesmo espírito, ou com a mesma vontade de ouvir mais ou menos o mesmo som, ainda que aquilo não fosse assim tão limitado quanto isso. Mas era, não era música de carros de choque, que é o que tu ouves agora em todo o lado, basicamente. Porque também, se não passarem, não vai lá ninguém.*
> Pedro, Músico 63, 41 anos, Músico e Designer, Licenciatura, Coimbra

[66] Vejam-se a este propósito os documentários seguintes: documentário acerca dos Tédio Boys de Fernandes, Rodrigo; Alcaire, Rita (2008) – *Os Filhos do Tédio*. E documentário acerca dos Bunnyranch, Castiço, Sandra (2006) – *Rockumentário*. Zed Filmes.

Figuras 2.78: Tédio Boys



Fonte: http://acisum.blogs.sapo.pt/arquivo/1078368.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0



Fonte: http://thisblackheart.blogspot.com/2009/02/tedio-boys.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

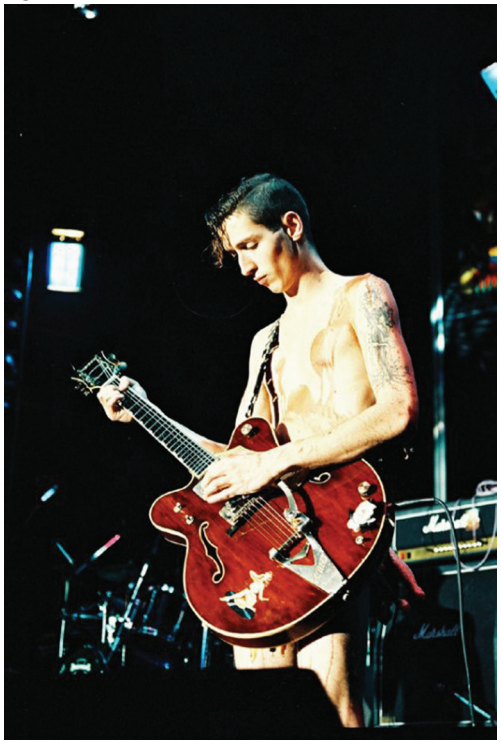
Mas o porquê… lembro-me que quando nos fizeram essa pergunta, no princípio de Tédio, a resposta era um bocado unânime, era não há mais nada para fazer. Quer dizer, gostávamos das mesmas coisas, gostávamos de música, e íamos ver concertos, íamos comprar discos, íamos fazer isto e fazer aquilo, cada um à sua maneira, mas fazia-se mais ou menos a mesma coisa. Tínhamos interesses em comum. E estávamos um bocado parados, sem fazer nada, e decidimos, porque não, experimentar fazer uma coisa qualquer, nem que seja só para ocupar as tardes e ver o que é que dá. E acabou por começar assim.
Pedro, Músico 63, 41 anos, Músico e Designer, Licenciatura, Coimbra

Isso acabou em Coimbra por se ir condensando nesse movimento, que agora a posteriori se pode chamar movimento. Um movimento mais rockabilly*, que foi predominante em Coimbra.*
Telmo, Músico 31, 40 anos, Músico, Mestrado, Lisboa

Assim, numa cidade socialmente conservadora, existiram dinâmicas de ruptura, de corte, pequenas janelas de fuga materializadas nos Tédio Boys que assentavam as suas actuações num exorcismo e catarse de sentimentos e de posturas (actuação memorável dos elementos sem roupa num concerto de uma Queima das Fitas[67] e prisão por desacatos na ordem pública após um concerto), num imaginário internacional (longas permanências da banda nos E.U.A e contactos com figuras de proa do *punk rock* e actuações em locais emblemáticos) e anticlerical. Pautados por uma lógica DIY, os Tédio Boys tentaram quebrar as rotinas estanques da cidade pela música, pela postura e pela estética: "acontece que

[67] Este momento ficou conhecido como o "concerto dos frangos" na Queima das Fitas de Coimbra, onde os elementos da banda surgiram em palco apenas com umas galinhas a tapar os seus órgãos genitais, acabando completamente nus e a gritar "queima a queima" (Alcaire, 2008).

Figuras 2.79: Paulo Furtado e Toni Fortuna, Tédio Boys



Fonte: http://br.olhares.com/paulo_furtado_ii___tedio_boys_foto708084.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

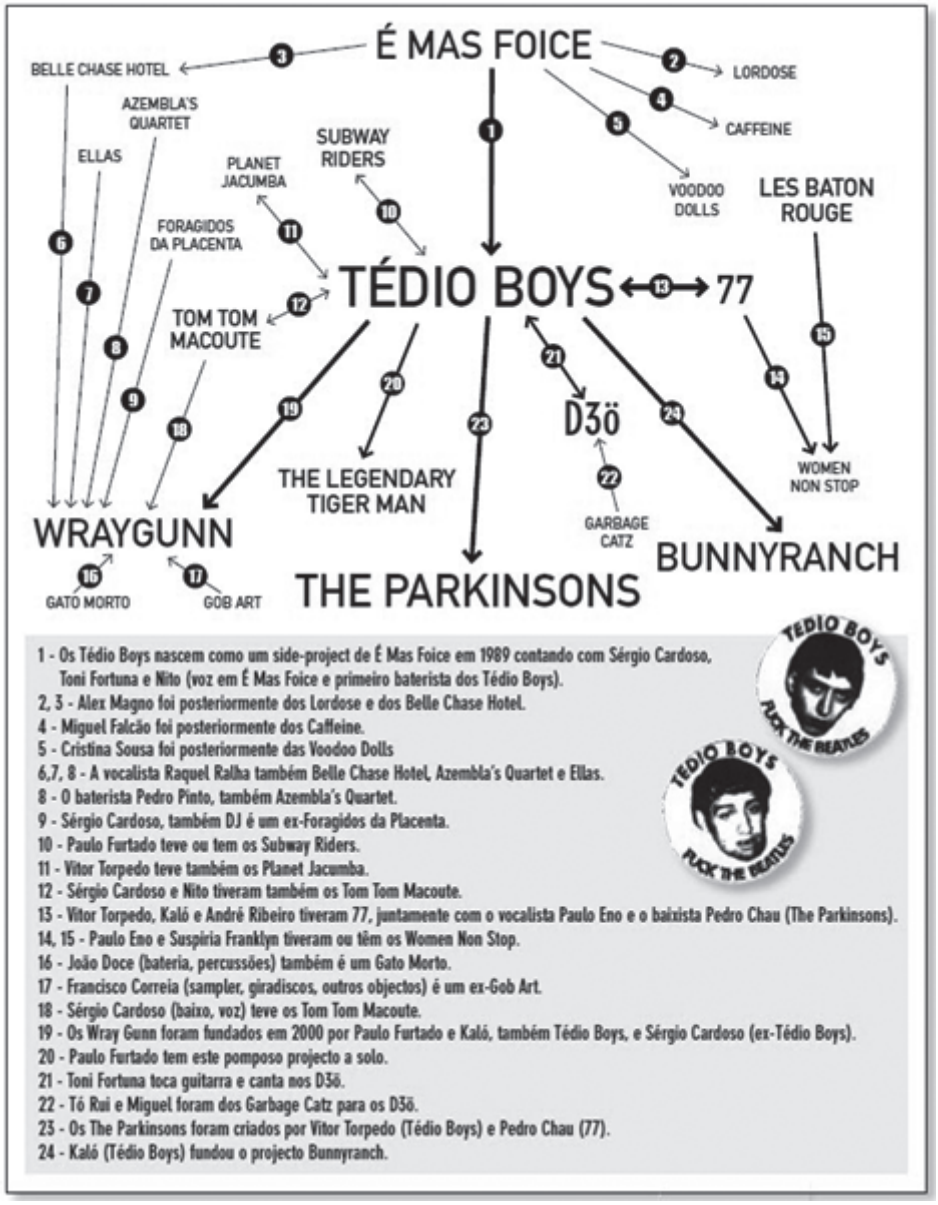


Fonte: http://br.olhares.com/tony_fortunaiii_tedio_boys_foto688284.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

por trás dessa imagem de vagabundagem está (muito) trabalho, muito «do it yourself» e vontade de agarrar as oportunidades - até porque Coimbra fica a meio caminho entre Lisboa e Porto e (dizem eles) Lisboa e Porto, durante muito tempo, só olhavam para o umbigo" (Torre, 2004). O radicalismo das suas actuações, performances e apresentação do eu ditou uma nova imaginética na imagem de Coimbra, quebrando um estereótipo agarrado unicamente à imagem dos estudantes e do fado (Alcaire, 2008).

Portanto, junção de um núcleo duro de jovens movidos pelos mesmos interesses musicais, pelos mesmos gostos, mesmos discos e muita vontade de fazer alguma coisa de diferente num contexto estagnado: "com o fim dos Tédio Boys e das longas temporadas nos EUA, foi difícil regressar a casa? Custou muito. Custava sempre. Cada vez que voltávamos, para mim era um tormento. Acabámos por conhecer mais os EUA do que grande parte das pessoas que lá moram. E o problema de chegar aqui é que se nota mesmo que estamos cá. Há uma diferença abrupta - aqui não se passa nada" (Pedro, 2003c)"

Figura 2.80: Redes e relacionamentos das bandas de Coimbra



Fonte: Cortez & Pedro, 2005.

Um dos elementos mais relevantes deste fenómeno prende-se com as inúmeras ramificações inerentes ao projecto. De facto, são e foram inúmeros os projectos decorrentes da banda ou mobilizados em torno dela: Voodoo Dolls, Bunnyranch; d3ö; Wraygunn; The Legendary Tiger Man; Belle Chase Hotel; Quinteto Tati; Azembla's Quartet; Parkinsons; Blood Safari; a Jigsaw; Sean Riley and The Slowrilers, Rubi Ann and the Boopin' Boozers, Tiguana Bibles, Bayou Ramblers… É ainda importante destacar o papel da Lux Records como editora local de muitos destes projectos ou a Subotnick destinada ao agenciamento de projectos de Coimbra.

Isto acontece por causa deste motivo, e deste e deste e deste… E todos juntos fizeram com que a coisa acontecesse. Não sei, por exemplo, se isso acontecesse agora, se iria ser a mesma coisa. Acho que podia ter acontecido cá em Coimbra, como podia ter acontecido noutro lado qualquer. Desde que os motivos que nos levaram a querer fazer alguma coisa fossem os mesmos. Agora, imagino que se nós não estivéssemos aqui, se estivéssemos, por exemplo, nos Estados Unidos, o material era muito mais barato, por exemplo.
Pedro, Músico 63, 41 anos, Músico e Designer, Licenciatura, Coimbra

Os Tédio Boys, particularmente para mim, tiveram importância porque eu era novo na altura, e eles já tocavam há muito tempo. Eu comecei-os a ouvir e eles já tocavam há uma série de tempo. Tinha para aí 13 ou 14 anos. E já gostava de música, já ouvia música em casa, e já tinha essas brincadeiras com os meus amigos. Nós víamo-los como uma banda à séria. Já tinham um disco gravado e iam dar concertos aos Estados Unidos e viviam aqui ao lado. E chegava a conhecê-los, e às vezes, em noites em que ia para os copos, até falava com eles. Isso foi importante para mim, para eu querer crescer nesse mundo.
Ricardo, Músico 8, 29 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Coimbra

E a nível cultural, em Coimbra, também foi importante, porque foram deixando descendentes que continuam a fazer essas coisas. Eu considero-me um pouco isso. Se não fossem eles, se calhar a coisa tinha-me passado um bocado ao lado. Mas eles foram importantes para isso. E pronto, agora dão-lhes mais valor do que lhes davam na altura. Eles sempre cá estiveram, agora toda a gente fala dos Tédio Boys, mas na altura estava-se toda a gente a marimbar para os Tédio Boys. E nem iam aos concertos dos Tédio Boys, se fosse preciso. E agora fala-se deles, mas eles já cá estiveram. Agora que já acabaram acho que não vale a pena. Agora interessa aquilo que vem. Mas eles foram importantes.
Ricardo, Músico 8, 29 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Coimbra

> *Algo de novo está a acontecer, eu só espero que não vá morrer/ Assim tão depressa, tão depressa como nasceu. /E o sangue novo e orgulhoso, que entrou neste movimento/ As bandas o público, todos uma só voz - uma só voz!/ - todos unidos...todos iguais...de qualquer raça.../ De qualquer sexo… uma só voz!/ Podes ter as roupas certas(?),/ Podes ter os discos certos(?),/ Mas se não for do coração então não é hardcore!/ Não te cales, não te vendas, não te deixes resistir,/ E se não for sobre respeito…./ Então não é hardcore!*
>
> X-Acto*, Somos Uma Só Voz,* 1994

Uma referência às movimentações em torno do *punk hardcore* na década de noventa. O *hardcore* cunhou a cena *punk* lisboeta nos anos 1990, com bandas como X-Acto e Sannyasin e locais como o Ritz (históricas *matinées*) protagonizarem aquele que foi o momento com maior adesão ao *punk* português (Rios, 2004b). Actualmente, muitos dos seus principais actores estão em bandas como Linda Martini, PAUS e If Lucy Fell.

Neste movimento, a música foi sempre o motivo para o encontro, para o libertar frustrações de vidas (sub)urbanas algo deprimentes e rotineiras. Boa parte das bandas dura pouco tempo, e muitas partilham membros. A metodologia *Do It Yourself* espelha-se em todas as faces desta ambiência *hardcore*: na inexperiência musical, nos discos de 7'' (em vinil, formato predilecto do *hardcore*), nos discos lançados por pequenas editoras independentes, na dedicação e no espírito autodidacta, no desinteresse comercial e numa rede informal de contactos de montagem e concretização das actuações das bandas um pouco por todo o país. Ora bem: a característica unificadora dos amantes de *hardcore*

evidencia uma postura de acção ligada ao *Do It Yourself* que caracteriza todo o modo de produção musical desde a criação à distribuição (Rios, 2005g).

No início, em 1988, os concertos eram frequentados por pessoal do *hardcore*, mas também estavam lá metaleiros, *punks*, *skinheads* e góticos. As divisões não eram muito acentuadas e como se tratavam de um grupo diminuto, aproximavam-se. Essa altura foi também caracterizada pelo predomínio da chamada "Linha de Sintra Hardcore" e surgiram bandas emblemáticas como os X-Acto, os Alkoore e os Subcaos: "pensávamos que não existia *hardcore* em mais lado nenhum. Fazíamos festas dentro de garagens na Linha de Sintra. Três vezes por ano fazíamos um concerto ali..." (Rios, 2004b). Entre 1995 e 1998, a comunidade começa a engrandecer com pessoas oriundas da Margem Sul, de Linda-a-Velha e também com a adesão ao *straightedge*. Esta filosofia de vida, que assenta no vegetarianismo ou veganismo, começou a ter um lugar importante na maior parte das bandas da altura. A banda mais relevante, os X-Acto sempre se afirmaram *straightedge* e influenciaram dezenas de jovens a sê-lo. Também os New Winds, Pointing Finger, os Day Of The Dead, os Liberation, os Renewal e os Gafanhoto aderiram a esses ideais face ao capitalismo reinante numa procura de ruptura.

> *A primeira vez que vi X-Acto ao vivo, foi como se me tivessem rachado a cabeça ao meio e mostrado como tudo aquilo era mesmo possível.*
> Albano, Músico 66, 29 anos, Desenhador Ilustrador e Músico, Frequência Universitária, Lisboa

> *Nos meus 14 anos e estou a falar das referências mais acessíveis em 94 como X-Acto, coisas que se tinha acesso na altura, todo o movimento punk ali da linha de Sintra e de Cascais, o movimento straightedge da altura, etc. Nirvana teve o seu papel, foi o primeiro concerto que eu fui ver, tinha 12 anos e fui com o meu pai. Nesta altura, o* hardcore *vivido em Portugal, a par de extintas bandas como Subcaos, Alcoore, Human Beans, Simbiose (que ainda existem) era uma forte contra-cultura que sustentava um movimento de pessoas que sonhavam em mudar o mundo. Era frequente estarem presentes nestes eventos alternativos bancas de editoras DIY (Do It Yourself), comida vegetariana,* fanzines*,* patches*, e* flyers *com diversa informação revolucionária.*
> Albano, Músico 66, 29 anos, Desenhador Ilustrador e Músico, Frequência Universitária, Lisboa

> *O* hardcore*, tipo os 31, os X-Acto, era tudo pessoal de Linda-a-Velha. Eles até tinham, faziam questão de dizer* hardcore *Linda-a-Velha. Hoje em dia eu acho que as coisas também já não estão assim tão marcadas.*
> Tó, História de Vida 1, 46 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

O estilo de vida social *straightedge* surgiu a partir do grupo Minor Threat que recusava as abordagens niilistas de outras bandas *punk hardcore* da altura defendendo antes atitudes sociais positivas (Wood In Atkinson, 2003:197)[68]: "é uma resposta a indulgências corporais hedonísticas (ex. abuso de substâncias, promiscuidade) de muitos norte-americanos. Os seus praticantes enfatizam o auto- controlo e a pureza corporal enquanto uma alternativa 'desviante' a estas práticas" (Atkinson, 2003:197). A adesão a esta subcultura torna-se crescente a partir de meados dos anos 80 e nos anos 90, face a incertezas sociais decorrentes da globalização que criavam um contexto onde a noção de auto-protecção e auto-controlo

[68] Reflexo desta posição é o "slogan" usado por esta subcultura: "don't drink, don't smoke, don't fuck. At least I can fucking think" (Atkinson, 2003:197).

eram apelativas. É nesta fase que surgem no interior do *straightedge* várias ideologias, desde o *hardcore* ao *emo*, passando pela adopção de práticas *vegan* e de defesa dos direitos dos animais. Face a esta multiplicidade, geram-se posições distintas no seio da subcultura, desde os mais extremistas que assumem a sua ideologia numa lógica agressiva contra os não seguidores da subcultura até àqueles que optam pela incorporação da filosofia *straightedge* nos seus hábitos quotidianos de uma forma mais privada. Transversal a toda esta diversidade é o uso das tatuagens enquanto prática simbólica deste estilo de vida que vê nelas um meio de promover a sua mensagem de pacificação e auto-controlo.

Não deixa de ser relevante aprofundar esta abordagem à realidade portuguesa com o estudo de Atkinson (2003). As práticas de resistência juvenis têm já uma forte tradição teórica em seu torno. No que respeita à sua expressão corporal, há uma noção transversal às várias análises e subculturas analisadas, segundo a qual tais práticas "tendem a ser produzidas por relações estruturais de exploração/ desigualdade, e são encetadas para confrontar as estruturas sociais, relações e ideologias dominantes através de formas altamente dramáticas e disruptivas" (Atkinson, 2003:199). Atkinson parte para o estudo da subcultura *straightedge* explorando a influência que a predominância da classe média tem neste estilo de vida. As suas atitudes conservadoras perante o corpo levam-nos a defender um uso "próprio" do mesmo conducente a uma mentalidade de auto-protecção e a um "novo puritanismo"[69]. Estas atitudes têm muitas vezes por detrás uma exposição a consumos excessivos (drogas, álcool, promiscuidade sexual), tanto por parte dos próprios seguidores da subcultura, como daqueles que os rodeiam. A consciencialização face a estas questões é incrementada pelos níveis de escolaridade normalmente detidos pelos indivíduos que adoptam este estilo de vida. Face a estes ideais, o uso das tatuagens parece uma prática aparentemente contraditória no seio deste estilo de vida. Contudo, elas são um legado da cultura *punk rock* e um acto racional e controlado de resistência, no qual o sentimento de dor se assume como uma forma de afirmação ideológica do desinteresse pelos prazeres corporais. A adopção das tatuagens pela subcultura *straightedge* trata-se assim de um meio de transmissão de significados não hedonísticos face ao corpo. Nesse sentido, elas são usadas para cumprirem três tipos de funções: serem símbolos de declaração de um estilo de vida, símbolos de pacificação (no sentido de auto-controlo) e símbolos de acusação. Na primeira função, as tatuagens servem como marcas de distinção social pelo que são feitas em partes visíveis do corpo. Enquanto formas de pacificação, as tatuagens servem à diferenciação face a um *mainstream* hedonísta que recusa a dor e afirmam as crenças militantes subjacentes a este estilo de vida. As tatuagens de acusação dirigem-se tanto à condenação de indivíduos envolvidos em estilos de vida *perigosos* quanto àqueles que se apelidam de *part-time straightedgers*. Apesar desta sua componente de condenação, as tatuagens de acusação não deixam de ser uma forma controlada de expressão afectiva, nas palavras de Elias, representam um "libertar de controlos emocionais" (Elias In Atkinson, 2003).

[69] "Eles adoptam padrões morais tácitos da classe média relativos a uma «corporalidade vibrante» (Monaghan, 2001) e a uma sacralidade do corpo e desenvolvem um estilo de vida de novo Puritanismo enquanto meio de ilustrar o quão longe estão os canadianos destes ideais «civilizados»" (Atkinson, 2003:206).

Os possíveis paralelismos com a abordagem de Michael Atkinson podem ser também visualizados com a evolução do movimento face ao novo século. Com o final dos X-Acto e o encerramento do Ritz em 2000, o movimento desorientou-se e fragmentou-se. Emergiram diversos subgrupos dentro do *hardcore*, fusões com o *metal*, o *emo*, donde nasceram o *screamo* e o *metalcore*. Ainda assim, são de relevar os concertos na Kasa Enkantada, casa ocupada na Praça de Espanha em Lisboa, ou em associações no Campo Grande, em Campolide (Centro Popular de Trabalhadores de Campolide), na Estrela ou em juntas de freguesia e centros do IPJ. O cenário mudou consideravelmente dos anos 90 para os anos 2000, pois, existe na actualidade um lançamento activo de discos em Portugal, surgiram os estúdios de produção, melhorou a qualidade das edições, emergiram editoras especializadas e aumentou a aceitação do *hardcore* em termos de opinião pública em geral. Mais uma vez, será importante interrogar as pertenças sociais dos elementos deste movimento, assim como de outros, pois delas poderá vir uma noção mais precisa das suas reais possibilidades de actuação e de tomada de posição face ao *status quo* dominante.

O *crossover* da electrónica, a revivificação da cultura urbana e a exploração de novas sonoridades. Na actualidade, as cidades caracterizam-se cada vez mais pelo seu carácter plural, dando lugar a múltiplas identidades, o que a torna numa realidade cada vez mais opaca: "toda a intensa imagética associada à cidade e à urbanidade transformam-na num campo semântico, impregnado de significações e rituais. A cidade vivida é também uma cidade imaginada, com os seus espaços de culto, os seus altares e, inversamente, os seus interditos. Desta forma, torna-se um elemento central na definição das identidades sociais. A cidade de hoje é cada vez mais ilegível, num movimento que alguns interpretam positivamente como a "explosão" de uma estética da diversidade" (Lopes, 2001:181). Partindo desta abordagem, cabe agora referir a importância da revivificação que a música electrónica operou nos anos noventa no quadro da música popular urbana em Portugal, inclusivamente na própria reestruturação do *rock*. Neste âmbito, merece atenção o colectivo CoolTrain Crew, formado no final de 1995 e cujo objectivo era o de conferir evidência a músicas urbanas emergentes como o *drum'n'bass* e as linguagens modernas do *jazz*, constituindo uma alternativa às expressões então preponderantes do *house* e do *techno*. Este colectivo é constituído por um conjunto de DJ do Bairro Alto cujas actividades individuais já tinham destaque enquanto produtores, músicos e divulgadores de novas sonoridades electrónicas e de cruzamento do *rock* com o electro. A sua aposta primordial foi no *drum'n'bass*[70], realizando festas regulares no Captain Kirk, no Indústria, no Califórnia e no Ciclone (espaço que veria a tornar-se a sua residência). Também alargaram a realização de espectáculos de música de dança a uma outra tipologia de locais, como teatros, cineteatros, festivais, praias, Miradouro do Adamastor, Coliseu dos Recreios de Lisboa, Praça Sony, etc. Para além da divulgação musical, também operam na produção, edição e programação musical, sendo exemplificativas as Jazz Sessions a este respeito (Lopes, 2007d).

[70] Simon Reynolds associa o *drum'n'bass* ao *jungle*. O termo *jungle* remete para aquele que foi o estilo dominante no âmbito do *techno hardcore* e advém, possivelmente, das batidas fortes e agitadas que caracterizam o género. Paralelamente, Reynolds associa também o termo à sensação de se viver uma selva (realidade complexa), onde só o hardcore pode sobreviver: "*junglist* é música desesperada para tempos desesperados e é por isso que os seus dois temas são o esquecimento e o crime" (Reynolds, 2007:145).

Eu na prática sou músico, eu prefiro dizer que sou disc jockey. Eu sou DJ, programador musical, cola cartazes… Ando nisto há 20 anos. Fundei a CoolTrain Crew… Eu estou um bocado em todos os ramos da música, faço projectos ad hoc. Ando nas lides da produção musical com o trabalho desenvolvido no projecto FusionLab, a par de remisturas da própria CoolTrain, casos como o Re-tratamento dos Da Weasel, a Chiclet dos Táxi ou O Homem atravessa Lisboa na sua bicicleta dos Dead Combo. Tenho uma residência semanal no Bicaense Café. Fiz a Febre & Furor do Funk em Lisboa no Paradise Garage onde bebi influências do jazz *misturadas com ritmos sincopados, densas linhas de baixo, forte secção de metais e percussão enérgica.*
Jacinto, Músico 21, 38 anos, DJ e Músico, 9.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Agora, estou a desenvolver as Lux Jazz Sessions, já as fazia no Bicaense, mas aqui tenho um espaço maior, mais credenciado, posso chamar nomes de referência e posso enriquecer a própria programação deste espaço. O jazz *é a grande raiz da música moderna, o sustento do seu passado e a força do seu futuro: Lux Jazz Sessions, o ciclo de concertos e DJ* sets *que regista esse encontro mágico entre passado e futuro, tradição e evolução,* jazz *e todas as suas consequências. Dos* blues *ao* drum'n'bass*, do* hip hop *ao* punk*, do* electro *ao* reggae *ou da* soul *às mais diversas tradições sonoras dos quatro cantos do mundo, são infinitas as influências e os ensinamentos reclamados pelo* jazz*.*
Jacinto, Músico 21, 38 anos, DJ e Músico, 9.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Há poucos DJ, há muitos wanna be DJ, há muitos que querem ser. Que roubam o trabalho aos profissionais, que tocam por 50/100 euros.
Jacinto, Músico 21, 38 anos, DJ, 9.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Para perceber o que fizemos e fazemos exactamente, temos que recuar 14 anos. Quando nos formamos, tínhamos um objectivo e um programa definido: construir em Lisboa uma ponte que a aproximasse do resto da Europa. Lisboa porque foi nela que nos encontramos, no metro, à mesa de bares e cafés do Bairro Alto.
Jacinto, Músico 21, 38 anos, DJ, 9.º Ano de Escolaridade, Lisboa

A minha ligação com a música começou com a minha chegada a Portugal e com o meu querer adicionar à vossa cultura a minha cultura angolana. Comecei pelo rap e por querer descobrir a minha voz e a minha estética. Desde aí, fui encontrando géneros que estavam a ganhar peso.
Martim, Músico 24, 30 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Os CoolTrain Crew foram relevantes para a dinamização da cultura urbana de dança emergente, mas assinalaram também um movimento que estava a tomar corpo em torno da música electrónica de dança em Portugal. Nos anos 90, com a democratização e progressiva acessibilidade à tecnologia electrónica digital (*power stations*, *sampler*, computador, etc.), tornou-se mais simples criar música electrónica em Portugal. Assim, multiplicaram-se os grupos que recorrem a uma paleta diversificada de estilos e subgéneros: a música industrial dos Bizarra Locomotiva; o *new age* de Carlos Maria Trindade e Nuno Canavarro; a electrónica *noise* dos No Noise Reduction, entre outros (Magalhães, 2000).

Quando se fala de música "impura" está, por norma, a referir-se a música de fusão, música que se pauta por exercícios de multiculturalismo, miscigenação e cosmopolitismo. Enquanto uma vertente do carácter positivo presente na música se relaciona com a tradição da *pop* negra de valorização dos sentimentos e do corpo, outra reflecte-se numa retórica e filosofia de auto-realização, concretizada no chamado *new age*, que se generaliza à música de dança através da cultura *rave* do Reino Unido. Esta distingue-se do *acid house*, já que este não assenta na comunidade e na comunicação, mas antes na partilha do *ecstasy* e

Figura 2.81: Jonnhy, CoolTrain Crew, 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 2.82: CoolTrain Crew, 2002



Fonte: http://www.zounds.pt/bands/cooltrain%20crew/biog.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

na busca de hedonismo espiritual (Reynolds, 2007). Mas ambas as tendências estiveram presentes na eclosão da música de dança electrónica.

A cultura da música de dança constitui, à altura da sua formação no final dos anos oitenta, um espaço aparentemente emancipador da cultura juvenil. O surgimento desta cultura encontra-se no *acid house*, cena juvenil inglesa do final dos anos oitenta posterior ao "Verão do Amor", de 1987, em Ibiza. Assim, "novas tecnologias, música e substâncias químicas" são os seus elementos centrais. Nestes anos, abriram-se "novos horizontes musicais" (Romo, 2004:112). O aparecimento da música de dança presumiu uma mudança de alguns aspectos criativos na música popular, pois enfatiza um uso contínuo de remisturas, em muitos casos de temas de épocas precedentes. Muitos dos discos são gravações de um DJ que distribui através de *labels* independentes. Em Portugal, são de destacar as *labels* e produtoras surgidas nesta altura dando corpo e materializando uma vitalidade da música electrónica de dança. A música de dança é perspectivada como reactivadora do *rock*, na medida em que o revitalizou e passou a dar-lhe contornos menos conformistas. Em Portugal, a entrada da música electrónica assinalou também um acesso cada vez mais amplo a substâncias psicotrópicas, usadas para efeitos de libertação e de divertimento.

A radicalização da música electrónica de dança determinou o relevo da figura de DJ. A história da cultura *djing* começa, sem dúvida, nos centros urbanos, espaço de criatividade musical. A história começa em cidades como Nova Iorque, entre os finais dos anos 60 e o início dos anos 70 (a era pré-*disco*), tendo a cultura origens nas comunidades afro-americanas, estando também associada a orientações homossexuais. Efectivamente, Nova Iorque tornou-se a capital mundial do *disco* em meados da década de 70, graças a uma vibrante e *underground* cultura de dança, associada a homossexuais latinos e afro-

americanos. As discotecas que marcam a história da cultura de dança, como Sanctuary, The Loft, Better Days e Paradise Garage, surgem no âmbito de um ambiente inicialmente algo elitista, dirigido apenas a um determinado tipo de clientes, mas que no início dos anos 70 absorve as mudanças sociais de uma América em transformação, integrando aqueles que muitas vezes se situam à margem da sociedade (minorias étnicas, mulheres e gays). Pelo ano de 1973, revistas nacionais como a Billboard e a Rolling Stone, bem como estações de rádio nova-iorquinas começam a prestar especial atenção à cultura de dança, contribuindo para a sua divulgação e consequente aumento das vendas, para além do impacto sobre o estatuto dos DJ, que passam a assumir um papel mais activo do ponto de vista da construção musical. Na realidade, entre 75 e 85, as fronteiras entre DJ, produtores, engenheiros de som e compositores tornam-se fluidas (Fikentscher, 2000).

Os DJ não mais se limitam a passar música; entram nos estúdios e, através das ferramentas tecnológicas que agora têm ao seu dispor, criam novos sons e fazem remisturas. Tal permite não só aumentar e diversificar o seu reportório em termos de DJ *set,* mas também torna possível a produção de novas músicas ou de versões para vender ao público. Paralelamente, esta ligação dos DJ aos estúdios faz aumentar o carácter lucrativo da música. Em síntese, pode dizer-se que a mudança do estatuto dos DJ os transformou em ícones culturais, fazendo da música de dança um fenómeno global, no âmbito do qual os DJ são verdadeiros embaixadores, viajando por todo o mundo, difundindo novas sonoridades. Foi nesta altura, inícios dos anos 90, que a importância dos DJ se consolidou em Portugal, designadamente em Lisboa e no Porto. Alguns dos DJ mais relevantes da cena portuguesa, DJ Vibe, Rui Vargas, Rui Murka, Pedro Tenreiro, entre outros, sedimentaram as suas actividades e posicionamentos nesta época. Também surgiram nesta década os clubes de dança mais emblemáticos do país, cujo exemplo mais icónico é o Lux (1998).

> *Enquanto que o vinil era vinil, não tive aquela noção de produtor, se me posso exprimir dessa forma, de querer um disco determinado, pré-determinado, "aquela coisa assim". Isso acontece nos anos 90, quando as coisas pioraram, não só para mim mas para muita gente. Foi o desmantelamento dos magros circuitos* underground *e menos* underground *que existiam na altura. Foi o começo desta marcha triunfante que nos levou a um Portugal europeu, todo orgulhoso de poder criar porcarias* mainstream *ao nível da porcaria* mainstream *do resto da Europa.*
> Baltazar, Músico 50, 48 anos, Músico, Frequência Universitária, Lisboa

> *Por outro lado, o ano de 1989 é um ano de festividade, de celebração, de drogas, de* acid house*, das* raves*. É também o ano da queda do muro de Berlim. Havia, portanto, mais uma cultura de drogas que começou a surgir muito em certos meios* underground*, não só as novas drogas que existiam, mas também as antigas acabaram por recuperar terreno. Nunca tinha estado muito virado para aí, daí que se calhar não tivesse tido os cuidados necessários em relação aos perigos que se podia correr de dependências. Não era uma área que nos dissesse muito. (…) A partir do fim de 1988, com o advento do* acid house*, ouvi falar das* raves *e comecei a fazer* raves *e a experimentar* ecstasy*, ácidos e essas coisas assim.*
> João, História de Vida 5, Músico, 48 anos, Licenciatura, Lisboa

Saindo do percurso que realizamos pelas principais apostas e projectos caracterizadores do *pop rock* português nos anos noventa, iremos agora referenciar traços de estruturação relevantes ocorridos nessa década e que contribuíram para a configuração deste subcampo. Um primeiro traço assenta na relevância tida ao longo desta década pelos mega-eventos de *pop rock* (Amaro, 2009) em estádios (Restelo, Alvalade, Antas). Para além de grandes eventos realizados em estádios, a realização da Expo'98 - Exposição Universal de Lisboa contemplou de forma inédita uma programação musical variada, com concertos de *jazz*, *pop rock* e nova música portuguesa.

Num trabalho que deu ênfase a um balanço dos acontecimentos e processos culturais desencadeados pela Expo'98, Maria de Lourdes Lima dos Santos e António Firmino da Costa discorrem e avaliam a importância dos mega-eventos nas sociedades contemporâneas (Santos & Costa, 1999:15). A conceptualização de mega-evento adoptada é alargada em termos de modalidades, e em termos espácio-temporais; podemos incluir como exemplos os Jogos Olímpicos, os Campeonatos do Mundo de Futebol, as deslocações papais, os dias de peregrinação a santuários como Fátima, os Festivais de Cinema como o de Cannes, as entregas dos Óscares de Hollywood, os Carnavais de Veneza ou do Rio de Janeiro, as *Raves* como a de Berlim, os Festivais Musicais como o de Woodstock, Glastonbury, Sudoeste TMN, Reading… (Santos & Costa, 1999:19). Segundo os autores, a Expo'98 foi um acontecimento único e inseriu-se numa dinâmica do excepcional: "a Expo'98 foi excepcional no seu todo, como mega-evento contemporâneo, mas também em cada uma das suas facetas constitutivas, ou pelo menos em algumas das mais importantes. Foi excepcional, para o melhor ou para o pior – conforme os pontos de vista e o sentido e as aspirações – no domínio financeiro e na dimensão urbanística, na fórmula institucional e no investimento político, no âmbito do turismo e no da projecção internacional dos País, na intervenção ambiental e na influência social que conseguiu" (Santos & Costa, 1999:263). Também é de relevar a vocação de internacionalização cultural promovida pela Expo'98, permitindo uma transferência de obras e de pessoas nunca dantes vista, colocando Portugal e Lisboa em particular na agenda das programações culturais globalizadas e a inserção de criadores portugueses num circuito internacional (Ferreira, 2002; 2004).

A deriva que nos propomos realizar aqui implica uma discussão mais centrada nos impactos da Expo'98 na dinamização do mercado *pop rock* nacional: facilitou o acesso de uma pluralidade de públicos nacionais e internacionais face a concertos de *pop rock*; possibilitou a inscrição dos eventos *pop rock* em território nacional numa rede internacional de agendas e de programação; aumentou o prestígio e a consolidação artística e técnica de projectos nacionais; facultou uma criação musical inovadora por encomenda na área do *rock* e da electrónica experimental; consolidou as estruturas logísticas e de funcionamento de *backstage* de alguns dos projectos; facilitou a existência de concertos fortemente assistidos e marcados por efervescência cultural (Gomes, 1999); incrementou a criação de condições para a futura existência de uma sala de espectáculos de grande dimensão, como o Pavilhão Atlântico. No mesmo sentido, a década de noventa assistiu à emergência dos grandes festivais de Verão portugueses (Festival Sudoeste em 1997 e Festival de Paredes de Coura em 1994), assim como à reedição do histórico Festival de Vilar de Mouros (1996). Paralelamente, sucedem-se os festivais um pouco por todo o país, o Cais do Rock e as Noites Ritual Rock, o mais antigo dos festivais urbanos (Amaro, 2009).

Se em 1990, a demolição do Rock Rendez Vous foi entendida como um duro revés para a divulgação do *rock* alternativo, a emergência do Johnny Guitar, em Lisboa, foi algo compensatória dessa baixa de peso em termos de salas. Também o Hard Club, em Gaia, ou o Aniki Bóbó, no Porto, foram cumprindo uma importante missão de divulgação de projectos mais alternativos no contexto do *rock* nacional. O reforço das estruturas paralelas de profissionalização (Amaro, 2009), tais como agências, *managers*, *roaddies*, promotores, permitindo ao longo desta década de noventa uma estruturação mais consequente do mercado do espectáculo do *pop rock*. Em termos editoriais, emergem edições independentes por parte da Lowfly na Póvoa de Varzim, da Moneyland Records, da União Lisboa, da Margem Esquerda e da Norte Sul. Esta última é de facto bastante relevante pois trata-se de um segmento editorial específico de uma *major*, a EMI-Valentim de Carvalho, destinado à pesquisa e à divulgação de projectos originais na área do *pop rock*. Também se assiste à promoção de um conceito alargado de espectáculo materializado nos tributos, como por exemplo o Tributo a Zeca Afonso com os Filhos da Madrugada e o Portugal ao Vivo (Amaro, 2009). Como já salientámos, trata-se de uma fase de crescimento económico assinalável, o que levou a que nunca se vendessem tantos discos como nessa altura em Portugal (Amaro, 2009).

A década de noventa também assistiu a uma forte presença da música *pop rock* na televisão, designadamente em programas como a Chuva de Estrelas e o Pop Off (Junqueira, 2003). Na rádio, o destaque vai para a XFM e Rádio Energia. Também apareceu a MTV em Portugal[71]. A MTV veio aniquilar o *grunge*, ao transformá-lo em algo massivo e inserido no panorama *mainstream* (Reynolds, 2007). Por outras palavras, veio forçar a inclusão da cena *underground* e alternativa americana no *mainstream*. No entanto, o sucesso e projecção de bandas como os Nirvana dependeram, em parte, das possibilidades criadas pela MTV, sendo fundamental para a socialização musical para o *rock* das gerações de noventa. Simon Reynolds chega mesmo a fazer uma comparação entre a MTV e o consumo de cocaína: ambas acrescentam uma certa dose de artificialidade à vida, na medida em que levam a construir uma realidade que, na verdade, não o é, no sentido dos simulacros de Baudrillard (1991). De forma interessante, a dinâmica de evolução do mundo das artes em geral parece seguir esta mesma linha. No domínio das artes, há que referir que o estatuto da produção e circulação das obras de arte se insere numa lógica mais ampla que concerne os modos de produção e de circulação das mercadorias nas sociedades contemporâneas (Melo, 2002). A conversão tendencial do objecto artístico ao estatuto de mercadoria interliga-se com duas tendências. Por um lado, o estatuto de mercadoria integra mecanismos de diferenciação que se baseiam em valores estéticos e autorais (a imagem de marca); a afirmação de um novo tipo de especificidade do objecto artístico: "o culto das marcas, que se estende hoje em dia a todos os tipos de bens, vem tornar cada vez mais evidente que o consumo não pode ser visto como um simples processo de satisfação de necessidades definíveis em termos físicos e objectivos" (Melo, 2002:73). Também no que diz respeito à moda, assistimos a um reconhecimento e consagração institucionais da moda e uma difusão massificada da moda e da nova moda portuguesa (Melo & Câncio, 2002:336).

[71] O nascimento oficial da MTV deu-se em 1981 nos E.U.A. A chegada da MTV Europa ocorreria em 1987.

Colocados os traços que vieram contribuir para a estruturação do campo do *pop rock* em Portugal e, consequentemente, do seu sector mais alternativo, importa terminar a década com a abordagem de síntese acerca do papel e dimensão da juventude na cultura *pop rock*, pois esta década foi determinante para a reconfiguração da juventude do ponto de vista de conceito geral mas também de segmento prioritário do *pop rock*. De acordo com Pil and Galia Kollectiv (2002), a juventude foi oficialmente pronunciada como morta em 1994, data do suicídio de Kurt Cobain, o último ícone *rock'n'roll* da cultura juvenil. Tal episódio significou o final de uma cena musical alternativa que, ao longo da segunda metade do século XX, marcou a diferença da juventude. Mas na verdade, não há nada de verdadeiramente novo na morte da juventude, uma vez que a ideia de juventude contem desde o seu início o pressuposto do seu fim. À noção de juventude está inerente uma temporalidade limitada. O que a década de 90 trouxe de novo foi a consciencialização, mais ou menos dolorosa, dessa limitação. No período pós-guerra, a juventude rapidamente se tornou num alvo preferencial em termos de mercados económicos (música, cinema, roupas, cosméticos, etc.). Surge, então, uma juventude consumidora, dividida em diferentes subculturas, que é acompanhada pela emergência de uma série de pânicos morais em relação aos jovens. Pelo contrário, na década de 1960 parece construir-se um mundo jovem utópico, no qual os pânicos morais são substituídos por uma aceitação geral da vitalidade da juventude na promoção da renovação social.

Na verdade, o mito sobre a rebeldia e o carácter revolucionário da juventude começa a cair, dando lugar a uma perspectiva crítica que vê a juventude como um produto da sociedade moderna, como tendo sido "engolida" pelo capitalismo. No entanto, o mito continua a ser alimentado, nomeadamente através de uma inflação mediática que continua a apresentar a juventude como estando associada à revolta; de tal forma é criada uma imagem poderosa que, no extremo, a própria juventude se "esquece" de participar nessa revolta. Perante este cenário, resta aos jovens duas hipóteses: ou rejeitam o estatuto de oposição que lhes querem atribuir, perdendo o seu carácter de grupo distinto face à restante sociedade, ou continuam a protagonizar os tradicionais clichés que lhes são associados, numa espécie de ritual vazio de sentido. Por outras palavras, fica a escolha entre, por um lado, a perda do carácter de resistência através da assimilação e da envolvência nas lógicas da sociedade e, por outro, a perpetuação da juventude como uma categoria subversiva, ainda que aqueles que protagonizam essa imagem sejam os maiores exemplos da subjugação às lógicas dominantes em relação às quais se espera a sua revolta[72]. No fundo, o que está em causa é a crise de autenticidade da juventude, a crise do que significa ser jovem nos dias de hoje.

De qualquer forma, é de ressalvar os esforços da juventude para se libertar das imagens desajustadas que a associam à rebelião, no âmbito de uma lógica pós-moderna de renovação e de diálogo entre o presente e o passado, por oposição a uma inovação radical (Calinescu, 1987 In Pil and Galia Kollectiv, 2002:5). Se em 1950 Isidore Isou considerava a

[72] Vejam-se as imagens de revolta e insubordinação transmitidas por algumas músicas, quando os seus intérpretes respondem da melhor forma aos objectivos do capitalismo e, portanto, da ordem dominante. Um exemplo oposto é o movimento *straightedge*, que surge como um único movimento juvenil que mantém o carácter não conformista associado à juventude, apresentando-se como uma alternativa positiva às convenções tradicionais de uma juventude excessiva (Batey In Pil and Galia Kollectiv, 2002:4).

juventude como um conceito suficientemente abrangente para contemplar todos aqueles que eram excluídos da economia, hoje o conceito abarca justamente a todos aqueles que estão integrados na economia. Atributos como a liberdade, a crença no progresso, o consumo excessivo, uma sexualidade aberta e a alienação que advém da defesa de uma identidade que se constrói em oposição ao que a rodeia, estão tão omnipresentes que deixaram de significar qualquer espécie de ruptura. Ou seja, o que hoje é ser jovem tornou-se uma prática comum. Resta saber se tal significa a perda de eficácia desta identidade ou antes o ganho de um novo significado em resultado de uma expansão. Na realidade, vários autores falam mesmo de um prolongamento da juventude na vida adulta ou de uma juvenilização da sociedade, com evidentes repercussões sociais. Angela McRobbie (1999) realça as mudanças nos padrões de trabalho e lazer dos jovens adultos como um exemplo da estetização da vida quotidiana. Assim, à medida que mais pessoas encontram emprego no sector das indústrias culturais, prolongam o seu envolvimento na cultura popular e utilizam o seu trabalho como uma forma de manterem os seus estilos de vida juvenis.

É por isso que hoje boa parte da sociedade pode ser representada como jovem. Esta extensão da juventude é mais um dos elementos subjacentes ao esvaziamento do significado original do conceito, numa transição que Simon Frith (1988) resume à passagem de uma contracultura jovem a uma contracultura consumista. Numa tal situação em que todos querem ser jovens, os movimentos anti-globalização e anti-capitalismo, assim como outros movimentos de contestação, só podem ser interpretados no âmbito da busca de um inimigo, de algo contra o qual toda a sociedade se possa revoltar. Se ser jovem é associado à oposição e se hoje toda a sociedade quer ser jovem, surge então a necessidade de encontrar um sistema em relação ao qual se possa ser *outsider*. Neste sentido, a partir do momento que os adultos deixam de funcionar como um tal sistema (em virtude do prolongamento da juventude), é necessário encontrar no seio da própria cultura de consumo, que criou os eternos jovens, um inimigo em relação ao qual se possa partilhar a experiência da rebelião. A juvenilização simbólico-ideológica em que vivemos é ela própria condição e consequência de uma intensa alteração das modalidades de funcionamento das indústrias culturais, onde o *pop rock* pontua de forma copiosa.

Figura 2.83: Logotipo da MTV



Fonte: http://1.bp.blogspot.com/_j4TKuNnnSec/S_G_SLQdgdI/AAAAAAAABDg/kQLIO50eyNE/s1600/mtv-logo.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

2.5. Anos 2000: entre a mistura, o hibridismo e a consolidação de uma cena de rock alternativo

> *This is happening agora:*
> *James Murphy anuncia que "This Is Happening"*
> *pode ser o último álbum de LCD Soundsystem,*
> *o que é óptimo se ele admitir (como é capaz de o fazer) que não tem mais nada para dar nesse formato.*
> *Perfeito.*
> *Aliás, no álbum é dito muito claramente "We Don't Do Hits".*
> *Se na prática isso até nem é verdade, a realidade mostra (a acreditar na letra) cansaço com as exigências de público e mercado.*
> *Numa palavra: saturação.*
> *As pessoas exigem mais (porque podem),*
> *o mercado segue sem hesitar (porque é a sua natureza)*
> *e quase ninguém se detém a pensar nessa palavra, saturação, e no que ela significa, afectiva e economicamente.*
> *Se forem muito fãs (…) tentem ser um pouco menos.*
> *É melhor para todos.*
> *As coisas só têm a importância ou o valor que lhes damos e temos de ser também capazes de lhe retirar essa importância ou valor.*
> *Depois então podem começar a construir-se coisas realmente bonitas outra vez.*
>
> *Flur, LUST #549 | 21 de Maio 2010*

A presente década vai condensar e evidenciar muitas das mudanças e tendências da estruturação da sociedade portuguesa do ponto de vista económico, social e cultural como seria de esperar. Se retomarmos a lógica interpretativa enunciada, poderemos dizer que a estrutura social portuguesa foi e é marcada por uma mudança tardia (Silva, 2006) porque foi acontecendo num desfasamento temporal relevante face à Europa e mundo desenvolvido onde nos integramos. Mas concomitantemente, foi uma mudança rápida e intensa (Silva, 2006), nomeadamente se considerarmos a configuração demográfica da população e a acessibilidade à tecnologia, designadamente rede móvel e Internet. E ainda se afigura como alargada (Silva, 2006) às várias dimensões socais, passando pela ocupação do território e nas clivagens regionais, pela organização do Estado e das suas funções sociais, pela estrutura e na dinâmica social ou ainda pelos valores e comportamentos políticos. Portanto, várias mudanças e consequentemente várias estratégias de fazer face a essas mesmas e diversas modalidades de interacção que se reflectem e corporizam ainda no campo cultural e no nosso interesse particular, no campo da música. Este carácter plural de mudança traduz-se numa justaposição de indicadores económicos e culturais, de que são exemplares a urbanização litoralizada e a urbanização difusa (Pinto & Pereira, 2006), a massificação do ensino e a persistência de iliteracia, a terciarização e a quaternarização tendencial do trabalho e a sua precarização, uma estrutura de despesas familiares constituída pelos gastos em alimentação, aquecimento, iluminação, vestuário e calçado mas um acréscimo da procura de bens de equipamentos de conforto, uma procura de bens de cultura e de lazer pouco desenvolvida mas associada a uma consolidação progressiva de indústrias culturais (Mónica, 1999).

Figura 2.84: Poster do Festival Where's the Love, Galeria Zé dos Bois, 2005



Fonte: http://bodyspace.net/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Chegados à década actual, parece-nos importante ressaltar sucintamente as principais tendências que caracterizam as dinâmicas culturais onde toma lugar a música. Impõe-se uma precisão conceptual e analítica. Dentro da configuração dos sectores do campo cultural, assumimos uma divisão operativa capaz de dar conta da diversidade temática, disciplinar, artística e organizativa que caracteriza o sector cultural na contemporaneidade (Kea, 2006). A articulação desta diversidade de esferas culturais e de uma leitura contemporânea dos mundos artísticos levar-nos-á a assumir a existência de três eixos analíticos fundamentais, as artes, as indústrias culturais e os sectores criativos. No domínio das artes, incluímos as artes visuais (artesanato, pintura, escultura e fotografia), as artes performativas (teatro, dança e circo) e o património (museus, mercado de arte e antiguidades, bibliotecas, actividades arqueológicas, arquivos). No âmbito dos sectores criativos envolvemos o design (a moda, o *design* de interior, o *design* gráfico), a arquitectura e a publicidade. Finalmente, as indústrias culturais abrangem o cinema & vídeo, a rádio & *broadcasting* de televisão, os jogos vídeo, a edição de livros & imprensa e a música. Assumindo esta divisão, não podemos deixar de referir, no início deste século, uma proliferação dos novos *media* e seus impactos na estruturação dos diversos sectores culturais, em particular nas indústrias culturais. Podemos elencar dois desses impactos: a multiplicação do número de canais de distribuição e de plataformas, com crescente procura de conteúdos atractivos para preencher essas

Figura 2.85: Kalaf, Buraka Som Sistema, Junho de 2008



Fonte: **MUSICULT**_2005 **|** 2009

plataformas; e o aparecimento de novas aplicações e serviços ricos em conteúdos como o VOD (*video-on-demand*), IPTV (*Internet Protocol Television*), os *downlaods* de música, o *podcasting*, etc (Kea, 2006). Os operadores de telecomunicações que oferecem serviços na Internet com acesso em banda larga têm sido os principais beneficiários da revolução digital. Este crescimento está associado em geral à disponibilização de conteúdos livres (95% da música descarregada é gratuita).

Mas há ainda que considerar as dinâmicas de consumo cultural e as suas tendências pelo impacto da revolução digital. Assistimos a um crescimento consistente dos consumos cultural e recreativos nas últimas décadas, acompanhado pelos valores do orçamento doméstico gasto em cultura que atestam um crescente aumento dos gastos domésticos com cultura e recreio (Kea, 2006). Segundo o Eurostat[73], as despesas domésticas com

[73] Cfr. http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/eurostat/home/

cultura e recreio cresceram regularmente nos últimos 10 anos[74]. O Reino Unido apresenta os valores mais elevados de crescimento da despesa com cultura e recreio nos últimos 10 anos, pois 14% das despesas domésticas em 2004/2005 eram dedicadas à cultura e lazer. Se examinarmos as tendências por domínios, e olhando para o cinema e vídeo (cinema de entretenimento), podemos aquilatar que o crescimento até 2009 foi influenciado pela subida da penetração de DVD nos consumos domésticos, sucedâneo da baixa de preços dos DVD e dos leitores de DVD, pelo aparecimento de assinatura de serviços *online* e um crescimento do mercado de assinaturas *online* e pela rápida subida de VOD e da televisão *pay-per-view*. Na televisão, as tendências de mercado até 2009 foram de crescimento na televisão multi-canal, apoiada no lançamento da televisão digital terrestres (DTT); a penetração do multi-canal com base em subscrição de serviços; um aumento da publicidade no multi-canal; o crescimento da DTT será acompanhado de uma expansão das assinaturas da TV; o crescimento de ambas, TV *networks* e subscrição de serviços na TV, tenderão a originar uma crescente fragmentação da audiência do mercado da televisão na Europa (Kea, 2006).

As tendências de evolução do mercado de jogos vídeo serão marcadas pelo *boom* dos jogos *online* em consequência de um crescimento rápido das ligações em banda larga, pelo crescimento dos jogos *wireless* em consequência do *upgrade* dos equipamentos móveis e do crescimento da penetração dos telefones móveis de 3ª geração e pelo decréscimo dos jogos de computador em virtude da migração para outras plataformas mais consolidadas. No tocante à edição de revistas, jornais e livros, as taxas de crescimento do mercado europeu para este sector serão claramente mais baixas do que as taxas de crescimento de outros sectores das industrias culturais, uma vez que este mercado é considerado um mercado amadurecido (especialmente na edição de livros) e um mercado em que os impactos do desenvolvimento das TIC será menos significativo do que para os restantes sectores. Nos jornais, assistiremos a um crescimento dos jornais gratuitos sobretudo junto dos segmentos jovens e dos leitores não habituais que permitirá aumentar o mercado da publicidade; também se aventa a possibilidade de novas fontes de rendimento exploradas pelos jornais com a exploração das novas tecnologias através de serviços *online* e de serviços móveis (SMS, actualizações nos telefones móveis e PDA). O mercado de livros profissionais sofrerá um crescimento mais rápido, ao passo que o mercado educativo decrescerá devido ao decréscimo da população estudantil na Europa; as despesas em livros electrónicos deverão crescer exponencialmente – no que tange o mercado dos *e-books* é expectável que venha a ter um crescimento significativo no mercado educacional e mesmo no mercado profissional (Kea, 2006).

No caso concreto da música, a distribuição de música nos suportes tradicionais continuará a diminuir na Europa nos próximos anos, embora com taxas de decréscimo mais baixas do que anteriormente. Paralelamente, aumentará o consumo de música digital

[74] Em Portugal, a indústria dos *media* e do entretenimento tenderá a crescer a uma taxa anual acumulada de 5,9%, atingindo os 6,3 mil milhões de dólares em 2014, segundo o relatório anual Global Entertainment and Media Outlook: 2010-2014 da PricewaterhouseCoopers (PWC, 2010). Fonte: http://www.agenciafinanceira.iol.pt/media-e-tecnologia/media-portugal-publicidade-pwc-agencia-financeira/1169963-2974.html.

promovido por dois factores principais: o licenciamento *online* de serviços de *download* e o crescimento do mercado da música móvel, que virá a atingir um terço das despesas em música gravada em 2009 (Kea, 2006).

Um contexto sócio cultural em mudança. O Estudo do Observatório das Actividades Culturais acerca da Cultura, Identidades e Património para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 (Santos, 2005) diagnosticou de forma ampla e cabal a situação do país no tocante ao sector cultural. Assim, e pelo prisma da inovação, destaca o aparecimento de projectos e actores chave na criação artística nacional designadamente em áreas experimentais e inovadoras, sendo um reforço inelutável para o aumento do envolvimento do sector privado e do terceiro sector na dinamização cultural. Neste prisma, podemos situar algumas promotoras e organizações emergentes na área do *pop rock*, de que são exemplos a Galeria Zé dos Bois, o Lux, o Lounge, o Left, a Filho Único, a Lovers & Lollypops, o Maus Hábitos, o Passos Manuel, o Plano B, entre muitos outros. Aliás, na área do *pop rock* a iniciativa tem sido deixada aos muito aos agentes privados e mais recentemente aos agentes associativos (Babo & Costa, 2006). Também é possível assinalar nos últimos anos, o fomento e concretização de parcerias a nível nacional e internacional, levando à promoção de determinadas formas artísticas num circuito mais vasto, não obstante a insipiência ainda notória no segmento do campo musical que nos mobiliza (Santos, 2005). Um outro ângulo de abordagem diagnóstica incorre nas dinâmicas e mobilizações no tocante à economia da cultura onde se destaca o pouco peso da oferta de bens e de serviços culturais no cômputo geral do sector privado (as actividades culturais representam 3,5% das empresas, 2,3% do emprego e 2,4% do volume de negócios) e a sua localização preferencial na Região de Lisboa. No subsector em análise, esta tendência é também evidente, particularmente no que diz respeito à localização espacial. O que não impede de relevar a importância de plataformas *inesperadas* de formação, criação/produção e de difusão artística, ainda restritas em termos espaciais e número de participantes, mas premonitoras de um contexto de mudança (veja-se a importância emergente das áreas da inovação e da experimentação no quadro da música *pop rock* no Optimus Alive!).

Consideremos ainda o emprego e o trabalho. De forma genérica, o emprego no sector cultural equivale a uma proporção muito ínfima do total da mão-de-obra empregada, assumindo o valor de 1,4% em 2004 face ao valor da União Europeia de 2,5 (Santos, 2005; Mateus, 2005). Esse contraste relativo está patente nas qualificações escolares e profissionais da população empregada (25% com nível superior em Portugal e 42% na UE). No quadro das actividades de formação e de qualificação, o nosso país tem vindo a registar um engrandecimento e diversificação da oferta de ensino artístico profissionalizante, quer a nível superior quer no secundário, sobretudo em cursos ligados ao audiovisual e às novas tecnologias, também se tem vindo a assistir ao despoletar de projectos de formação artística alternativos às instituições actuais, sendo de assinalar as iniciativas da Restart, da Galeria Zé dos Bois, Maus Hábitos, Crew Hassan, entre outras. O estudo de referência que estamos a utilizar considera ainda que as lacunas de competências ao nível da Administração Local são relevantes, tendo sido reduzidas pela (re)qualificação profissional dos funcionários autárquicos através de apoio financeiro comunitário, inscrito

Figuras 2.86: Green Machine, Porto Rio, Julho de 2006





Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

nos Programas Operacionais Regionais (Programa Foral). Aliás, temos assistido na década presente a um incremento da oferta de formação específica em domínios culturais diversos, para diferentes funções e com diferentes formatos, o que não obsta o facto do o sector do *pop rock* ainda ser praticamente inexistente no quadro de tal oferta.

Seria ainda importante referirmos a situação da regeneração urbana e dinamização de espaços rurais na senda do estudo do Observatório das Actividades Culturais (Santos, 2005). Desta forma, podemos enunciar as seguintes tendências: reforço das despesas dos municípios em património na última década; aumento das dinâmicas de reabilitação urbana através do investimento em equipamentos culturais (importância do programa POLIS); o incremento da recuperação de edifícios para fins e usos culturais; aumento do turismo em espaço rural; surgimento dos «bairros culturais/artísticos/design» (Bairro Alto e Santos em Lisboa e Rua Miguel Bombarda, Rua do Almada ou Rua Cândido dos Reis no Porto). Devemos assinalar que grande parte dos eventos musicais que situamos no nosso escopo analítico se inclui dentro destas áreas. Continuemos a análise com o acesso e abertura das populações à cultura. Num primeiro momento e considerando a oferta cultural, temos assistido na última década a um crescimento do número de equipamentos culturais em diferentes subsectores culturais, museus, bibliotecas, galerias e espaços expositivos, pese embora a sua concentração regional em áreas urbanas com particular destaque para a Região de Lisboa. Igualmente, também podemos registar o aumento da oferta de sessões culturais (exposições, espectáculos), sendo tal tendência notória sobretudo no sul do país (Santos, 2006).

Figura 2.87: Linda Martini, imagem promocional, 2007



Fonte: http://www.myspace.com/lindamartini segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Também as procuras culturais se têm transformado. Assistimos a um aumento da procura cultural nos diferentes subsectores culturais desde meados da década de 90 do século XX com excepção para géneros muito associados à cultura erudita, a saber, ópera, música clássica e dança clássica ainda que neste ensejo, a Região de Lisboa e Vale do Tejo e o Algarve liderem o cômputo das procuras culturais. Este dinamismo positivo das procuras é acompanhado por um aumento em termos absolutos e relativos das despesas familiares concernentes à cultura. Se lançarmos um olhar mais fino a estas procuras, podemos salientar a superior representação das práticas culturais de tipo convivial e popular, nome-

Figura 2.88: Linda Martini, Outubro de 2009



Fonte: http://v-miopia.blogspot.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

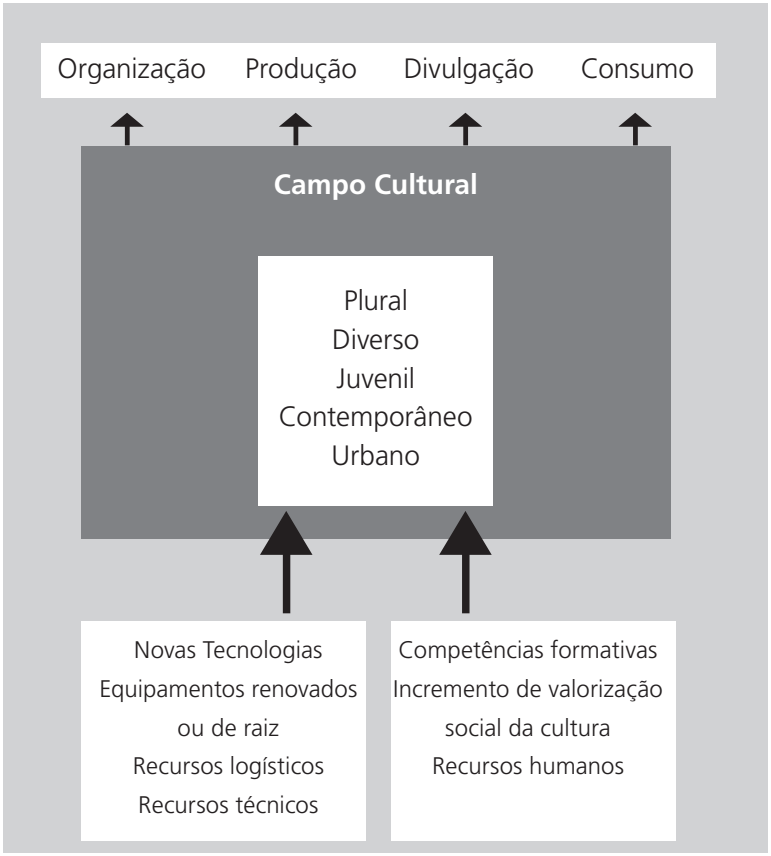
adamente as práticas de cultura de massas, como as idas ao cinema e a espectáculos de música popular/contemporânea. Estes traços remetem ainda para um perfil sociológico de práticas culturais mais ligadas aos públicos jovens, mais escolarizados, mais qualificados profissionalmente e mais urbanos (e metropolitanos). Em termos associativos, as regiões dos Açores, do Centro e do Alentejo detêm uma posição mais favorável na equação entre associações e habitantes envolvidos. Interessante é ainda destacar o peso do associativismo nas actividades lúdicas e desportivas e nas actividades ligadas à música (Santos, 2005), designadamente na sua expressão mais folclórica e filarmónica.

No retrato da última década portuguesa em termos de sector cultural, também assumem importâncias as parcerias e as redes desenvolvidas. Aqui são de assinalar a Rede Nacional de Bibliotecas Públicas, a Rede Portuguesa de Museus e a Rede de Teatros e Cine-Teatros. É necessário ainda ressalvar a importância das estruturas da Administração Local e de entidades do terceiro sector na promoção e gestão de equipamentos e actividades culturais, com relevância no caso das artes performativas, a constituição de parcerias e redes envolvendo instituições públicas e privadas, a criação ainda embrionária de redes de *gatekeepers* na área cultural (Santos, 2005).

Correlativamente, temos vindo a assistir ao reforço da rede de infra-estruturas vocacionadas e orientadas para as actividades artísticas e culturais e consequente efeito indutor de novas e mais intensas dinâmicas de produção e de procura culturais não apenas confinadas aos grandes centros urbanos, mas com uma certa disseminação em todo o território nacional, incluindo zonas mais rurais, importando no nosso caso concreto ressaltar, a título de exemplo, a importância da requalificação ambiental e do reequipamento infraestrutural e logístico da Praia Fluvial do Tabuão em Paredes de Coura tendo em vista a realização do Festival de Música Moderna de Paredes de Coura. Também é perceptível um alargamento quantitativo e qualitativo dos perfis dos consumos culturais dos portugueses, nomeadamente em contextos mais urbanos, com influências positivas no que diz respeito à viabilização de estruturas privadas e ao estímulo às actividades de artistas, de criadores e de organizações culturais de recorte inovador. Aqui poderá ser elucidativo o facto de alguns espectáculos de *rock* mais experimental e alternativo começarem a ter bilheteira esgotada, facto inédito em Portugal, ocorrido a partir de 2009.

Por outro lado, tem sido registado um incremento da adopção de políticas e práticas de *marketing* junto das organizações culturais com impactes muito importantes ao nível da divulgação e difusão dos programas junto do mercado potencial (públicos), contribuindo assim, para a concretização de uma estratégia sustentada de democratização cultural (*mailling lists*, mensagem via telemóvel, *Faceboock*, *Twitter*). É também crescente a visibilidade de algumas manifestações das culturas juvenis urbanas e consequente aumento de práticas de criação/produção/recepção participativas e activas por parte dos jovens, sendo de destacar o seu envolvimento na promoção e organização de pequenos eventos e na realização de actividades artísticas (Festas da Avenida, Se Esta Rua Fosse Minha, Oporto Sounds, Mercadinho dos Clérigos, etc.). Concomitantemente, prossegue o desenvolvimento de algumas experiências piloto de combinação entre criação artística e experimentação tecnológica associadas à consolidação de algumas actividades culturais de natureza

Figura 2.89: Esquema síntese de diagnóstico do campo cultural na actualidade



empresarial e emergência de novas formas de associativismo, designadamente ligado à produção artística alternativa, em contextos metropolitanos (Babo & Costa, 2006).

Este retrato breve das dinâmicas culturais do início deste milénio não pode deixar de ter em linha de conta a importância de que se reveste a escassez de informação sistemática sobre o sector cultural, com uma clara ausência de informação estatística fiável e consistente e de indicadores estabelecidos sobre o sector cultural em Portugal, os quais são fundamentais para planear e orientar os mercados na percepção das indústrias com potencial de desenvolvimento. Aliás, no que tange ao *pop rock*, não existe qualquer fonte estatística digna de registo. Persiste também uma elevada assimetria territorial na oferta cultural e na distribuição territorial das redes de equipamentos, dificultando as tentativas de descentralização e de difusão artística e cultural. Esta assimetria de oferta cultural e de equipamentos é de resto acompanhada por uma assimetria em termos de iniciativa produtiva, o que completa um círculo ainda bastante fechado de reprodução de padrões de localização e residência marcados pela litoralidade e urbanidade. Ressalta também a forte dependência das organizações culturais e artísticas de iniciativa privada face ao financiamento público, em detrimento da existência de uma armadura própria de auto-financiamento e de diversificação das fontes de financiamento (Babo & Costa, 2006). Perdura ainda uma fraca cultura de gestão no domínio da cultura, mesmo nas ins-

Figura 2.90: The Poppers, Cartaz, Plano B, Novembro de 2007



Fonte: http://www.rockemportugal.blogspot.com/
segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

tituições responsáveis pela governância do sector, em termos de planeamento, avaliação e responsabilização (*accountability*).

Neste quadro, impõe-se o traçado das linhas de caracterização do *pop rock* em Portugal nestes primeiros anos do milénio. Um primeiro patamar de abordagem circunscreve-se aos consumos de música. Assistimos, em Portugal, a um crescendo de democratização da Internet (Marques, Oliveira & Castro, 2005) sendo esse processo, do ponto de vista do acesso à música, liderado pelo Napster através da partilha de música no formato mp3 e o procedimento *peer-to-peer* (Carvalho, 2009). Se recorrermos às estatísticas da Associação Fonográfica Portuguesa, verificamos uma queda das facturações e das vendas de áudio persistente desde 2000 até à actualidade, o mesmo acontecendo com o audiovisual. A partir de 2006, o formato digital (que abrange desde faixas musicais a toques de telemóvel), segundo os dados disponíveis, não parou de subir. Mas a música vê-se inserida em outros formatos para além do disco físico ou mesmo do disco digital. A convergência tecnológica tem provocado uma pulverização de formatos: *downloads* de toques de telemóvel, de músicas, de videoclips ou de concertos; o cinema 3D; jogos como o "Rock Band", o "Guitar Hero" ou o "DJ Hero"… (Lopes, 2009b).

Várias observações se impõem. Continua a ser possível sustentar que existe desde a década de noventa do século passado um aumento do consumo de música, mas é necessário ter em consideração a alteração do formato do seu consumo e essa é uma mudança radical no quadro da música popular. Estamos, pois, perante um incremento de imateria-

Figura 2.91: Makoto Yagyu, If Lucy Fell, Riding Pânico, Black Sheep Studios e Paus



Fonte: http://www.facebook.com/profile.php?id=543876041&v=photos&viewas=1368660941#!/photo.php?pid=31336456&op segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

lidade no que toca aos formatos[75]. Também é possível registar uma mudança no que diz respeito à quantidade de música ouvida ou possuída, na medida em que o seu aumento foi exponencial. Como revelava recentemente uma auscultação dentro de vários agentes no campo musical português "vão ser tempos de imaterialidade, diluição e mistura. Mas não é certo que o formato físico, a ideia de «álbum» e outros alicerces do que tem sido a música popular sejam demolidos de vez. O caos chegou, habituemo-nos" (Rios, 2009b).

> *Cada vez mais as pessoas absorvem isso e sabem o que é que se está a passar em todo o lado e isso tem muito a ver com a Internet inevitavelmente e tem a ver com o desenvolvimento dos meios tecnológicos e tal. Essa música alternativa, que hoje em dia parece ser mais consumida é só o reflexo de ser necessária música para alimentar está máquina toda. E isso, por um lado, é bom, porque consegues ouvir coisas com muita mais facilidade e tal. Eu acho que o lado negativo dessa sobreexposição é que as bandas são queimadas muito rapidamente. Aparecem, têm um álbum, aquilo é uma explosão, toda a gente gosta, no disco a seguir já ninguém quer saber, porque apareceu outra banda que está a dar.*
> Mateus, Músico 70, 43 anos, Músico, Gestor e DJ, Licenciatura, Lisboa

[75] Fazendo face a este contexto, em 2005, a Asociação Fonográfica Portuguesa decidiu extinguir a categoria de Disco de Prata e diminuiu os limites para os Discos de Ouro e de Platina, respectivamente de 20 mil para 10 mil e de 40 mil para 20 mil (Tavares, 2009).

Do ponto de vista interpretativo, não podemos deixar de relevar a importância explicativa de algumas das preocupações que preenchem a agenda do pós-modernismo: o desafio da redefinição (individual e social), num tempo ambivalente; a redescoberta da contingência pela diferença, sob a égide do pluralismo; o reconhecimento da Europa como um mosaico cultural, em oposição ao etnocentrismo (Fehér, 1998). Adorno na sua dialéctica negativa, e estendendo-se ao campo da literatura e das artes, aventou o *terminus* da "esfera racionalizadora do estético" (Fehér, 1998). Portanto, consumo de música em quantidade e variedade. A este respeito, é possível questionar mesmo a capacidade humana de audição de música acumulada diariamente no computador e essa é uma questão que se coloca desde já. Também a questão do preço tem vindo a ser revolucionada[76], nomeadamente através de iniciativas de atribuição de valor par parte dos fãs inscritos no *site* da banda ou em termos de doações livres…

> *Eu penso que hoje em dia a relação das pessoas com as coisas é muito mais epidérmica, muito mais próxima, muito mais portátil, muito mais fácil. Não tens de ir a uma loja ver se há um disco, se houver compras, trazes para casa, ligas a aparelhagem ligas o leitor, pões o disco, fechas a tampa e sentas-te… Não, agora sacas, 2 minutos e está no teu* iPod *e levas contigo. Hoje é tudo muito mais acessível e vai ficar ainda mais acessível, ou mais presente, sobre outras formas. É a evolução natural das coisas. E eu acho que isso só vai gerar a maior proximidade da arte com as pessoas, nomeadamente a música que é, talvez, a cultura mais portátil de todas… não vais ver uma exposição de artes visuais num computador, não tem piada.*
> Simão, Músico 43, 26 anos, Músico e Programador, Licenciatura, Lisboa

> *É certo que também não vais ver um concerto a não ser numa sala, mas a música eu penso que é mesmo… podes viajar mais com ela podes tê-la mais leve e próxima de ti mais facilmente… está nos telemóveis, está nos* iPods*, está nos leitores de mp3, está em todo o lado… Cada vez mais pessoas vão ter uma relação cada vez mais próxima com a música, e é bom que assim seja.*
> Simão, Músico 43, 26 anos, Músico e Programador, Licenciatura, Lisboa

É possível ainda questionar o papel dos *hits* de música popular como os conhecíamos até há bem pouco tempo, assim como o desaparecimento do formato de álbum. Claro que as bandas continuarão a editar álbuns, mas as canções vigoram e são armazenadas em discos[77]. Aliás, "em vez de uma só canção – o chamado *hit*- ser escutada mil vezes por um milhão de pessoas, há mil canções a serem escutadas uma vez por dez milhões de pessoas" (Tavares, 2009:84). E isto poderá relacionar-se com uma outra estratégia subversiva da condição pós-moderna que é a dessacralização das actividades artísticas. Uma estratégia que não se reduz à antinomia arte superior/arte inferior, até porque o relativismo funda-se, em termos sociológicos, na erosão das elites culturais. Mas o que aqui se releva é a fisionomia da arte dessacralizada e que ganha corpo na figura do *clown*,

[76] A este respeito recordemos a edição em 2007 do "In Rainbows" dos Radiohead. Existe actualmente uma plataforma, o Sellaband, onde estão inscritas milhares de bandas que estão ao dispor do investimento do público. Mais: "quando as contribuições atingem os 50 mil dólares, o site disponibiliza o estúdio e distribui o CD. Os «investidores», para além de receberem o disco em casa, terão depois direito a uma parte dos lucros. Um mecanismo semelhante ao utilizado pelos alemães Einsturzende Neubauten. «Alles Wieder Offen», editado em 2007, foi financiado pelos fãs inscritos na comunidade online neubauten.org" (Lopes, 2009b).

[77] Não deixa de ser importante considerar o anúncio recente dos Radiohead em que manifestavam a vontade de não editar álbuns mas só singles ou EP (Lopes, 2009b).

tomando Chaplin como o seu precursor e presente também nos filmes de Woody Allen, entre outros: "o *clown* converteu-se na metáfora da arte pós-moderna" (Fehér, 1998:18). Heller considera que "as revistas de moda são talvez o melhor indicador do carácter pluralista do pós-modernismo. A «moda» como tal já não existe, ou para ser mais preciso, muitas ou todas as cosias podem estar na moda ao mesmo tempo" (Heller, 1998a:240).

> *Às vezes penso como é que um miúdo lida com essa informação ou se fosse eu, mas não sei. Eu acho que é essa informação toda, torna tudo mais blasé, os miúdos não se afincam mesmo numa coisa – isso é bom para umas coisas, mas noutras não. Por exemplo, aqui na discoteca sente-se muito em noites em que há mais miúdos dos 16 aos 22 anos, sentes que eles se estão a marimbar para a música que está a passar e antigamente não era assim, se as pessoas não gostavam da música iam para outro sítio. A prioridade hoje em dia é outra. Eles gostam quando aparece uma música mais conhecida e isso sente-se muito nas discotecas, nos concertos… Com os DJ durante uma determinada altura ia-se ouvir aquele DJ, hoje já tem mais a ver com o sítio onde tocam ou para onde vão as pessoas, acaba por ser uma questão de moda.*
> Duarte, Músico 62, 34 anos, Músico e DJ, 12.º Ano de Escolaridade, Almada

> *Existe hoje a tendência para se ouvir músicas e não os álbuns.*
> André, Músico 9, 27 anos, Músico e Designer, Licenciatura, Maia

No quadro dos diferentes agentes do campo musical por nós entrevistados existe uma percepção de um consumo e uma apropriação da música cada vez mais acelerados (conceito de *fast music*), a ponto de não deixarem tempo para a característica idolatração, comum na adolescência. É mesmo possível adiantar que existe uma tendência actual para uma certa superficialidade no tocante à relação com a música, o que é atestado pelas diferentes reacções das gerações mais jovens face a determinados *hypes* face às gerações mais velhas. A própria utilização crescente da palavra *hype* para qualificar determinadas propostas musicais é bem reveladora deste contexto, pois trata-se de uma expressão usada para qualificar propostas musicais interessantes mas marcados pela efemeridade, isto é, tão rapidamente aparecem como desaparecem. Estas mesmas propostas são geralmente objecto de grande interesse e divulgação por parte de certos órgãos de comunicação social. O New Musical Express tem criado *hypes* desde os Oasis aos Strokes, dos Arctic Monkeys aos Klaxons, dos The Libertines aos Babyshambles. Este mais fácil acesso à música determina uma vinculação mais transitória ao contrário do que acontecia durante os anos 80, em que a dificuldade do acesso gerava uma ligação mais forte e, eventualmente, mais duradoura com a música, criando identificações que ainda hoje se mantêm. Presentemente, a sobreexposição a que a música está sujeita induz um consumo fácil e rápido da mesma, não sendo criadas condições para vinculações mais acentuadas.

> *Neste momento o consumo cultural é mais pela superfície, é bonito, é vistoso, enche o olho. No caso da música e, por exemplo, dos beats se calhar a maneira como as gerações mais novas reagem a determinado tipo de música é diferente da forma como as gerações mais velhas reagiriam.*
> Carlota, 37 anos, Jornalista, Licenciatura, Oeiras

> *Com 16/17 anos tens uma banda que idolatras, ao ponto de quereres saber tudo dela e seres como eles. Hoje com a* fast music*, não há esta idolatração. Hoje estão a sair os The Strokes, amanhã saem os The Libertines que são os The Strokes ingleses, depois deixa de ser fixe e passa-se para o patamar dos Klaxons e dos Franz Ferdinand.*
> Afonso, Músico 11, 34 anos, DJ e Actor, 9.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Por isso, esse lado negativo que resulta da sobreexposição que existe na música hoje em dia, porque as pessoas consomem e deitam fora, mas eu acho que as bandas que forem realmente boas vão ficar.
Mateus, Músico 70, 43 anos, Músico, DJ e Gestor, Licenciatura, Lisboa

Iljitsch van Beijnum (2009) realizou um inquérito junto da população holandesa em 2009, assinalando que 35 e por cento dos holandeses descarregou músicas, filmes e videojogos através de *software* de partilha de ficheiros. Pelo contrário, somente 2,3 por cento pagou por conteúdos nos últimos 12 meses. Este estudo também evidencia que alguns dos respondentes recorreram a modalidades online legais como o iTunes (6,5%) e o Amazon (2,9%). Beijnum apontou ainda que aproximadamente 2 mil milhões de músicas são ilegalmente descarregadas por ano, o que representa 7,5 músicas por cada título comercializado no formato de *download* ou no de CD. Mas o resultado mais importante do estudo, como aponta de forma certeira Miguel Caetano (2009a) leva-nos a equacionar que o facto de se aceder gratuitamente aos conteúdos não equivale que não se possa pagar também por esses mesmos: "os partilhadores compram em média o mesmo montante por música que os outros utilizadores e acabam por ir mais vezes a concertos e comprar mais artigos de *merchandising*" (Caetano, 2009a). A esta mesma conclusão chegaram Birgitte Andersen e Marion Frenz (2007) na análise à realidade canadiana, pois os seus dados indicam que os partilhadores que descarregam videojogos gratuitamente são também os que os compram em maior número. Assim, o P2P "funciona na maior parte das situações como uma forma de experimentar a cópia grátis antes de comprar a cópia paga" (Caetano, 2009a).

Acho que nem é isso, é uma ausência de paixão pelas coisas. Se calhar a música deixou de ocupar um papel tão importante como teve para as pessoas da minha geração, passou a ter um papel mais de barulho. Não sei qual é o critério… Tu sentes isso da forma como se vendem os discos, se tira da Internet… é diferente e eu também ainda não consegui assimilar o que é bom e o que é mau no meio disso tudo.
Duarte, Músico 62, 34 anos, 12.º Ano de Escolaridade, Almada

Muitos também defendem que paralelamente a esta desmaterialização se assiste a um regresso ritual do objecto físico do vinil por parte de determinados melómanos: "os mp3 estão a chegar às pessoas que raramente ouviam música, enquanto o público mais interessado começou a virar-se para o vinil porque o formato é mais agradável e a experiência [de comprar um disco numa loja] é mais pedagógica e interessante" (Rita Vozone In Rios, 2009b). Aqui ressaltam os circuitos lisboetas e portuense de lojas de vinil que se têm vindo a implantar nesta segunda metade da década de 2000: "As pessoas interessam-se muito pela experiência "de convívio e aprendizagem" que uma ida a uma loja proporciona e o descarregamento pela Internet não" (Rios, 2009b). Nesta linha, é possível observar alguns indícios - muito incipientes e respeitantes a um segmento restrito de público, designadamente os melómanos - de desaceleração do consumo de música, assente numa vontade de ouvir música de forma mais pausada, pois para estes "o consumo é cada vez mais sério, informado e cultivado" (Rios, 2009b). No âmbito do ressurgimento do vinil, importa também destacar o recente consumo por parte de determinadas pessoas para quem o consumo de vinil se revela meramente por uma necessidade de afirmação de *status*, importante na afirmação de si em termos de noite e/ou grupo de pares ou face a uma determinada elite que lidera os circuitos mais *underground* do *pop* e do *rock*.

No vinil há três vertentes, há uma de pessoas que são realmente interessadas, profissionais do ramo, a maioria delas DJ e existem os connaisseurs que são os gajos que têm aparelhagens de seis milhões de contos em casa e que sabem que o vinil tem melhor som que o CD… e que o CD foi feito para enganar a malta. E existem ainda os «gola» que compram discos e quando chegas a casa deles nem gira-discos têm, a maioria deles.
Jacinto, Músico 21, 35 anos, DJ e Produtor, 12º Ano de Escolaridade, Lisboa

Vinil, de preferência 12". Gosto de carregar pesos, pagar mais caro e a minha consciência não me deixa 'ripar'. Mas, também, pelo gozo de andar x tempo a procurar algo que quero muito, e quando finalmente encontro, poder partilhar com os outros. Para mim, em última análise, o que interessa é a informação e passares essa informação às pessoas independentemente do suporte. Não tenho nada contra os CD… Numa perspectiva se calhar romântica, mas tem a ver com as capas, com o objecto, com o toque…
Nuno, Músico 47, 38 anos, DJ, Produtor e Programador, Frequência Universitária, Lisboa

Sou um coleccionador, nunca me desfiz de um único disco que tenha comparado. (…) Sou um adepto de vinis, nunca criei uma relação com CD, só compro em último caso. (…) «I love the smell of Vinyl in the morning». Sou adepto do vinil, sou um apaixonado pelo vinil sob todos os aspectos.
Rafael, Músico 48, 42 anos, DJ, Produtor e Programador, Frequência Universitária, Lisboa

Quem gosta de vinil, quem tem uma paixão incrível por vinil, ou seja, as pessoas que já passam vinil e que gostam de vinil, nunca irão deixar para pôr CD. Nunca! Eu passo vinil e também passo CD, mas compro vinil e passo vinil. Acho que quem passa vinil não há-de conseguir passar só CD. (...). Não sei, é o objecto, é o som! O som é diferente. (…) Eu acho que não irá desaparecer, pode ter picos em que diminui e alturas em que as pessoas retomam, mas eu espero que nunca desapareça [risos]! Há todo esse fascínio dos coleccionadores pelo vinil, também por isso acho que nunca irá desaparecer. Há muitos coleccionadores.
Carolina, Músico 55, 29 anos, DJ e Produtora, Licenciatura, Porto

Alterações na indústria musical

A indústria musical tem vindo a sofrer várias transformações, sobretudo motivadas pelos avanços tecnológicos com repercussões sobretudo nos suportes através dos quais a música chega até nós, não ignorando também as alterações induzidas pelos próprios géneros musicais que vão surgindo. No início, há que destacar o aparecimento do equipamento de gravação magnética e das respectivas cassetes. Após a II Guerra Mundial, a Deutsche Grammophon tornou-se a primeira companhia a utilizar este tipo de equipamento. Por seu turno, nos EUA, a companhia Minnesota Mining and Manufacturing lança uma cassete que supera a qualidade sonora do produto alemão (Garofalo, 1999). Simultaneamente, as cassetes adquirem maior capacidade de gravação, pelo que as suas vantagens são rapidamente valorizadas pelas companhias e estações de rádio, que investem no equipamento. Uma outra inovação a assinalar é a introdução do transístor que actuou no sentido da descentralização ao nível da gravação e da difusão. Com este aparelho é agora possível a existência de receptores de rádio portáteis que, entre outras coisas, possibilitam aos adolescentes e jovens a exploração dos seus gostos musicais em total privacidade (Idem, Ibidem). No mesmo ano em que o transístor é descoberto, é inventada a alta-fidelidade, que torna possível a produção do formato conhecido como LP e de discos de vinil com excelente qualidade de som e com uma maior durabilidade. Todos estes avanços tecnológicos permitem que os discos surjam como um suporte relativamente económico o que, por sua vez, actua no sentido da descentralização da indústria musical. Paralelamente, no final dos anos 40 e início dos anos 50, os DJ independentes assumem-se como uma figura central ao nível das rádios locais e, consequentemente, na indústria musical como um todo. Tal dá conta da relação entre as rádios e as companhias discográficas.

Assim, a partir do momento em que a música gravada se torna a regra geral nas rádios, as companhias fornecem livremente aos DJ cópias dos novos projectos, esperando que estes os transformem em grandes sucessos (Idem, Ibidem). No fundo, estamos perante uma troca, definidora da indústria musical de então, entre uma programação musical sem encargos ou sem encargos de maior e uma promoção gratuita. É neste contexto que os discos se tornam o principal produto e suporte da música não apenas nas rádios, mas na indústria musical. E é também este o contexto que permite questionar o monopólio deste sector até então nas mãos das grandes companhias: "(…) com os avanços tecnológicos que favorecem a descentralização na gravação e com um clima de experimentação nas rádios, tornou-se possível as pequenas editoras independentes desafiarem as poucas sociedades gigantes que até então monopolizaram o negócio da música" (Idem, Ibidem:3). Na década de 50, a emergência do *rock'n'roll* provoca igualmente alterações inquestionáveis e permanentes na indústria musical, podendo ser perspectivado não só como uma ameaça cultural e política à sociedade estabelecida, pelo seu carácter de rebeldia, mas também como uma ameaça à configuração tradicional da indústria musical, nomeadamente, através do crescimento das editoras independentes que estimula. Além disso, o *rock*, o primeiro género musical dirigido especificamente a um público jovem, foi responsável pela elevação da música ao estatuto de arte, mas nem por isso deixa de ser influenciado e limitado pelos interesses capitalistas que o produziram. Prova de uma tal submersão nas lógicas do capitalismo é o facto dos anos 60 terem sido um período de forte expansão comercial da indústria musical, para além de serem marcados por sucessivas fusões ao nível das companhias discográficas, considerando-se aqui as fusões verticais, horizontais e de aglomeração. E quando estas fusões dizem respeito a companhias internacionais[78], facilmente percebemos tratar-se de novas configurações da indústria musical, que é hoje um fenómeno global. Neste cenário de valorização das interligações entre as companhias, as editoras independentes, mais do que entrarem em competição com as grandes companhias, fazem antes parte da rede corporativa que então emerge; se surgiram com o intuito de preencherem uma falha existente no mercado, hoje a sua maior função é fornecer às grandes companhias informações relativas aos mercados, às tendências que neles de desenvolvem e às procuras que se geram. Conclui-se pois que a indústria musical de hoje é o resultado da conjugação de múltiplas transformações do campo musical, que pressupõem alterações dos seus principais agentes e/ou dos papéis que desempenham, bem como dos suportes da própria música. Hoje entramos na era digital, num período em que a música não necessita de uma tradução objectiva e concreta e em que se deixam abertas as portas para a entrada (mais facilitada) de novos actores (Idem, Ibidem).

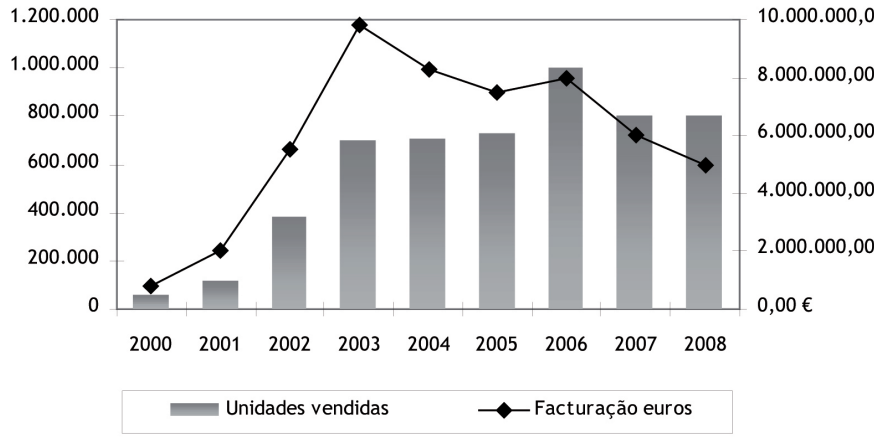
[78] Atente-se, por exemplo, em 1971, na fusão da Seimens e da Dutch formando-a a PolyGram, que inclui também a MGM e a Mercury.

Figura 2.92: Variação do mercado de áudio segundo a Associação Fonográfica Portuguesa (2000/2008)



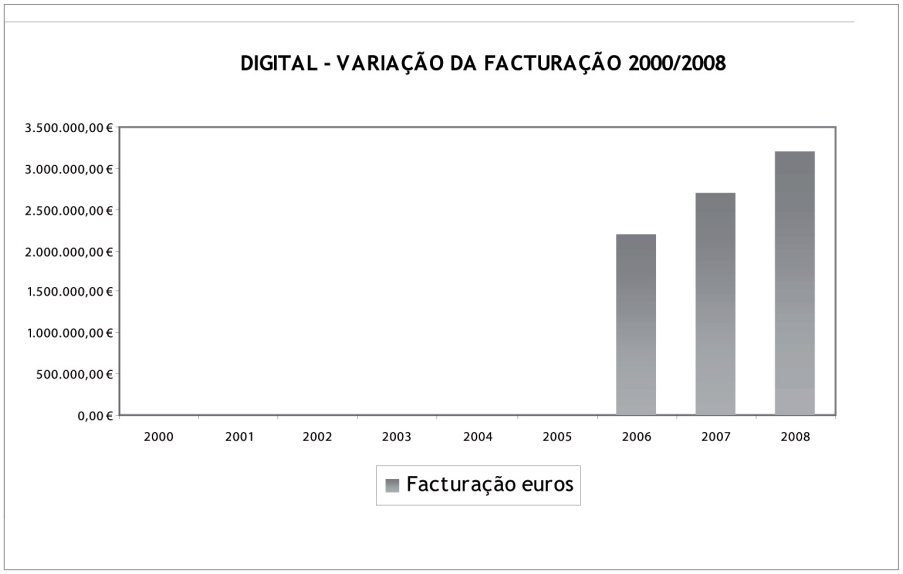
Fonte: http://www.afp.org.pt/estatisticas.php?smenu=variacao

Figura 2.93: Variação do mercado audiovisual segundo a Associação Fonográfica Portuguesa (2000/2008)



Fonte: http://www.afp.org.pt/estatisticas.php?smenu=variacao

Figura 2.94: Variação do mercado digital segundo a Associação Fonográfica Portuguesa (2000/2008)



Fonte: http://www.afp.org.pt/estatisticas.php?smenu=variacao

Portanto, estamos a vivenciar um contexto de consumos musicais marcados por novas modalidades. Mas isto também equivale a novas ferramentas e produtos musicais. Actualmente, e através do *YouTube*, do *Vimeo* ou do *Facebook*, o videoclipe atinge uma importância e visibilidade crescente enquanto produto musical e plataforma de acesso musical (Belanciano, 2009d). Desta feita, e após a sua quase ausência dos canais clássicos de TV e da MTV que tem apostado em programas centrados na tele-realidade, assim como, das estratégias de promoção das editoras por falta de orçamente, o videoclipe vai tendo um lugar de destaque nas redes sociais e vai emergindo como condensador de criatividade artística contemporânea. Em Portugal, e por via de criadores como, Pedro Cláudio, Rui de Brito, José Pinheiro, Pedro Lino, João Pedro Moreira, Paulo Abreu, Eduardo Matos, André Tentúgal, Paulo Segadães Pedro Maia, Rodrigo Areias, Paulo Prazeres, Joana Linda ou Joana Areal, entre outros, o videoclipe apresenta-se renovado em termos artísticos e corresponde para a maior parte dos criadores a uma transcrição do seu imenso gosto pela música. Um traço comum a estas produções é o seu baixo custo e o facto de constituírem plataformas da Internet, blogues, comunidades virtuais (*Pitchfork, stereogum, videos. antville, videostatic, promonews*) (Belanciano, 2009d).

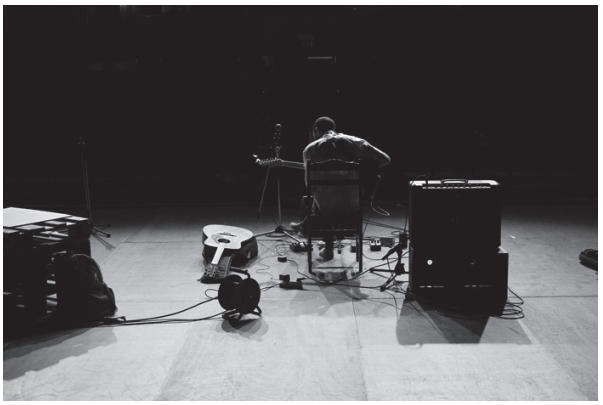
Em termos de alteração de ferramentas e de produtos cumpre ainda falar no *MySpace*. O *MySpace* é um espaço de comunicação na Internet que implica a inscrição e a elaboração de um perfil, constituindo uma plataforma de toca de conversas, de fotografias, de músicas ou de textos (Lopes, 2006d). O *MySpace* ao subdividir-se em categorias, sendo uma das quais o *MySpace Music* permitiu a muitas bandas e projectos apresentar o perfil, a história, a discografia, edições para descarregamento, algumas músicas, os videoclipes, os cartazes e *flyers*, a editora, a loja *online* e os centros de venda de bilhetes, uma mudança substancial nas formas de consumo e de divulgação musical. Por exemplo, determinadas bandas como os Arctic Monkeys e os Cansei de Ser Sexy assumiram-se como "the next big thing" através do *MySpace*. Existe através do *MySpace* uma democratização mas também

Figura 2.95: Norberto Lobo, 2009



Fonte: http://v-miopia.blogspot.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.96: Norberto Lobo, 2009



Fonte: http://www.sonsdamargemsul.net/images/rsgallery/original/2855622325_141f4628a5.jpg segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

banalização da estrela rock e da fama ou como diz Jorge Manuel Lopes "nunca foi tão fácil ser famoso, sim. Mas também nunca foi tão fácil deixar de ser famoso. Quase nem se dá por ela que se foi famoso" (In Gomes, 2007). A escala nacional, podemos destacar a importância desta plataforma para alguns projectos como os Linda Martini, PAUS, Veados com Fome, Black Bombaim ou os Sizo.

Figura 2.97: Bunnyranch, Porto Rio, 29 de Março de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figura 2.98: Bunnyranch, Armazém do Chá, 30 de Novembro de 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Decorrente de todo este contexto, no campo do *rock*, o sector da edição tem vindo a ter mudanças relevantes nesta década em Portugal, designadamente a partir de 2003. Assim, é possível observar o incremento das editoras de papel, isto é, da defesa e concretização de edições que são divulgadas através de jornais e suplementos musicais a um ritmo quase semanal e a preços muito acessíveis. Trata-se de uma iniciativa conjunto entre alguns órgãos de comunicação social e editoras independentes, como por exemplo, a Metrodiscos, a Volume, a Transformadores, a Bairrista! e a Cobra (Baldaia, 2004). As *netlabels* partilham música em formatos digitais. As edições são análogas às de uma editora tradicional mas estão disponíveis na Internet. Mundialmente, iniciaram as suas actividades nos anos noventa. As *netlabels* também têm vindo a ocupar um lugar importante no panorama da música electrónica e do *rock* alternativo em Portugal.

> *Eu acho que o panorama português musical está a passar um bom momento, porque há muitas bandas, e há muitas bandas com muito bom som, com muita qualidade. Por parte das editoras, actualmente, toda a indústria musical está a transformar-se. E a indústria das editoras está a ficar um pouco afectada com a Internet e com o "faz por ti próprio". E isso permite que muitas coisas sejam completamente independentes, sem editora sequer, e que consigam ter êxito e visibilidade, como qualquer outra banda que pertença mesmo a essa indústria estandardizada. Em Portugal as editoras são como o país, não são muito grandes. Há algumas editoras independentes que apostam em bons projectos, mas…*
> Gustavo, Músico 29, 37 anos, Músico e Professor, Licenciatura, Peniche

Figura 2.99: Pedro Gomes, Caveira e Filho Único, 2007



Fonte: http://v-miopia.blogspot.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Não acho que seja má, cada vez é mais fácil de gravar um disco e isso é bom, para as bandas é mais fácil de porem álbuns cá fora e de se fazerem ouvir, de gravarem demos, CD-R, discos de autor, darem concertos, cada vez isso está mais fácil e ainda bem que isso assim é.
Jaime, Músico 41, 34 anos, Músico e DJ, Bacharelato, Lisboa

As bandas seguem em frente e acreditam nelas próprias o que as faz arriscar numa edição, mesmo que não tenham uma editora por trás a apoiá-las. Se tudo dependesse das editoras, acredito que muito boas bandas ficassem de fora e isso já não acontece, pelo menos, tanto como acontecia anteriormente. E a qualidade da música que tem sido editada e colocada nas lojas é de nos deixar a todos entusiasmados. Temos grandes nomes a nível nacional com uma qualidade incrível e acho que a qualidade (tal como a quantidade) dos trabalhos musicais apresentados tem vindo a crescer!
Francisca, Organização 5, 33 anos, Programadora e Gestora, Pós-Graduação, Lisboa

A Enough Records foi a primeira *netlabel* a surgir oriunda de uma forte paixão pela cultura *underground* da *demoscene* dos seus fundadores e pela necessidade sentida em divulgar a música de amigos livremente no ciberespaço (Rios, 2006c). As edições focam-se no *i.d.m.*, no *pós-rock* electrónico e no *dark ambient*. A *demoscene* é constituída por grupos de amigos. Alguns destes grupos focavam-se mais na produção musical, designando-se na *demoscene* como *music groups* e utilizavam formatos de composição musical abertos, a distribuição dos temas soltos era feita por BBSs, colecções de vários temas chamavam-se de *musicdisks* e normalmente tinham um *interface* gráfico próprio. Nos finais dos anos

noventa, muitos grupos de música começaram a distribuir as suas edições em mp3, e surgiram assim as *netlabels*. Actualmente, existem em funcionamento várias *netlabels* de onde destacamos a MiMi Records, a Test Tube e a Merzbau, You Are Not Stealing Records, a Yellow Bop Records e a Enough Records. O grande objectivo das *netlabels*[79] é a edição de música fora dos circuitos habituais da indústria musical. Muitas das *netlabels*, também desenvolvem uma actividade paralela de realização de eventos tendo como objectivo divulgar e promover os projectos musicais que as sustentam.

> *A ideia da Merzbau era algo que eu tinha muito presente desde que me comecei a envolver no mundo da música, com as bandas da minha adolescência. Desde sempre que achei necessário, para conseguir vingar no mundo da música, construir uma estrutura que pudesse albergar e ajudar os músicos a trabalhar em conjunto. O meio da indústria musical portuguesa é um meio bastante precário e principalmente, ao nível de novas apostas, é um meio onde é muito difícil conseguir algo. Por isso, cedo percebi que era necessária uma estrutura que fomentasse o contacto entre os músicos e, no fundo, percebi a importância de lhes dar a palavra para que tenham um papel activo na sua carreira, nomeadamente, partindo para a organização, eles próprios, de concertos, de festivais e de todo o tipo de eventos com interesse no campo da música.*
> Amílcar, Editora 8, 26 anos, Músico e Editor, Frequência Universitária, Barreiro

> *A MiMi é uma netlabel que tem como objectivo divulgar o que se faz em Portugal e no Japão relativamente às novas tendências da música electrónica (electrónica,* i.d.m.*,* glitch*,* noise*,* digital hardcore*, experimentalismo). Também é uma forma de trocarem-se experiencias musicais entre músicos dos dois países. Todas as edições serão em formato mp3, mas estamos a pensar em editar algumas coisas no formato CD-R com edições limitadas. A única particularidade/singularidade que a MiMi Records tem, é o facto de editar apenas projectos nacionais e japoneses.*
> Augusto, Editora 9, 39 anos, Editor e Designer, Licenciatura, Coimbra

A Associação Americana de Música Independente demonstrou recentemente que quase um terço das vendas de álbuns em 2008 pertenceu a editoras independentes (Caetano, 2009b). Miguel Caetano revela ainda que as editoras independentes são as maiores proprietárias de fitas-mestre na indústria (80% da musica editada nos EUA pertence a independentes), representando 40 % de toda a música que passa na rádio *online* não tradicional e que a quota de mercado das editoras independentes no sector digital (*iTunes,*

[79] As *netlabels* salvaguardam a propriedade intelectual dos artistas através do serviço *creative commons license*, fundado em 2001 na Internet. As *creative commons* foram concebidas para autorizar a padronização de afirmações de vontade no tocante ao licenciamento e distribuição de conteúdos culturais em geral (textos, músicas, imagens, filmes e outros), de modo a facilitar a sua partilha numa filosofia de *copyleft*. Assim, as licenças criadas permitem que os portadores de copyright (isto é, autores de conteúdos ou detentores de direitos sobre estes) possam abdicar de alguns dos seus direitos intrínsecos às suas criações a favor do público, ainda que retenham outros desses direitos. Isso pode ser operacionalizado por meio do seguimento de módulos standard de licenças que resultam em licenças preparadas para serem anexas aos conteúdos que se deseje licenciar. Os módulos oferecidos podem resultar em licenças que vão desde uma abdicação quase total pelo licenciante dos seus direitos patrimoniais, até opções mais restritivas, que fecham a possibilidade de criação de obras derivadas ou o uso comercial dos materiais licenciados. Permite a utilização de obras de outros autores sem lhes pedir autorização, uma vez que esta já foi previamente concedida por uma Licença Creative Commons. As Licenças Creative Commons permitem expandir a quantidade de obras disponibilizadas livremente e estimular a criação de novas obras com base nas originais, de uma forma eficaz e muito flexível, recorrendo a um conjunto de licenças padrão que garantem a protecção e liberdade - com alguns direitos reservados. As Licenças Creative Commons situam-se entre os direitos de autor (todos os direitos reservados) e o domínio público (nenhum direito reservado). Têm âmbito mundial, são perpétuas e gratuitas. Através das Licenças Creative Commons, o autor de uma obra define as condições sob as quais essa obra é partilhada, de forma proactiva e construtiva, com terceiros, sendo que todas as licenças requerem que seja dado crédito ao autor da obra, da forma por ele especificada. Maiores desenvolvimentos em http://www.creativecommons.pt/.

Amazon, eMusic, etc.) representa 38% (Caetano, 2009b). De facto, estamos perante um contexto editorial em mudança e isso também se repercutiu em Portugal. A presente década tem visto surgir todo um conjunto de editoras independentes, movimento que foi acompanhado da constituição da EI!! - Associação de Editores Independentes. Esta associação defende que os obstáculos à produção e divulgação da criatividade musical se sistematizam da seguinte forma: deficiente distribuição dos discos fora dos centros urbanos; uma taxa de IVA a 19% dos discos; pagamento por inteiro dos direitos de autor à Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) antes da venda das cópias (as *majors* têm acordos com a SPA para o pagamento *a posteriori*); a falta de representação da música portuguesa em eventos internacionais como o MIDEM. A defesa da EI!! é que a competição neste pequeno mercado é inócua e que o incremento das editoras e cenas independentes será saudável para todos os intervenientes no campo musical.

> *Cada um com a sua música portátil em todo o lado e a música que cada um houve tornou-se uma afirmação pessoal. Eu acho que a grande tendência musical dos nossos dias é essa – a música como afirmação do eu, não tanto como um fenómeno social, como há uns anos atrás, como o* punk*, o* electro *e a* new wave*, mas sim, como uma afirmação pessoal, tipo: "Eu ouço isto, eu ouço aquilo; Eu ando a ouvir isto; Eu ando a ouvir aquilo; Olha. Queres ouvir o que eu ando a ouvir?" É um bocado por aí. A música tornou-se uma banda sonora do dia-a-dia, de todo o género e feitio. Claro que há modas e tendências que vão aparecendo, conquistam um bocadinho do espaço e depois desaparecem, umas e ficam outras, são passageiras. Há revivalistas, claro que há, no* rock*, na electrónica e coisas novas também. Só que essas coisas novas já se imiscuem de tal maneira com o passado musical que se calhar ja nem são coisas novas.*
> David, Editora 10, 35 anos, Gestor e Editor, Frequência Universitária, Lisboa

Merece também a nossa atenção o projecto Optimus Discos[80] lançado em Abril de 2009. Trata-se de uma iniciativa de promoção da edição digital e física de trabalhos de autores nacionais nas áreas da electrónica, do *hip hop*, do *punk*, do *indie rock*, entre outros (Pereira, 2010). A sua atenção centra-se na nova música portuguesa. A lógica editorial é decalcada da própria experiência e pluralidade musical dentro da musical popular de Henrique Amaro: "o fio condutor é a minha assinatura. Gosto de experimentar várias coisas e nunca me seduziu a chamada "coerência estética". (…) A mim interessa-me mais retratar o presente nas várias vertentes do que estar preocupado em saber se certas coisas têm ou não cabimento" (Amaro In Pereira, 2010).

Dentro do panorama das editoras independentes podem destacar-se: a Matarroa (*hip hop*), a Lowfly (*indie rock*), a Cobra (*pop rock*), a Rastilho (com projectos diversos e de espectros musicais distintos), a Variz (promoção do *underground*), a Monocrömática (dotada *de* uma *netlabel*), a Loop (posicionamento estratégico face à abertura a novos estilos), a AnaNaNa, a Norte Sul, a Transformadores (*pop rock*), a Bor Land (*indie rock*), a

[80] Com a direcção artística de Henrique Amaro, a Optimus Discos editou 31 projectos musicais nacionais, 22 EP distribuídos por 4 séries e 9 bandas em três edições da "Área Extra". E permitiu 500.000 *downloads*. Série 1: Madame Godard; Tiguana Bibles; Dj Ride; The Bombazines; The Pragmatic; Tiago Gomes & Tó Trips. Série 2; The Vicious Five; Real Combo Lisbonense; Márcia; Bezegol; Rui Maia; Mazgani. Área Extra #1: Autoramas; Coldfinger; At Freddy's House. Série 3: OR (Orpheu Rebelde); Margarida Pinto; Youthless; Olive Tree Dance; Linda Martini; Governo. Área Extra #2: Stereoboy; Sr. Alfaiate; 340 ml. Área Extra #3: Stereossauro; Bypass; You Can't Win, Charlie Brown. Série 4: Dealema; Fita-Cola; Johnwaynes; Frankie Chavez. Cfr. http://www.optimusdiscos.com/manifesto.

Clean Feed (editora de *jazz* assumida como exemplar do ponto de vista da sua selectividade conjugada com capacidade produtiva, tendo já um reconhecimento internacional) e a Thisco (*underground* da electrónica e do *drum'n'bass*). Para além do incremento das edições das editoras independentes, também têm aumentado as chamadas edições de autor, pois as editoras tradicionais têm vindo a reduzir o seu investimento em novos projectos. Nestes casos, frequentemente, os músicos deparam-se com dificuldades ao nível da distribuição, da marcação de concertos e da promoção dos seus trabalhos junto dos *media* pertinentes e dos jornalistas especializados (Nadais, 2004).

Figura 2.100: Pedro Gomes e Nelson Gomes, Filho Único, 2009



Fonte: http: www.dif.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0.

Durante muito tempo o mercado editorial português cingiu-se às multinacionais, no entanto a esfera das editoras independentes é crescente (Panzer, 1999). Não obstante, o modo geral de funcionamento do campo continua a dar maior destaque às multinacionais não permitindo às editoras independentes atingirem uma exposição que lhes garanta a sustentabilidade no mercado. Paralelamente, o mercado das editoras tradicionais assiste actualmente a uma quebra abrupta pela disponibilização cada vez mais significativa de música *online*, seja de forma ilegal, seja a partir de movimentos como as *netlabels* dotados de maior pluralidade, democraticidade e flexibilidade e por isso fortemente concorrenciais com o mercado tradicional.

> *Em Portugal existe quase que uma tradição que diz que só as multinacionais (Universal, EMI – Valentim de Carvalho, Sony BMG,...) é que lançam música. Nós estamos mal habituados. Durante muito tempo pensámos que toda a actividade editorial passava pelas multinacionais. Em Portugal o mapa das editoras independentes tem alastrado nos últimos anos. Mas nem sempre conseguem obter a exposição necessária para atingir a rentabilidade e abrem falência ou desistem da missão.*
> Rodolfo, Editora 2, 29 anos, Produtor, Músico e Gestor, Frequência Universitária, Porto

As grandes editoras vivem a música como um negócio, pelo que a crescente ausência de lucro que marca a forma tradicional de "vender música" tem vindo a diminuir o terreno de acção desta parte do mercado. Por outro lado, a visão mais comprometida com a música que caracteriza as editoras independentes coloca-as numa posição de maior procura por alternativas. O mercado nacional das editoras, ao nível da sua dimensão de maior impacto, vive muito ligado a apostas *mainstream* e orienta-se para conteúdos televisivos como o caso das telenovelas, a partir de editoras que surgem mesmo integradas em canais de televisão

Figura 2.101: Cartazes de algumas iniciativas da Filho Único



Fonte: http://www.filhounico.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

> *Para os tipos das editoras grandes, venderem discos ou iogurtes é a mesma coisa, porque para eles é um negócio de retalho, de fazer dinheiro como outro. Para os mais pequenos, como há a tal relação emocional, já não é assim. Para mim, é muito difícil deixar de trabalhar com música para abrir um talho ou outra coisa qualquer. É impensável. Portanto, somos forçados a procurar alternativas e daí estarmos mais atentos ao mercado que quase já não há.*
> Vicente, Editora 1, 42 anos, Editor e Gestor, 12.º Ano de Escolaridade, Sintra

Há uma diferença significativa entre as *majors* e o universo editorial independente. Nas primeiras, a percentagem de investimento dos músicos é praticamente inexistente, estes colocam-se totalmente nas mãos da editora. Já ao nível independente, o processo é distinto, sendo a percentagem de investimento dos artistas muito mais significativa e os resultados serem semelhantes a edições de autor para as quais se conseguem apoios pela dedicação dos agentes envolvidos na independente que coloca a etiqueta nos projectos. O universo independente é de facto distinto, sendo que nele um conjunto de pressupostos assumem reconfigurações e pautam-se de flexibilidade, como seja a questão dos direitos de autor.

As editoras independentes em Portugal não conseguem atingir lucro por via da edição tendo de apostar no alargamento de actividades. Por sua vez, o lucro atingido é investido em novas edições. Esta inviabilidade económica do sector independente liga-se à dimensão exígua do circuito de espectáculos aberto a este estilo musical para o qual a venda de discos e *merchandising* em espectáculos é significativa. Relativamente a este circuito de espectáculos, mais do que a sua não existência é afirmada a sua não rentabilidade, por

se constituir de espaços pequenos sem capacidade económica para investir nas bandas. No entanto, os circuitos alternativos digitais vieram trazer uma janela de oportunidades ao mercado editorial independente, permitindo a sua actual reafirmação. A viabilidade deste mercado é também fomentada a partir de uma aposta no apoio à edição de autor, fazendo dos músicos editores que recorrem ao *know-how* de pequenas editoras.

> *Numa perspectiva de avaliação vivemos uma fase excelente em termos editoriais, pois existem três a quatro editoras independentes activas e isso é muito importante porque fazem um trabalho fundamental, pois defendem a produção nacional de pequena dimensão e são um contra-balanço face às* majors*. É preciso dizer que as apostas em novas bandas por parte das* majors *são nulas.*
> Herculano, Editora 14, 29 anos, Gestor, Editor e Promotor, 12.º Ano de Escolaridade, Leiria

> *A solução que nós encontramos para tentar não morrer como editores foi criar este serviço paralelo, que eu penso que é uma nova forma de encarar o negócio, pelos menos em Portugal, em que nós já não somos editores mas somos potenciadores de carreiras através do apoio à edição de autor, oferecendo muito boas condições de trabalho e o nosso* know-how *a troco de uma verba que será sempre proporcional às vendas.*
> Adérito, Editora 15, 46 anos, Professor, Músico e Programador, Licenciatura, Almada

Outra linha de diagnóstico situa-se na abordagem do processo de produção musical na área em estudo. Existe um reconhecimento generalizado e partilhado pelos diversos agentes do campo musical do *pop rock* que actualmente os projectos são marcados por um maior conhecimento, uma maior capacidade técnica e uma ainda maior diversidade de influências musicais. Tendencialmente, hoje chegam ao panorama nacional da música novos agentes, uma nova geração de músicos que vem conviver com o poder instituído. Desta simultaneidade, surge alguma conflitualidade entre os agentes instituídos que demonstram uma relativa dificuldade em adaptar-se aos novos tempos e circunstâncias, e as novas gerações, que reconhecendo a fragilidade do novo contexto musical acabam por aceitar condições abaixo da média, comprometendo assim a possibilidade da música enquanto modo de vida. Desta feita, as possibilidades concretas de profissionalização no contexto do *rock* são diminutas e acontecem somente numa fase de relativa consagração dos artistas e bandas.

> *A evolução tecnológica é muito maior. Há 20 anos atrás, quando nós começámos, vivia-se uma época mesmo* punk *(Sex Pistols, The Clash, etc.) em que as condições técnicas podiam ser um bocadinho mais descuidadas em relação à atitude que as bandas tinham. Hoje em dia, o próprio público é mais selectivo em relação às bandas que vê, porque a oferta é muito maior, tem muito mais possibilidades de conhecer bandas de todos os géneros de música e de as comparar, e se por um lado a facilidade de quando começámos há 20 anos atrás seria o desconhecimento quase total do que se estava a fazer lá fora, hoje em dia é muito mais difícil começar-se por esse lado, embora possam ter uma guitarra melhor do que quando eu comecei.*
> Zé Pedro, História de Vida 11, Músico, 54 anos, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *Quando eu comecei, tinha 22 anos, íamos ensaiar e ninguém sabia tocar, e um bocadinho que tu fizesses o pessoal já ficava contente. Hoje em dia não, uma banda que tem dois, três, quatro meses já se preocupa em mostrar alguma coisa a alguém mas já com uma certa qualidade. Hoje em dia as bandas já se preocupam em ter boas gravações, ter uma boa produção, a melhor possível, alargar um bocado mais os cordões à bolsa para ter uma maqueta melhor.*
> Adriano, Músico 18, 42 anos, Músico, 7.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Figura 2.102: Joaquim Albergaria, CAVEIRA, The Vicious Five e PAUS



Fonte: http://www.facebook.com/album.php?aid=-3&id=1052001273#!/photo.php?pid=326499&id=1052001273&fbid=1095458660647 segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.103: The Vicious Five, Galeria Zé dos Bois, Dezembro de 2004



Fonte: http://v-miopia.blogspot.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Reconhece-se que as gerações mais novas têm vindo a apostar na formação artística por oposição a uma vertente auto-didacta das gerações anteriores. Geralmente, pautam-se pela competência e rapidez e sujeitam-se a tocar, a produzir sem receber qualquer recompensa monetária, postura que a longo prazo pode actuar como factor de desmotivação. O campo do *rock* alternativo sendo um nicho, é um nicho diversificado e dotado de vários projectos neste momento em Portugal. Nesse sentido, interessa para a sua divulgação ser organizado por lógicas de ligação entre os vários projectos nomeadamente a partir da realização de concertos conjuntos e não isolados (uma noite com vários concertos) e do intercâmbio, por exemplo, entre Porto e Lisboa. Neste último aspecto, no tocante às parcerias, o panorama em Portugal está a evoluir de forma progressiva, sendo necessário um maior investimento nesta metodologia e forma de estar na música. A este nível é necesária a sustentação de um circuito *underground* empreendedor e sustentável, que alargue o leque de agentes que hoje apenas existem em minoria como a Transformadores, a Lovers & Lollypops, a Filho Único, a Enchufada, os Black Sheep Studios, entre outras. Registe-se ainda que a cena musical portuguesa alternativa envolve agentes para lá de músicos, nomeadamente da área do *design,* sendo definida como uma comunidade hedonista, que vive do curto prazo, para quem as intenções materiais não são prioritárias (embora reconhecidamente existentes) e que encontra na Internet seu principal instrumento de divulgação e crescimento.

Eu acho que o actual período da música portuguesa é bastante bom. Acho que desde a década de 80 que não se viam tantas editoras independentes, tanta música de qualidade. Eu lembro-me, a dada altura, de olhar para a minha estante de discos, e achar ridículo o número de discos portugueses que eu tinha. Exactamente porque considero o meu grau de exigência elevado, e não estava disposto a meter qualquer coisa, só porque era portuguesa, na minha colecção. E hoje em dia, as coisas estão bastante diferentes. Existe uma cena noise/ *experimental muito forte no nosso país, actualmente. (…) O vocalista dos Vicious Five faz parte de um desses projectos, que são os Caveira, e toda essa cena é muito interessante, porque, faz-me lembrar o* hip hop *há alguns anos, é completamente independente, quem trata das edições são os próprios músicos, não há nenhuma editora especializada, e basicamente fazem música pelo gosto da música, sem se preocuparem com vendas, etc. Aliás, a maior parte das edições são em CD-R, ou edições artesanais, e isso torna essa cena numa coisa muito genuína.*
Tiago, Jornalista 22, 41 anos, Jornalista, Editor e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

Como eu gosto de tantas coisas, acho que o estado da música é bom. Acho que têm acontecido imensas coisas e mesmo aquela música que é mais marginal e que tem mais dificuldade em vingar, para a dimensão do país, acho que se está a mexer muito bem. E é um fenómeno recente, desde há 3, 4 anos há muitas coisas a aparecer e há sítios interessados em que haja coisas a acontecer.
Duarte, Músico 62, 34 anos, 12º ano de escolaridade, Almada

Figura 2.104: Sizo, Noites Ritual Rock, Agosto de 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

O ressurgimento do rock *houve e há bandas de* rock *com muito mais qualidade do que há uns tempos atrás. O que se nota ainda muitas vezes é um bocado de falta de originalidade nas coisas, ainda é um bocado imitação do que se faz. Já não chega com aquele atraso com que chegava antes, mas as coisas continuam a ser imitadas. Acho que ainda falta um bocado de auto-confiança aos músicos daqui para fazerem coisas mais originais. Mesmo a nível de* rock*, não é que esteja a par de tudo o que se está a fazer, mas o que ouço muitas vezes até está porreiro, está bem feito, tocam bem, mas não é nada de novo.*
Gustavo, História de Vida 4, Músico, Músico, 34 anos, Pós-Graduação, Porto

Acho que a cena musical portuguesa está a crescer a olhos vistos. Há cada vez mais bandas com qualidade igual ou superior ao que se passa lá fora. É com bastante agrado que vemos cada vez mais bandas nacionais a chegarem lá fora. No entanto temos ainda muitas falhas a nível de infra-estruturas.
Frederico, Músico 25, 27 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Sintra

A fase actual de produção de música portuguesa é resultante e expressiva da sua evolução no sentido em que se produz e se consome cada vez mais música, em formatos e de estilos cada vez mais plurais, sendo o campo musical marcado por novos agentes. Todos estes contornos incrementam o potencial de internacionalização da música nacional que vai sendo ensaiada de forma por um número restrito de agentes de forma eficaz. A cena musical portuguesa encontra-se hoje em clara evolução, assistindo ao aparecimento de cada vez mais bandas de qualidade e que crescentemente atingem patamares de comparabilidade internacional, começando mesmo a assumir-se internacionalmente. Contudo, em contexto nacional, esta evolução é acompanhada

de carências infra-estruturais com reflexos na divulgação da música que se produz. Com o incremento de fenómenos como as edições de autor, e por isso com a maior autonomia das bandas, a produção musical portuguesa assiste hoje ao seu aumento em quantidade e qualidade. Hoje, tecnicamente, a produção musical encontra-se muito mais avançada porque se encontram facilitadas várias vias de acesso ao universo musical, desde a possibilidade de obter formação científica e técnica na área até à possibilidade de aceder a instrumentos e tecnologia.

> *Os músicos, actualmente, tocam tecnicamente muito melhor do que tocavam há vinte anos. Por isso mesmo, porque têm acesso a tudo, ouvem tudo. Sai uma coisa nova, podem ouvir, têm acesso a vários instrumentos, há mais dinheiro, há mais tecnologia.*
> Guilherme, Músico 13, 49 anos, Músico, 12º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *Aqui há dois anos eu dei uma entrevista ao Público, onde disse descaradamente que achava que era o melhor momento da música portuguesa de sempre. Pela diversidade que já focamos, e pela qualidade que os meios permitiam às pessoas. Não só as pessoas começaram a ter mais dinheiro e vieram para a grande cidade tirar o curso, os pais começaram a ter outra preocupação, começaram a pensar em meter o puto na academia de música, etc. Tudo isso melhorou. E depois também há a tecnologia, o facto de as coisas se terem tornado mais baratas, a produção de CD, o próprio mp3, os* sites *na Internet… tudo isso permitiu uma multiplicação de coisas. E como havia já bases nesta geração que a minha não teve… eu bem podia gostar muito de música e pedir à minha mãe para ir para a Academia, que ela dava-me um par de chapos.*
> Horácio, Jornalista 5, 40 anos, Frequência Universitária, Jornalista e DJ, Baixa, Porto

> *Hoje as pessoas têm mais facilidade e são melhor formadas a outros níveis. Têm mais possibilidade de escolha, têm mais para onde se virar e escolher o seu rumo. E acho que, de facto, há dois anos, havia uma produção fantástica. Mesmo melhor do que nos anos 80, que seria o único momento que se lhe compararia, em termos portugueses, precisamente por causa dessa diversidade.*
> Horácio, Jornalista 5, 40 anos, Frequência Universitária, Jornalista e DJ, Baixa, Porto

O *indie rock* e o *pop rock* mais alternativo continuam a estar orientados para nichos de mercado, tendo fãs muito fiéis (compram os discos e assistem aos concertos de que gostam), ao contrário do que acontece com outros géneros musicais, como é o caso do *hip hop* e do pop mais *mainstream*, ouvido sobretudo os adolescentes que vivem a música de uma forma mais desprendida, sem criar grandes afinidades, vendo a música como algo descartável. A Internet, em geral, e a blogosfera, em particular, contribuem para que o universo do *indie rock* e do *pop* alternativo seja cada vez mais bem divulgado, estando a informação sobre as bandas destes géneros musicais mais acessível. Tal faz com que haja um crescimento progressivo, mas ainda pouco significativo, do público destes géneros musicais.

> *Tivemos aquele boom de bandas completamente* mainstream *e tudo direccionado para o público, para o dinheiro e para a fama e de repente aparece uma dúzia de bandas que quer fazer algo para além disso, quer realmente trabalhar na música não tendo que agradar a todo o mundo. Acho que no início não foi nem para começar um culto nem para começar um rótulo, foi mesmo uma atitude, foi mesmo mudar alguma coisa. Depois começou o culto do* indie *e do alternativo, houve pessoas que já estavam fartas de ouvir a música para vender e decidiram ouvir coisas diferentes e tem a ver tudo com a questão das* labels *- ir*

das grandes multinacionais para ir para algo reservado. Se formos a ver, a história começa sempre com "amigos de amigos de amigos" que às tantas já têm mais gente e eu acho que isso é que é mesmo bom: a coragem para ter esse tipo de atitude e é isso que eu mais gosto na música indie.
Ana, Músico 73, 22 anos, Produtora Cinematográfica e Músico, Licenciatura, Seixal

Mesmo aquela música que é mais marginal e que tem mais dificuldade em vingar, para a dimensão do país, acho que se está a mexer muito bem. E é um fenómeno recente, desde há 3, 4 anos há muitas coisas a aparecer e há sítios interessados em que haja coisas a acontecer.
Duarte, Músico 62, 34 anos, Músico e DJ, 12.º Ano de Escolaridade, Almada

Uma das linhas de tendência mais importantes fixa-se nas estruturas e redes de promoção e de divulgação musical. Existe um assentimento no aumento da frequência de concertos e no aumento da receptividade face a projectos experimentais situados no *rock* dito alternativo. Esse juízo é balizado na importância de determinados agentes, instâncias e locais, a ZDB – Galeria Zé dos Bois, o Passos Manuel, a Antena 3, a Radar, a SIC Radical, a Filho Único, a Lovers and Lollypops, o Lux, a cena de Coimbra, a cena de Barcelos, a cena do Barreiro, entre muitos outros. Ressalta nesta representação a diversidade configurativa e temática de agentes, não obstante contribuírem em uníssono para uma mudança de sentido e de apresentação do panorama do *rock* em Portugal.

Um olhar mais atento releva a percepção de que o campo das promotoras se está a alargar cada vez mais, o que faz com que surjam novas oportunidades a ser exploradas. Assim, desde 2004, foram surgindo promotoras de pequena dimensão e pautadas por uma estratégia DIY, ou *homemade*, que têm vindo a mudar a tendência da oferta de eventos na área do rock em Portugal. Esse embrião não deve descurar o facto de Lisboa continuar a ser o centro de produção, pese embora nas restantes cidades, como por exemplo o Porto, existir uma avidez muito importante em termos de produção e de consumo. Simultaneamente, ainda existe uma concentração excessiva da programação aos

Figura 2.105: Tiago Miranda, Lux, 2009



Fonte: http://www.facebook.com/profile.php?id=1368660941#!/photo.php?pid=2148072&id=55622171663 segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.106: Tiago Miranda, Loosers, Gala Drop, Dezperados, 2009



Fonte: http://v-miopia.blogspot.com/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

fins-de-semana, excepto em Lisboa. No Porto, e a partir de 2005, muito marcadas pela informalidade existem a Lovers & Lollypops, a Cooperativa dos Otários e a Amplificasom. São estas organizações as responsáveis por uma parte significativa dos concertos *rock* de pequena dimensão (até 300 pessoas, aproximadamente) ocorridos no Porto, sendo de registar que em 2008 a Lovers & Lollypops organizou 50 noites de concertos na cidade em colaboração com espaços como os Maus Hábitos, o Passos Manuel, o Plano B, o Porto Rio ou a Casa Viva. Os agentes envolvidos nestas organizações têm, na generalidade, outras actividades profissionais mas dedicam-se por gosto aos contactos com bandas e agentes, à afixação de cartazes, à divulgação das actividades na Internet e à montagem dos concertos que organizam (Rios, 2009c).

Actualmente, o contexto do *rock* alternativo em Portugal, faz-se muito pela oferta de concertos, apesar do reduzido número de salas de espectáculo de pequena e média dimensão, o que é compensado um pouco pela existência de espaços satélite, principalmente na cidade do Porto. A lacuna dos palcos intermédios que recentemente começou a ser suplantada em Lisboa e um pouco por todo o país, com o aparecimento de estruturas de média dimensão dotadas de uma programação regular (Tertúlia Castelense, Music Box, Sociedade Harmonia Eborense, Bar Alfa, Os Artistas em Faro, Catacumbas, Lounge, Sociedade de Instrução Guilherme Coussul, Plano B, Galeria Zé dos Bois, Maus Hábitos, Porto Rio, Passos Manuel, Armazém do Chá, etc.). Tendo em conta o actual panorama musical, e nomeadamente o decréscimo das vendas de discos, o papel das promotoras

é cada vez mais determinante na ligação entre os artistas e o público, uma vez que esta não depende mais da compra dos álbuns, mas antes dos concertos e eventos organizados, ou seja, depende de uma vivência mais física da música, que é aquela oferecida pelas promotoras. Assumem particular destaque, neste âmbito, os festivais. Cada vez mais a questão da divulgação musical funciona através da Internet (*mailling list*, blogues, fóruns, *facebook*), sobretudo no que a circuitos mais pequenos diz respeito, como é o caso do *underground*, onde não há uma "máquina" por trás que suporte todos os esforços de divulgação. Para além da Antena 3 e da Radar (esta confinada a Lisboa), as rádios universitárias são plataformas fundamentais de divulgação, designadamente a Rádio Universitária do Minho e a Rádio Universitária de Coimbra.

> *As pessoas hoje em dia procuram mais a sua onda, procuram ver coisas se calhar diferentes, não sei. Eu estou a dizer malta nova. Atenção, eu estou a dizer isto porque paro ali na ZdB…*
> Tó, História de Vida 1, 46 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

> *A promoção de espectáculos tem uma coisa interessante e, por isso é que não está a sofrer como estão a sofrer as editoras, que é o facto de ser algo altamente orgânico; nós não vivemos de suportes físicos. (…) Claro que a audição caseira, ou no carro, é fundamental, é isso que também nos cria o link com o espectáculo, mas a vivência da música ao vivo não é substituível, enfim, do meu ponto de vista, a menos que um dia inventem o teletransporte!*
> Filipa, Promotora 2, 33 anos, Programadora e Gestora, Bacharelato, Lisboa

> *Nos últimos cinco anos, todas as grandes editoras deixaram Portugal e têm base em Espanha. Artistas como o Sérgio Godinho já passaram por resoluções de contratos. Por causa disso estão a surgir cada vez mais ideias como a Lástima, pessoas que se juntam para fazer edições, trabalharem como editoras ou como promotoras. A ideia de mercado está muito confusa nesta altura.*
> Alexandre, Promotora 8, 25 anos, Frequência Universitária, Amadora

Figura 2.107: Toni Furtuna, d3ö



Fonte: http://www.myspace.com/d3orock segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

A preocupação é primeiramente estética. Ou seja, nós queremos promover, organizar, produzir eventos de coisas que achamos que são importantíssimas. E procuramos a integração de formas marginais periféricas e outras acessíveis mas perdidas ou esquecidas. Tentamos criar públicos para coisas em que vemos relevância. Apostar em quem continua a pensar e a criar o que é novo, o que é fresco, o que está em movimento.
Simão, Músico 43, 26 anos, Músico e Programador, Licenciatura, Lisboa

Uma apresentação de músicas que não são aceites e continuação e maturação do processo de integração de quem já começou a aceitar o que é periférico, marginal, independente, sui generis, carismático, perdido, maldito, esquecido, pouco divulgado, abandonado, primordialmente. Criar vida para que as pessoas possam ir a festas incríveis sem perder a estética.
Simão, Músico 43, 26 anos, Músico e Programador, Licenciatura, Lisboa

No plano do delineamento das tendências de caracterização do campo do *rock* alternativo em Portugal na actualidade, não podemos deixar de considerar o que agruparemos como um conjunto de limitações que lhe são inerentes e que se constatam nas diferentes esferas de funcionamento desta indústria cultural dentro da terminologia adoptada neste subcapítulo (Kea, 2006). As limitações podem ser lidas de forma quadripartida: inerentes à criatividade da produção musical e às competências técnicas e organizativas dessa produção; intrínsecas às estratégias e agentes de divulgação e promoção; e finalmente, concernentes ao domínio do consumo e da recepção das produções musicais de *rock* alternativo. Independentemente das dinâmicas referidas anteriormente, é possível cogitar o quanto o rock português ainda permanece arreigado aos 'valores seguros' ou 'grandes nomes', isto é, existe uma inércia dentro da esfera produtiva e suas instâncias legitimadores que tende a valorizar de forma quase despótica determinadas bandas em detrimento de valores emergentes e portadores de propostas mais arreigadas; este é claramente um campo de luta entre ortodoxos e heterodoxos, com a primazia simbólica dos primeiros. Também concorrem para as limitações criativas, a excessiva valorização de um preciosismo técnico em detrimento de uma inovação de conteúdos e uma proximidade e mesmo reprodução mimética de propostas internacionais. Também as dificuldades de entendimento de gestão e de uma economia da cultura por parte de determinados produtores ou ainda as dificuldades de profissionalização enquanto músicos de *rock* se afiguram como um limite à eficácia das suas próprias propostas. Apesar de ser um patamar e contexto em mudança, a esfera de divulgação ainda enfrentam limitações importantes que passam pela pouca divulgação nas rádios, pela inexistência de programas televisivos, pelas debilidades em termos de *management* e por uma oferta centralizada em cidades centrais do país (Lisboa, Porto, Coimbra e Viana do Castelo) encontrando-se um vazio no restante território. Um outro problema no panorama musical português é o facto de os artistas portugueses, mesmo na área do *pop rock*, terem iniciado na década de noventa um circuito de espectáculos oferecidos ao público pelas autarquias, o que tem gerado uma certa desvalorização e/ou banalização desses artistas em virtude da gratuitidade dos espectáculos.

Hoje em dia, há três ou quatro artistas a fazer essas voltas e o resto não vive da música, simplesmente. Juntam-se, tocam neste festival ou naquele, a maior parte das vezes à borla, não têm um circuito vivo. Falo na necessidade de haver um circuito de música vivo em que seja possível os músicos fazerem música porque têm um público que os vai ver e que compra os discos. E isso existia nos anos 80. Hoje em dia isso não existe de todo.
Salvador, Músico 35, 42 anos, Músico, Frequência Universitária, Lisboa

Hoje em dia, eu acho que as pessoas se sentem um bocado oprimidas, um bocado constrangidas, porque acham que é preciso tocar muito bem. (…) Eu acho que na altura dos anos 80, por exemplo, as coisas eram mais espontâneas. As pessoas faziam porque dava-lhes na veneta fazer, gostavam daquilo mas houve uma grande explosão de criatividade.
Mateus, Músico 70, 43 anos, Músico, DJ e Gestor, Licenciatura, Lisboa

Portugal precisa de muito mais produção musical do que tem, porque vamos continuar a repetir bandas em festivais, nomeadamente, nos palcos principais, porque então aí...! Para os palcos secundários ainda conseguimos ir encontrar muita coisa interessante, numa onda mais alternativa, agora artistas que aguentam bem tocar num palco principal, quando chegamos aí afunila-se completamente e são muito poucos, muito poucos mesmo.
Filipa, Promotora 2, 33 anos, Gestora e Programadora, Bacharelato, Lisboa

Era importante que o trabalho dos artistas, dos músicos, fosse levado mais a sério e que os negócios decorrentes daquilo que é um trabalho criativo, de autor e de artista fossem dignificados e respeitados. Isso é uma luta antiga e algo que vamos trabalhando.
Laura, Organização 1, 34 anos, *Manager* e Gestora, Licenciatura, Lisboa

Em Portugal, alguns músicos continuam a viver um sonho nostálgico de pureza criativa como se o negócio fosse um papão e o mercado um bicho-de-sete-cabeças. Mas não é. E basta ver que a dinamização desta indústria pode produzir danos colaterais altamente interessantes.
Hélio, Jornalista 4, 29 anos, Jornalista e DJ, 12.º Ano de Escolaridade, Almada

Já me aconteceu estar no carro e parece que estou a ouvir uma espécie de Arcade Fire e depois chego ao fim e alguém diz 'David Fonseca'. Acontece com imensa frequência. Também acho que houve uma estranheza que tinha a ver com a própria língua portuguesa quando era cantada e ela desapareceu. Isto, não é estar a ser nacionalista, mas acho que era um aspecto interessante.
Samuel, Jornalista 11, 39 anos, Jornalista, Licenciatura, Loures

Não tenho encontrado um equilíbrio entre o valor histórico, o valor musical e o valor de referência social ou cultural de projectos. Na área da música urbana moderna, ou eléctrica, abrindo algumas excepções para trabalhos mais ligados à tradição ou às raízes que tinham um ponto de vista criativo essencialmente urbano, não tenho visto inovação. Não tenho visto preenchido o espaço com alguma canção ligeira paredes-meias com o rock, ou com bandas que fizeram do seu som um espaço de trabalho e modernização da tradição.
Romeu, Jornalista 26, 41 anos, Jornalista, Licenciatura, Lisboa

Poderiam multiplicar-se as ilustrações acerca das tendências da configuração actual do *rock* alternativo em Portugal, mas julgamos que as aventadas serão suficientes para o estudo interpretativo que aqui levamos a cabo. Resta ainda referir quais serão as orientações e denominações dos projectos que sustentam esse subcampo artístico na contemporaneidade[81]. Assim, e a exemplo do que fizemos para outros períodos temporais, iremos identificar os projectos e ancorá-los numa tendência musical, estética ou territorial reconhecida. Um primeiro conjunto de propostas centra-se na chamada cena de Coimbra, procedente da década anterior, e consubstanciada em nomes como os Bunnyranch, os Wraygunn, os D3ö, The Legendary Tiger Man, os Parkinsons, os Blood Safari e os Sean Riley and The Slowriders. Trata-se de uma produção musical intensa, marcada pelo *rock'n'roll* americano, os *blues*, o *punk* e mesmo o *rockabilly* ou o *folk* e a *soul,* como vimos anteriormente. Em Lisboa, e fruto de uma socialização no *hardcore* na década de noventa do século XX, cabe referir as bandas The Vicious Five, Linda Martini, If Lucy Fell, Riding Pânico e PAUS. Ancoradas numa sonoridade *rock*, acabaram por desenvolver sonoridades específicas, sendo de ressalvar a presença de membros comuns nas diversas bandas.

[81] Consultar Glossário de bandas/artistas/projectos portugueses, Anexo 1.

Figura 2.108: *Artwork* de Tó Trips, Dead Combo



Fonte: Cedido por Tó Trips.

Linda Martini, em Portugal, que fazem uma música que apesar de ter um certo apelo mainstream *e tem músicas e ao vivo é muito músicas de dez minutos e muito instrumentais que é uma coisa que as pessoas não lidam muito bem e são um fenomenozinho à escala portuguesa depois acho que, se calhar, há mais espaço para a criação de comunidades e cultos assim muito grupos de pessoas.*
Viriato, Jornalista 19, 27 anos, Jornalista, Licenciatura, Jornalista, Santa Maria da Feira

O que me fez acreditar e dizer "eu vou ser músico" foi quando tomei contacto com o punk rock *e com o* hardcore. *Pensar que se pode controlar o processo, é tudo muito mais despreocupado, com muito menos intermediários e a própria atitude é "qualquer um pode fazer" e se eu faço isto e tu gostas e eu faço isto tão mediocremente, tu vais fazer tão bem ou melhor do que eu. O facto de descomplexar o acesso à música fez-me sentir bem comigo próprio ou confiante o suficiente para decidir vou experimentar. Foi só preciso uma vez, sentado em frente à bateria.*
Albano, Músico 66, 29 anos, Desenhador Ilustrador e Músico, Frequência Universitária, Lisboa

Está-se a criar, espero eu, um circuito para que essas bandas (reportando-se ao exemplo de Linda Martini e The Vicious Five) possam fazer alguma coisa, que é algo que não havia até agora. Da mesma forma que há explosão a nível desses projectos, também vai havendo "explosão" a nível de público, que vai conhecendo mais e mais música portuguesa.
Tomé, Jornalista 17, 38 anos, Economista, Pós Graduação, Economista, Lisboa

Uma das cenas mais saudáveis e mais interessantes é a do rock, precisamente, alternativo, onde bandas como os Linda Martini, os The Vicious Five, etc., se inserem, e que estão com um fulgor muito interessante.
Tiago, Jornalista 22, 41 anos, Jornalista, Editor e DJ, Frequência Universitária, Lisboa

De Barcelos emergiram em 2005 os Green Machine marcados também pelo *punk*, mas situados numa linhagem *rock* e *blues*. Provêm da cena barcelense, assim como, os Black Bombaim enraizados no *stoner rock,* ou como se denominam "banda *de rock* instrumental, pesado e psicadélico" (Soares, 2010), os ALTO!, os The Glockenwise na área do *punk rock* e os Aspen. Todos estes projectos fazem parte de uma cena *rock* barcelense na actualidade que poderá ser compreendida pela transferência e exemplo das bandas mais antigas para as mais recentes e pela existência de condições locais facilitadoras, especificamente os Estúdios Oops. Os La La La Ressonance situados entre o *pop*, o instrumental e o *jazz*, colectivo com cerca de uma década de existência e cujos membros têm formação académica musical. Também os Born a Lion praticantes de um *western rock'n'roll* e os Men Eater, com uma sonoridade mais *metal*, se afirmam como membros deste subcampo do *rock* alternativo em Portugal. Os BiarooZ, mais ligados à electrónica, também populam a cena barcelense e poderíamos continuar, pois "por muito que cheguem a dar apenas um concerto ou que apenas 20 pessoas as venham a conhecer, de dois em dois meses aparece uma nova banda barcelense no *MySpace*" (Soares, 2010).

Acho que é uma fuga ao tédio. Uma cidade muito pequena, geograficamente é bem localizada… Lá o pessoal ou mete-se em drogas ou forma bandas e há pessoal que faz as duas coisas, forma bandas mete-se nas drogas. Barcelos tem muito historial nisso. Eu lembro-me, quando era miúdo, morava num prédio e o pessoal entre os 30 e os 40 anos, todos se meteram na heroína praticamente.
Edgar, Músico 14, 28 anos, Músico e Professor, Licenciatura, Barcelos, Porto

Os Green Machine são uma banda de amigos de adolescência, de liceu; nós éramos três, um deles entretanto teve que sair, foi dar aulas para Lisboa e nós tivemos que agir muito rapidamente, foi uma decisão muito difícil porque ele estava a tocar connosco desde os 17 ou 18 anos. Os Green Machine devem ter cerca de sete anos. Só que durante cinco anos tocávamos para nós e raramente para os amigos. Dávamos dois ou três concertos por ano, nem sequer nos preocupávamos em gravar.
Edgar, Músico 14, 28 anos, Músico e Professor, Licenciatura, Barcelos, Porto

Com uma sonoridade mais próxima do *stoner rock* e do *grunge*, emergiram em Peniche, os Dapunksportif. Os The Poppers, agitadores do movimento *mod* em Portugal, denotam uma sonoridade e uma imagética muito associadas ao *pop rock* dos anos 60. Próximos dos The Who, The Kinks, The Beatles e tantos outros, os The Poppers assumem uma sonoridade e postura diferente no panorama do *pop rock* nacional.

As nossas influências [Dapunksportif] assentam em bandas que pertencem a um variado leque de estilos perfilhados no rock*, como o* punk*,* hard rock*,* heavy metal*,* stoner *e por aí fora.*
Gustavo, Músico 29, 37 anos, Músico e Professor, Licenciatura, Peniche

No rock'n'roll *surgido em 1950, falava-se de amores e paixões, dos desentendimentos amorosos e do* lalala*. O* rock'n'roll *é isso para mim, fazendo uma vertente às vezes um bocado mais* soft*, às vezes menos* soft*, mas o nosso som ao vivo é mais agressivo. Somos uma banda de* rock'n'roll*.*
Fausto, Músico 44, 34 anos, Músico, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Figura 2.109: Dead Combo



Fonte: http://ritacarmo.blogspot.com/2008/06/dead-combo.html/ segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

Figura 2.110: João Vieira, X-Wife, Noites Ritual Rock, Agosto de 2007

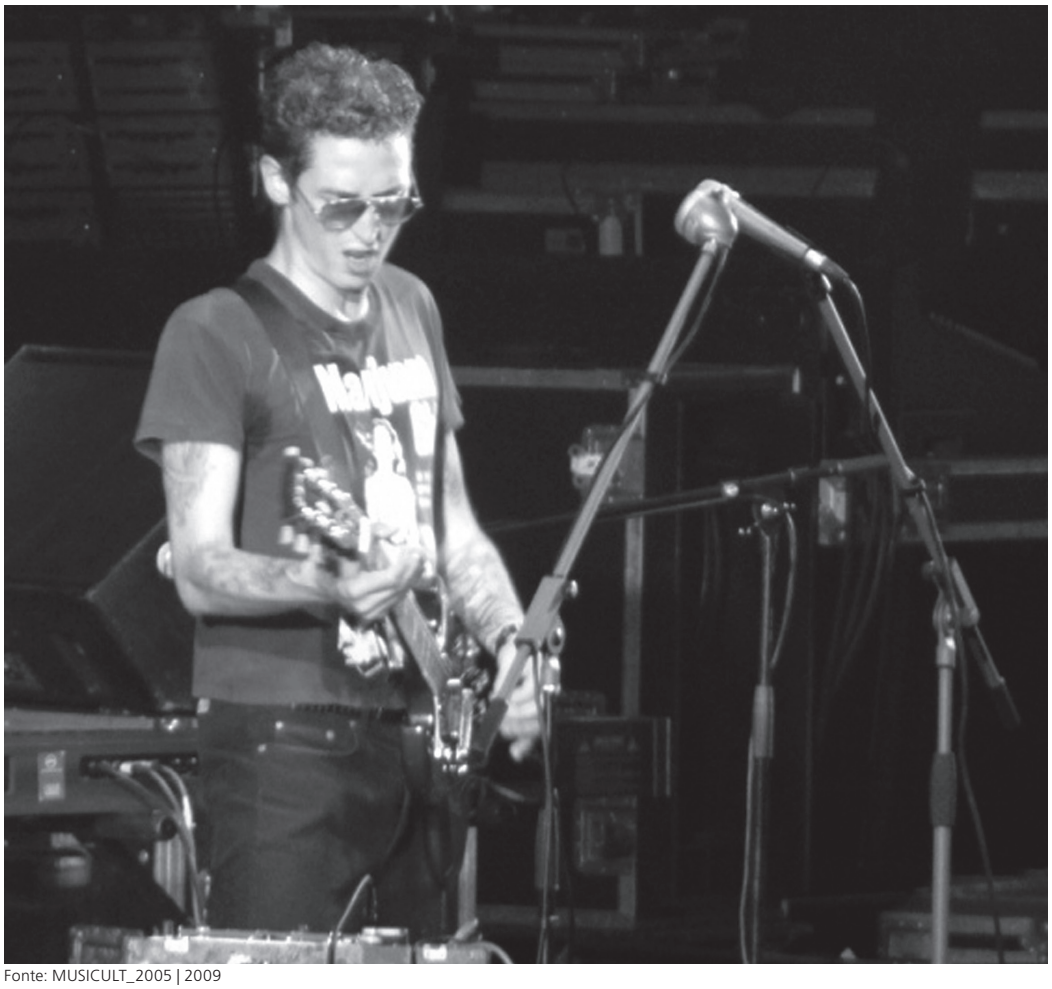


Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Numa ligação de mescla entre o *jazz*, os *blues* e ritmos da América Latina, bem ao estilo de Kerouac, mas que retoma uma certa portugalidade, encontramos os Dead Combo: "os Dead Combo são Ry Cooder, Ennio Morricone e Corto Maltese, são os Calexico, fado vadio e canções de marinheiros, são o Bairro Alto e Alfama, são Lisboa moderna e cosmopolita e Lisboa de cor sépia num postal dos anos 30 do século XX. E é assim que da música dos Dead Combo, que eles mesmo apelidaram de western vadio, e que alguém descreveu como Clint Eastwood entrando numa casa de Fados e deparando-se com Severa no cimo das escadas, se ergue algo de intrinsecamente português" (Lopes, 2005). Também Norberto Lobo retoma a guitarra portuguesa numa mescla de ritmos e de estilos.

> *Não há estilos que se evidenciem em termos da qualidade, há pessoas, em Toumani Diabaté, Robert Wyatt, Vozes Búlgaras, Marco Franco, João Lobo, Mariana Ricardo, Carlos Bica. Ainda assim os estilos que mais se destacam a nível nacional e internacional são o* jazz *que está numa fase muito saudável, o* hip hop *e o* rock. *Eu tenho uma certa dificuldade com o género, é uma coisa que tem de se aceitar, porque é o que permite a discussão, mas tenho dificuldade com essa coisa do género musical porque é muito diluída.*
> Vicente, Músico 39, 27 anos, Músico, Frequência Universitária, Lisboa

Figura 2.111: Paulo Furtado, Wraygunn, Heineken Paredes de Coura 2008, Agosto de 2008

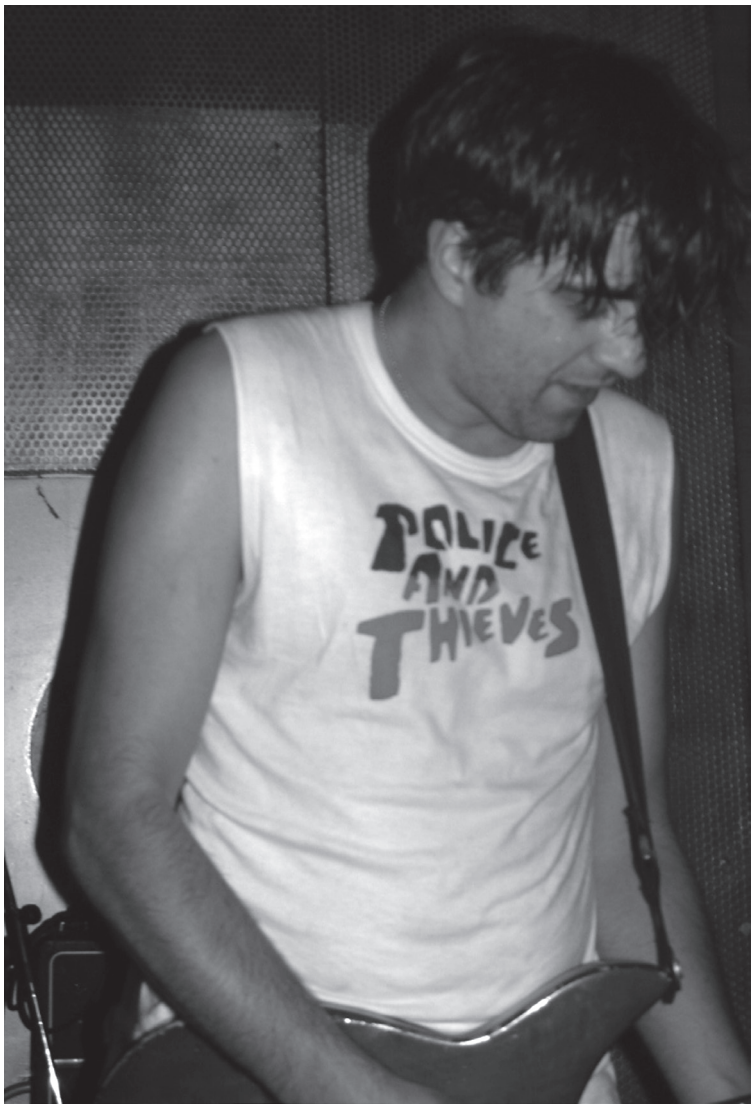


Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Assume cada vez maior relevância o 'movimento do gueto' através dos Buraka Som Sistema (*kuduro*), dos Macacos do Chinês (*grime* e *dubstep*) ou de Jonnhy (*afrobeat* e *drum'n'bass*). Movimentam-se em torno da Enchufada, editora própria, e têm sido responsáveis pela agitação em termos de linguagens musicais urbanas. Os Buraka Som Sistema têm vindo a adquirir grande notoriedade e auto-afirmam-se como fazedores do *kuduro progressivo* que mistura *baile funk*, *drum & bass* e *grime*.

> *O* kuduro *é música electrónica contemporânea feita à luz do que se faz no seu género maior* – techno*,* house *e música de dança. Os miúdos dos subúrbios de Luanda reinterpretaram isso com as suas limitações, com os seus* softwares *pirateados, com os seus computadores Pentium I, com as falhas de energia e com aquela tensão toda e traduziram isso em precursões e ritmos que são muito angolanas e muito deles.*
> Martim, Músico 24, 30 anos, Músico e Poeta, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Figura 2.112: Vítor Torpedo, The Parkinsons, Porto Rio, Dezembro de 2006



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Nós observámos o que estava a nascer em Luanda e sentimo-nos motivados para traduzir isso fora do universo da música africana – porque o kuduro sempre tinha sido relegado a espaços de convívio africano. Acho que podemos dizer que não há diferença entre aquilo que se faz em Luanda e aquilo que nós fazemos, ou melhor, há diferenças óbvias, mas a motivação é a mesma: pôr as pessoas a dançar e a sentirem que fazem parte de algo único, especial e local, mas que também tem uma visão global.
Martim, Músico 24, 30 anos, Músico e Poeta, 12.º Ano de Escolaridade, Lisboa

Na área da experimentação e *noise* experimental têm vindo a emergir projectos, Frango, CAVEIRA, Tropa Macaca, Gala Drop, Aquaparque, Osso, Lobster, Loosers, que se mantêm no *underground* e deliberadamente não obedecem a imperativos de público. Tributários da ética DIY, mostram-se avessos a rótulos, vivem para a exploração de novas sonoridades eléctricas: música livre, *freeform*, *noise* ou psicadélica.

No século XXI, temos estes putos, que eu acho curiosos, que são muito música instrumental… a mobilização de música instrumental também ajuda, se calhar.
Rita, Jornalista 12, 32 anos, Jornalista, Licenciatura, Lisboa

Está-se a criar, espero eu, um circuito para que essas bandas possam fazer alguma coisa, que é algo que não havia até agora. Da mesma forma que há explosão a nível desses projectos, também vai havendo "explosão" a nível de público, que vai conhecendo mais e mais música portuguesa. Ou seja, isso também permite que existam mais salas para concertos e permite haver mais hipóteses para digressões. Mas são períodos diferentes, não consigo falar da segunda época dourada do rock *português. Contudo, quando se divulgam eventos tipo "uma noite de celebração da segunda época dourada do* rock *português", noto que existe uma certa tendência para usar essas* taglines.
Flávio, Jornalista 23, 43 anos, Jornalista, Frequência Universitária, Lisboa

Na área do *pós-punk*, da mistura entre a electrónica e o *rock*, emergem os X-Wife (Porto). Este projecto é paralelo e descendeu do Club Kitten que na definição de João Vieira, responsável pelo projecto, se situava no "the glam electronica club for the overdressed and experimental" ou ainda "raw, sexually charged *electro* and raw, sexually charged *rock'n'roll*". Também na mesma área mas com mais cedências ao *rock*, emergiram em 2006, os Sizo.

[X-Wife] Nós somos rock*, nós somos uma banda* rock *por forma de estar, eu acho que pela forma de tocar ao vivo, nós somos um projecto de banda electrónica, nada! Já não éramos com Drum Machine, éramos uma banda de* rock *com uma caixa de ritmos e com uma componente electrónica, temos uma componente electrónica muito forte, mas somos uma banda* rock*, completamente.*
João Vieira, História de Vida 6, 37 anos, Músico e Designer, Licenciatura, Porto

O rock *é a base que está presente no nosso som, depois tem variantes que eu acho que entram um bocado no* indie.
Xavier, Músico 57, 28 anos, Músico e Designer, Licenciatura, Porto

Não pretendendo ser exaustivos nesta nomeação, podemos identificar o que se designa como "uma espécie de segunda vaga do *rock* português encabeçada pela Flor Caveira, pode ser que seja uma questão importante, radicam na língua portuguesa, fundam-se no «do it yourself»…" (Lisboa, 2008a). Trata-se de um conjunto de projectos declarados como herdeiros directos da música moderna existente nos anos 80 e filiados em grupos como os Heróis do Mar ou os GNR. Tiago Guillul, Os Pontos Negros, Samuel Úria, B Fachada,

João Coração fazem parte do catálogo da Flor Caveira. A grande particularidade deste conjunto de músicos prende-se ao facto de pertencerem à comunidade da Igreja Baptista de Queluz, possuindo desde 2000 uma actividade musical de onde surgiram alguns CD-R (Abreu, 2009c). Quando surgiram, chegavam a um circuito restrito de pessoas, mas tinham em comum o gosto pela música *pop* e a escrita de canções em português: "Tiago Guillul e os Pontos Negros foram, de certa forma, um primeiro sinal de algo que, subterraneamente, começava a mudar na relação da *pop* portuguesa com o português" (Lopes, 2010b). A Flor Caveira é uma editora que funciona como um colectivo de músicos que são amigos, cristãos e cantam em português. Actualmente, estão ligados à Amor Fúria, editora e promotora de concertos, associada aos Os Golpes (Lopes, 2008d). Também os Feromona (editados pela Catadupa) e os Diabo na Cruz podem ser incluídos neste movimento.

Finalmente, a música de dança enquanto principal tendência musical da noite pode ser evidenciada pela mobilização de pessoas inerente, merecendo uma breve referência. Ao nível nacional, a importância dada à figura do DJ tem-se revelado crescente, e são de registar alguns projectos de *djing* que incluem produção e inclusive algum reconhecimento internacional, de onde destacaríamos Xinobi, Zentex, Moulinex, Discotexas, Bandido$, Rockets, entre outros.

Figura 2.113: DJ Dinis, Pitch Clube, Dezembro 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009



Capítulo 3

ROCK AROUND THE CLOCK: PRÁTICAS SOCIAIS E SIMBÓLICAS

Figura 3.1: Contexto de interacção no palco de música electrónica no Optimus Alive 2008, Julho de 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Capítulo 3
Rock around the clock[1]: práticas sociais e simbólicas

3.1. Disposição do objecto

Sabemos que a construção do mundo social é inseparável das representações que os diferentes actores que aí intervêm produzem e reproduzem incessantemente ao longo das coordenadas espácio-temporais. É nesta produção contínua de representações que podemos buscar a génese e os recortes do nosso objecto. Reconhecer os elos entre as estruturas reflexivas carreadas pelos agentes sociais e a sua envolvente, bem como, as composições e geometrias variáveis dessa relação, parece ser um bom ponto de partida para uma definição do objecto da Sociologia e um axioma ao qual devem estar vinculados todos os objectos que se tratem por sociológicos. E isto porque, numa lógica bourdiana, pensamos que os agentes incorporam as estruturas do mundo social nas disposições do seu corpo, nas suas maneiras de estar e de sentir, na sua linguagem, nos seus sentidos e interpretações, sabendo tomar lugar na estrutura social (Bourdieu, 1997; 1998a;1998b). É possível evidenciar tais proposições na sua concepção de espaço social como «relacional» (Bourdieu, 1997:3-30), isto é, as posições nele ocupadas pelos agentes sociais só são definíveis por comparação e em interacção. Tal como o reitera o próprio autor, "a noção de espaço contém, por si própria, o princípio de uma apreensão relacional do mundo social: afirma com efeito que toda a «realidade» que designa reside na exterioridade mútua dos

[1] "Rock Around the Clock" é uma canção de *rock'n'roll* escrita em 1952 por Max C. Freedman y James E. Myers (sob o pseudónimo de James E. Myers). A primeira gravação foi feita pelo grupo Sonny Dae and His Knights, mas a versão mais conhecida e que obteve mais sucesso foi a de Bill Haley and His Comets em 1954. Não existe consenso se esta é a primeira canção que podemos denominar de rock, mas foi a primeira a chegar ao topo da tabela de vendas de discos nos E.U.A. Dentre os artistas e grupos, para além dos mencionados, que interpretaram esta canção, podemos enunciar os seguintes: The Isley Brothers, Shout (RCA Victor, 1959); Jumpin' Gene Simmons, Jumpin' Gene Simmons (Hi, 1964); Mae West, Great Balls of Fire (M-G-M, 1972); Carl Perkins, Ol' Blue Suede's Back - Carl Perkins' Tribute to Rock and Roll (1978); Telex, Looking for Saint-Tropez (RKM, 1979); The Sex Pistols: voz: Ten Pole Tudor, The Great Rock 'n' Roll Swindle (Virgin, 1979); Les Forbans, Rock'n Roll Story (1996). Cfr. Colin Escott (1990) - The Story of Rock Around the Clock. *The Story of Rock Around the Clock (Sound archive)* [em linha]. Disponível em: http://rock-n-roll.40s-50s.info/ratc/en/index.html. [consult. 10 Fev. 2010].

elementos que a compõem"; assim, "os seres aparentes, directamente visíveis, quer se trate de indivíduos ou de grupos, existem e subsistem na e pela diferença, quer dizer, na medida em que ocupam posições relativas num espaço de relações que, embora invisível e sempre difícil de se manifestar empiricamente, é a realidade mais real (o *ens realissimum*, como dizia a escolástica) e o princípio real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos" (Bourdieu, 1997:31). Voltaremos com mais detalhe a Bourdieu, assim como, a Giddens.

Mas poderíamos convocar aqui a dualidade da estrutura de Giddens, pois a par com a perspectiva bourdiana, e sendo largamente tributária de Norbert Elias (2004; 2000; 1999), é também uma teoria que pretende associar, de forma indelével, o actor e a estrutura, as regras e os recursos. Com o objectivo de levar a teoria social para além das concepções clássicas, a teoria da estruturação de Giddens faz apropriações críticas a partir de duas inovações teóricas fundamentais presentes em meados do século XX: os desenvolvimentos da teoria da acção e da fenomenologia social, teorias às quais vai buscar conceitos como consciência metodológica ou prática. Por outro lado, Giddens envolve-se com as novas formas de estruturalismo, com as suas raízes na linguagem, especialmente, envolve-se com o trabalho de Lévi- Strauss e Althusser, sendo possível considerar que: "embora a limitação do estruturalismo e do funcionalismo seja a de ver a reprodução como um acontecimento mecânico, em vez de a ver como um processo constituído activamente, alcançado por e consistindo na realização dos sujeitos activos... Giddens é capaz de retirar do estruturalismo a noção de regras produtivas" (Christopher & David, 2000:676). O exercício de Giddens situa-se no seguinte axioma: os sistemas são as actividades situadas dos agentes humanos e a evolução das relações sociais através do tempo, daí que deslindar a estrutura do sistema social é apurar as formas pelas quais o sistema, através da aplicação de regras e recursos produtivos, é produzido e reproduzido na interacção social (Giddens, 2001; 1996; 1994; 1993).

É neste entendimento que advogamos o desenho do objecto de base da presente dissertação de Doutoramento em Sociologia. Trata-se da abordagem do *rock como prática social* enquanto produção e reprodução societal no âmbito da sociedade contemporânea, designadamente na sociedade portuguesa entre 1980 e 2010. O escopo situar-se-á nas suas vertentes mais alternativas (consumo, mediação e produção), ou, se quisermos de uma forma mais portuguesa, vanguardistas, considerando-o como um elemento central na estruturação e reestruturação das culturas populares urbanas (Crane, 1998). O propósito não é defender o populismo dos escritores pós-modernos que afirmam o valor absoluto do *rock* enquanto género universal e generalizado a partir do século XX, mas tão só considerar a importância desse género e seus subgéneros musicais na estruturação das culturas e simbologias culturais da sociedade contemporânea. Também não vamos situar-nos no

miserabilismo que tende a subalternizar o *rock* enquanto manifestação cultural e espaço legítimo de práticas. Iremos manter também uma ruptura crítica com os estereótipos tradicionais associados à cultura do *rock* (recursos escolares baixos, marginalidade social e profissional, delinquência, drogas, violências)[2].

Vamos considerar o mundo do *rock* na sua plenitude, com os seus diferentes agentes, práticas, contextos, lógicas de produção e de reprodução social, numa problemática próxima dos «mundos da arte» tal como é desenvolvida por Becker (1988), complementada por uma Sociologia da mediação tal como a defende Hénnion (1993), sob um pano de fundo da teoria dos campos de Bourdieu. Desta forma, consideramos que estamos perante um fenómeno social total numa asserção feliz de Mauss, pois, tal como nos interessa, o *rock* não é uma prática de lazer, um fenómeno de juventude, um simples modo de consumo, uma prática cultural ou artística; mas tudo isso são dimensões de análise do fenómeno. É dentro desta totalidade que o *rock* encontra a sua verdade/visibilidade enquanto prática sócio-musical e músico-social (Tassin, 2005).

Tributário deste posicionamento é o exercício que pretendemos desenvolver neste ponto. Procuraremos evidenciar eixos de discussão em torno do objecto de análise, esclarecendo as suas linhas de abordagem, problematização e delimitação, tal como têm sido desenvolvidas até ao momento. Tratam-se de ancoragens teóricas feitas em torno da música que envolvem o *rock* e que permitirão, após a sua sistematização, a incorporação de marcos de elucidação analítica que levarão a interrogação e complexificações (Silva, 1994a) profícuas, considerando a discussão que vão ter no quadro deste trabalho e a própria opacidade com que o *rock*[3] e a música têm sido encarados do ponto de vista da reflexão teórica. Este exercício será preliminarmente realizado com a colocação de quatro alertas constatados que serão assumidos como cuidados epistemológicos a accionar na abordagem e elucidação do nosso objecto.

O primeiro situa-se na dificuldade em delimitar e reflectir sobre um campo que nos circunda por todo lado, que faz parte do nosso quadro de vida quotidiano e está incorporado no nosso mundo da vida. Ora, quando existe esta vivência contínua com o objecto, as dificuldades e os conhecidos obstáculos epistemológicos em tratá-lo são assombrosos, sobretudo se constitui parte fundamental dos nossos padrões e regularidades de vida. Concomitantemente, outros advogam a impossibilidade de se dissecar este campo dado ser objecto de gostos, desgostos, pertenças, afectividades intensas, pertencendo ao campo da pura subjectividade.

O segundo pode localizar-se no facto de, após terem passado setenta anos do seu nascimento, o *rock* se ter assumido sorrateiramente mas eficazmente como uma das formas dominantes da música e consequentemente da cultura populares. A matriz pri-

[2] Nesta linha se têm situado os trabalhos de Simon Frith: (2007) - *Taking popular music seriously: selected essays*; (1996) - *Performing rites: on the value of popular music*; (1981) - *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll*; (1983) - Producers and Markets. *Popular Music*. Recentemente, os trabalhos de François Ribac e de Fabien Hein também se mostraram decisivos: Ribac, François (2004) - *L'avaleur de rock*; Hein, Fabien (2006) - *Le monde du rock. Ethnographie du réel*.

[3] A palavra *rock* é utilizada a partir dos anos sessenta do século XX em detrimento de *rock'n'roll* que se reserva geralmente aos anos cinquenta do século XX (Frith, 2007).

meira do *rock* tem originado uma grande variedade de estilos e espalhou-se em quase todo o mundo num contexto globalizado de modernidade tardia. A maioria da música popular deriva daí, o *rock* tornou-se algo de muito complexo, não podendo ser reduzido a um género musical, mas assume-se como matriz de culturas populares onde intervêm simultaneamente tecnologias, objectos, artefactos, reportórios, convivialidades. Exemplificadamente, o *rock* envolve um *corpus* complexo que se traduz em capas de discos, programas de rádio, fanzines, revistas, jornais, artigos de imprensa, teorias da arte, sítios da *internet*, filmes, bandas, discos, vestuário, tatuagens, blogues, fóruns de discussão.... Mas também um *locus* complexo que percorre estúdios de gravação, lojas de discos, estúdios caseiros, concertos, *netlabels*, garagens, salas de concerto, recintos de festivais, bares, discotecas, ruas, estádios de futebol, praças…. Portanto, complexidade porque disseminação e pulverização do raio de acção e concretização do que actualmente não é uma simples matriz musical.

Em terceiro lugar, o seu desenvolvimento complexo foi acompanhado por um processo incessante de fragmentação, dando origem a vários géneros e subgéneros. O *rock* não se limita mais ao *rock'n'roll* das origens. Passando pelo *rockabilly*, o *techno*, a *soul*, cruzando a *pop*, o *punk*, o *reggae*, o *metal* e o *rap* e os seus respectivos fluxos múltiplos, o *rock* afigura-se como espaço de cruzamento e mistura de géneros, originando vários subgéneros e submundos, possuindo cada um os seus rótulos, as suas filiações, os seus valores e os seus discos de referência, os seus instrumentos, os seus lugares, a sua imprensa, os seus códigos e os seus grupos sociais… Esta fragmentação tem levado alguns inclusivamente a falar na morte do *rock*, mas parece-nos que mais do que morte existe transmutação e mescla, atributos de uma elevada exigência epistemológica e analítica quando reportados ao objecto de estudo.

Um quarto alerta situa-se na constatação de que o *rock* foi sendo assumido como objecto relativamente ilegítimo no quadro da Sociologia e da teoria social contemporânea. Se Bielby assegura que "a emergência do *rock'n'roll* transformou o mundo da música popular em meados dos anos 50, inspirou muitos adolescentes a fazerem eles próprios música e inventaram uma nova forma cultural, a banda de *rock and roll* adolescente" (Bielby, 2004:1), tal movimento não foi acompanhado por um interesse investigativo no quadro da Sociologia pois, apesar da música popular não ter escapado à análise sociológica, os enfoques sobre as particularidades do *rock'n'roll* raramente surgiam nas principais revistas de referência da disciplina. E isto é tanto mais notório se considerarmos que o campo do *rock* está coberto pelos estudos sobre a cultura popular anglo-saxónica, esta questão tinha sido até agora pouco abordada nas obras das ciências sociais francófonas. As reflexões sobre o valor são centrais na Sociologia da Arte, mas é como se o carácter popular do *rock* o tornasse impróprio para tal revisão. As tentativas de aplicação das categorias e quadros analíticos das culturas eruditas têm sido pouco frutíferas, levando a uma leitura miserabilista desta cultura popular. Existe uma representação tendente à avaliação do *rock* como inferior à música clássica, música erudita ou ao *jazz*, estas detentoras de uma dimensão e um valor universais. O *rock* aparece na sua vocação mercantil, com a abundância de géneros, a multiplicação de grupos e de discos espelhando a influência da indústria da música e dos seus ditames mercantis (Ribac, 2004).

O estudo da música é contemporâneo da afirmação da Sociologia como ciência, basta lembrar o trabalho pioneiro e central de Weber a esse respeito. Contudo, esse interesse inicial não foi prosseguido de forma ampla como aconteceu em outras áreas e temas. Richard Peterson (2007) sistematizou os cinco principais temas de investigação sociológica na actualidade que envolvem a música. Uma primeira linha de investigação direcciona-se para as ligações entre música, sociedade e cultura. Trata-se de um esforço de relação das sociedades a diferentes tipos de música e de identificação das interligações aí ocorridas, sendo abordadas questões que vão da importância do surgimento de uma Nação e da especificidade do seu hino nacional, os reflexos e ligações entre os padrões culturais ingleses e a música *pop* contemporânea inglesa, até à interpretação das ligações da sociedade com a música num contexto de globalização também musical, podendo observar-se formas de expressividade musical que contrariam (ou não) os processos de globalização em curso.

Uma outra linha de investigação incide na análise das vinculações dos diferentes actores sociais a um determinado estilo de música específico e vivência e produção de subculturas. Assim, actores tão diversos como músicos, *managers*, fãs, turistas, podem desenvolver vinculações musicais específicas ao *hip-hop*, ao *jazz*, ao *blues*, ao *goth*, à música clássica, ao *punk*, às produtoras de Los Angeles, de Detroit, de Nashville, ao *ciberpunk*, derivando dessas pertenças, assunções de referenciais, modos de vida e vivências particulares. Outros estudos têm dado particular ênfase às infra-estruturas e organizações que suportam a música e os campos que com ela se relacionam. Dentro desta abordagem podemos considerar que a música popular é objecto de uma apropriação por grandes grupos comerciais, sendo possível antever, na actualidade, as fragilidades deste modo de produção pelo facto de se encontrar ameaçada pelo uso dos efeitos digitais das tecnologias na produção e distribuição musical. Este contexto poderá levar os pequenos mercados e organizações a uma existência mais livre dos ditames das multinacionais. Também têm existido estudos que incidem a sua análise nas possibilidades de atracção de grupos privados, apoios administrativos, mecenato ou patrocínios para sustentar os ensaios, a composição e a *performance*, especialmente na música clássica, ópera e *jazz*.

A quarta linha de investigação reconhece que a música está presente e é utilizada por todas as sociedades como um meio de exprimir identidades e de realçar fronteiras entre grupos, diferenças que são sustentadas pela classe social, pelo status social, pelo género, pelas pertenças étnicas ou pela idade.

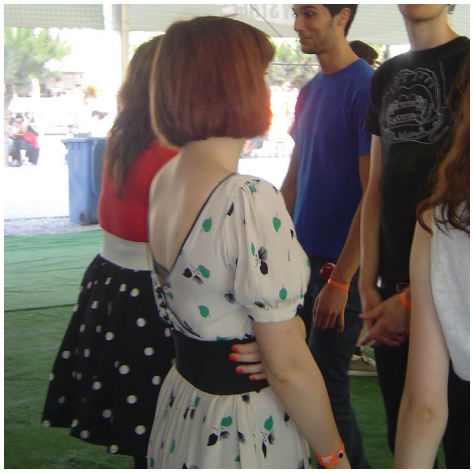
Finalmente, existem estudos que se centralizam sobre os efeitos que a música provoca nos indivíduos. Este tipo de abordagem parte da ideia de que a sociedade adulta considera que a música leva os jovens a adoptar comportamentos desviantes, daqueles que são considerados como aceitáveis na sociedade. Assim, as causas de delinquência juvenil, do consumo de drogas, de práticas desviantes, são adjudicadas a estilos de música como o *jazz*, o *swing*, o *rock*, o *punk*, o *disco*, o *heavy metal* e o *rap*. Partem da análise das letras das músicas, dos níveis de ruído, tentando mostrar a causalidade entre desvio e adesão a determinados géneros e subgéneros musicais. Paralelamente, têm sido realizados ainda alguns estudos dedicados aos estereótipos dos fãs de música, nomeadamente *punk* e *heavy metal*.

Figuras 3.2: Elementos de apresentação do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Julho de 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Figuras 3.3: Elementos de apresentação do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Julho de 2008 e Heineken Paredes de Coura 2007, Agosto de 2007













Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

3.2. Subculturas juvenis: estilos, resistência e música

> *I like walking in the park*
> *When it gets late at night*
> *I move `round in the dark*
> *And leave when it gets light*
> *I sit around by day*
> *Tied up in chains so tight*
> *These crazy words of mine*
> *So wrong they could be*
>
> *What do I get out of this?*
>
> *I always try, I always miss*
> *One of these days you'll go back to your home*
> *You won't even notice that you are alone*
> *One of these days when you sit by yourself*
> *You'll realise you can't show off without someone else*
> *In the end you will submit*
> *It's got to hurt a little bit*
>
> *I like talking in my sleep*
> *When people work so hard*
> *They need what they can't keep*
> *A choice that leaves them scarred*
> *A view without a room*
> *Unveils the truth so soon*
> *And when the sun goes down*
> *You've lost what you have found*
>
> *What do I get out of this?*
> *I always try, I always miss*
> *One of these days you'll go back to your home*
> *You won't even notice that you are alone*
> *One of these days when you sit by yourself*
> *You'll realise you can't show off without someone else*
> *In the end you will submit*
> *It's got to hurt a little bit*
>
> New Order[4]*, Subculture,* 1987

[4] New Order é uma banda *pós-punk* inglesa oriunda de Manchester. Surgiu em 1980 como sucessora dos Joy Division na sequência do suicídio de Ian Curtis. Considerada pioneira na junção entre o *rock* e a electrónica, marcou a sonoridade de Manchester, estando para sempre associada ao clube mítico Haçienda, do qual era co-proprietária. Para além disso, foram o grupo de topo da Factory Records e representam o que os ingleses designam de música *pop* (Corral, 2008:52-53).

3.2.1. Um contexto

Em meados da década de 50 do século XX, em Inglaterra, viviam-se ainda as pesadas heranças do pós-guerra marcado por dificuldades económicas, onde a materialização de uma cultura juvenil era um projecto pouco consolidado. A cultura juvenil existente na Inglaterra era sobretudo uma espécie de mimética do que se passava do outro lado do Atlântico, o *rock'n'roll* era percepcionado e representado pela sociedade vigente como algo de exótico ou mesmo uma *devil's music*, a indústria musical era incipiente e as possibilidades de mobilidade social eram muito escassas. Contrariamente, fora de Londres, nas cidades de média dimensão britânica, com forte tradição industrial ou com importantes portos marítimos, o cenário era diferente – a revolução musical estava a acontecer. A música americana que chegava aos portos tinha uma grande aceitação face ao que acontecia em Londres. No início da década de 60 do século XX, nas cidades do norte de Inglaterra emergiu um vasto leque de pequenas bandas, que competiam entre si. De acordo com Biddle "em Liverpool a música que tocavam era uma mistura da música americana com um toque de «mersey» e do individualismo de «Liverpudlian». O conceito de «merseybeat» nasceu" (Biddle, 2008) e destes ritmos nasceram os Beatles, decidindo o público que eles seriam o número um, tanto no Reino Unido, como nos Estados Unidos – elevando o Reino Unido ao centro da música e moda mundial, num cenário oposto ao anterior.

Com o período de prosperidade que se seguiu, na década de 60 do século XX, com a revolução sexual e de valores, as coisas começaram a mudar (Tarrant, 1991). As pessoas acreditavam na igualdade de direitos, independentemente da raça, classe ou género. Se até à década de 60 do século XX não se podia falar propriamente de culturas juvenis, no Reino Unido, a partir desta altura, os jovens deixaram de acreditar nos valores da socie-

Figura 3.4: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

dade britânica, e decidiram criar os seus «pequenos mundos», ou seja, nasceram aí as diversas subculturas juvenis (Brake, 1980): os *teddy boys* (emergentes em 1953) oriundos das classes trabalhadoras, eram fãs do *rock* e do seu estilo de vida; os *hippies* (década de 60) oriundos das classes médias rejeitavam todo o tipo de valores materialistas e musicalmente estão associados aos The Beatles, The Who, Jimmy Hendrix, Led Zeppelin, etc.; os *mods* apesar de não terem uma vertente revolucionária, adoptavam um estilo italiano e caracterizavam-se pela valorização dos tempos de lazer(1963), e os *punks* (1976-1979), que inauguram um novo estilo musical, novas formas de pensamento e posicionamento face à sociedade e uma indumentária muito ancorada no imaginário da *bondage* e dos rebeldes primitivos (Hebdige, 1979). Dito de outra maneira e pelas palavras de John Savage: "o *punk*, com o seu conjunto polissémico de elementos da história das culturas juvenis, as roupas fetiches, os escombros urbanos e as políticas extremas, anunciavam-se como um presságio. Tomados como um todo, estes elementos não tinham uma significação consciente, mas evocavam muitas coisas: primitivismo urbano; colapso de toda a confiança numa linguagem comum; disponibilidade de roupas em segunda mão; natureza fragmentada da percepção numa sociedade cada vez mais rápida, saturada dos media; desejo de fazer do corpo um suporte de sentido" (Savage, 2002:265).

Para estes *teenagers*, o *rock'n'roll* simbolizava todo o sonho de liberdade e de intensidade que os traumas das décadas anteriores incorporaram neles: já não queriam ir para a guerra, já não queriam ser operários, queriam ter sexo livre... "na religião que era a *pop*, os *teddys* eram fundamentalistas (…). Os *teddy boys* foram os primeiros a celebrar não só a mobilidade, mas o impulso para a pura e destrutiva velocidade que foi introduzida na cultura juvenil" (Savage, 2001:50-51).

Figura 3.5: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

***Teddy boys*: o nascimento de uma subcultura**

É na década de 50 do século XX, num contexto de prosperidade económica, que se assiste ao nascimento dos teenagers, inicialmente um fenómeno da classe operária. Esta é uma geração com expectativas e hábitos de vida distintos dos dos seus pais, que recusa a subserviência da geração anterior, bem como um estatuto de subordinação. Faz, por isso, sentido falar-se do chamado choque de gerações. Nesta sequência, as subculturas juvenis rapidamente são perspectivadas como verdadeiras ameaças ao conservadorismo tipicamente inglês. Na verdade, para a maioria da sociedade, a palavra teenager torna-se quase sinónimo de delinquência juvenil, o que demonstra um erro de leitura do fenómeno por parte da sociedade. Uma verdadeira leitura deve ser feita tendo em conta a tensão entre uma certa "(…) claustrofobia sentida por esta primeira geração de teenagers e o choque e a incompreensão, com os quais a sua rebelião era confrontada pela sociedade adulta da época" (Cross, 1998:5). O primeiro grupo a actuar neste sentido e, por isso, o primeiro a ser alvo de medidas reguladoras por parte da sociedade adulta, são precisamente os chamados teddy boys, que começaram a surgir em 1954 em áreas de classe operária do Sul e Este de Londres. Esta subcultura atinge o seu pico em 1956 para se desvanecer no Verão de 1958. Um dos principais traços característicos deste grupo, comum a tantas outras subculturas, é a afirmação pública e dramatúrgica da sua diferença. Por outras palavras, é a utilização de toda uma imagem e forma de apresentação como símbolo de diferença e demarcação. Neste sentido, o estilo dos teddy boys é a primeira tentativa bem sucedida de estabelecer uma forma de vestir em que a dimensão simbólica se sobrepõe à dimensão funcional. Esta forma de vestir, que se tornou conhecida como eduardiana em virtude da sua ligação ao rei Eduardo VII e à sua época, caracteriza-se, então, pela utilização de blasers longos, por vezes com tiras de veludo no colarinho, calças justas, laços, coletes, sapatos de pele de réptil e pela utilização de penteados com o cabelo levantado à frente (pala). No fundo, pode dizer-se que os teddy boys incorporaram no seu modo de vestir elementos das classes mais elevadas, uma estratégia subcultural comum, um acto de desafio, no âmbito do conceito de bricolage utilizado por Clarke (In Cross, 1998:9), que remete para a transformação e re-apropriação de elementos já existentes, adaptando-os a um novo contexto e, consequentemente, atribuindo-lhe novos significados. Paralelamente à preocupação com a forma de vestir e na óptica da já referida dramaturgia da apresentação, a dança é uma actividade central no lazer dos teddy boys. Na pista de dança podem apresentar a imagem desejada, transformando-se em realizadores e actores do seu próprio drama (Berkoff, 1996:39 In Cross, 1998:11). E fazem-no com um objectivo bem definido: reclamar atenção, reclamar um espaço e um tempo de afirmação pessoal. Na verdade, "Os teds foram a primeira subcultura juvenil em Inglaterra a construir novas identidades para si próprios de forma a compensar a sua marginalização socioeconómica." (Cross, 1998:12). Tal como outras subculturas posteriores, os teddy boys sentiram a necessidade de recriarem uma comunidade através da construção de um estilo específico. Como já se percebeu, a identidade desta subcultura é expressa de uma forma extremamente física, não só através da dança, mas também das lutas[5]. Por outras palavras, e de acordo com Storey (In Cross, 1998:13), as subculturas juvenis são essencialmente não verbais, encontrando na música, na dança, na forma de vestir, na expressão facial e em determinados hábitos formas preferenciais de expressão. A partir do momento em que os teddy boys se envolvem em performances físicas por vezes violentas, surge a atitude normativa da sociedade traduzida em medidas de controlo. Antes de mais, a resposta da sociedade adulta ao que entende ser um comportamento anti-social e ameaçador ganha expressão prática na forma que utilizam para falar do assunto. A este respeito, é de salientar a deturpação mediática e sensacionalista dos traços e comportamentos característicos desta subcultura, por exemplo, através da utilização de termos como gang e gangster, apesar de não haver dados empíricos concretos que comprovem tal actuação. Tal resposta por parte da sociedade pode ser explicada pela necessidade de encontrar alguém a quem atribuir a responsabilidade de todos os problemas que acontecia em Inglaterra na década de 50 do século XX. No entanto, é preciso perceber que à medida que a sociedade cria pânicos morais em relação aos teddy boys, diabolizando-os, cada vez mais estes actuam de forma a corresponderem ao rótulo que lhes atribuem, numa espécie de profecia que se auto-cumpre.

[5] O carácter por vezes violento desta subcultura pode ficar a dever-se ao facto dos seus membros pertencerem a classes sociais baixas, sendo por isso vítimas de uma exclusão e opressão socioeconómicas, em relação às quais as atitudes mais violentas podem ser uma forma de revolta. Neste sentido, convém também salientar a importância das actividades de lazer para esta subcultura, elementos dos quais podem retirar a excitação, auto-estima e autonomia que não encontram na esfera laboral. Também Machado Pais (2003) na sua abordagem aos lazeres e sociabilidades juvenis e suas pertenças classistas, destaca a apropriação e o uso da força física como sinómino de afirmação social e comunitária dos jovens dos meios operários analisados.

Parece incontestável o embate causado pelas transformações trazidas pelo *rock'n'roll*. Para os adolescentes, essa manifestação musical representava a promessa de um novo mundo onde os problemas sociais seriam superados pelas novas liberdades proporcionadas nas várias dimensões da vida. O *rock'n'roll* também se afigurava como a oportunidade de poder fazer o que sempre se desejou, assumindo-se como uma metáfora musical do sonho adolescente. O forte impacto causado por este género musical fez com que muitos se tornassem obstinados com a recriação ou simulação dos contactos com o *rock'n'roll*, na construção de uma espécie de crença que, ao contrário de outras, não tinha *ainda* objectos de culto. Na realidade, uma das formas pelas quais a Inglaterra absorveu e cativou as culturas juvenis foi precisamente o consumo, o culto do objecto e dos seus *templos*, as lojas de roupa e de discos. Aliás, a roupa e os acessórios adquiriam um enorme potencial numa lógica de figuração de um maior ou menor comprometimento com ideais específicos (Savage, 2002:77). A colocação deste problema é feita de forma brilhante por John Savage: "o *punk* foi uma ilustração viva de um processo subcultural: os mais pobres têm acesso à cultura, mas existe um preço a pagar. A *pop* é o lugar onde se define esta venda onde as editoras são as leiloeiras. A definição é uma parte essencial do processo, não somente para fixar o *punk*, mas também para abrir alas ao comércio" (Idem, Ibidem:321).

Brake destaca a importância da urbanização como um eixo explicativo fundamental do processo de emergência das subculturas juvenis (Brake, 1980:10). Nesse mesmo trabalho, o sociólogo adianta uma divisão dos estudos acerca das culturas juvenis em quatro áreas: os que se dedicam à chamada juventude "respeitável" — composta pelos jovens que não estão envolvidos em nenhuma cultura juvenil, apenas partilham alguns modismos dessa expressividade mas que não se cristalizam em estilos de vida (Brake: 1980:23); a juventude marcada pela delinquência que abrange todo um conjunto de jovens que estão envolvidos em práticas de violência física e verbal, bem como actividades que podemos apelidar de desviantes pois envolvem drogas, crimes e delitos, e cujas manifestações culturais se associam indelevelmente à pertença de classe; os rebeldes culturais como um grupo de jovens que tendencialmente estão envolvidos nas tradições boémias e nas manifestações culturais, geralmente pertencentes às classes médias e portadores de uma elevada educação formal, são um grupo que se assume como apoiante e dinamizador do mundo artístico-literário, muito ligado às escolas de arte e à vivência urbana e de onde emergiram muitos dos membros de bandas *pop rock*, nomeadamente a partir da década de 70 do século XX; finalmente, Brake destaca a juventude politicamente militante onde podemos encontrar todo um conjunto de jovens envolvidos com grupos específicos abrangidos com as variadas formas de fazer política. Tal como acontece com todas as tipologias, Brake salienta que os jovens podem transitar de uns grupos para os outros, atestando o seu carácter permeável e de transformação contínua (Brake: 1980:23).

A este respeito, poderemos destacar o exemplo paradigmático do *punk*, pois agrega cada um desses grupos. Relembre-se que Malcom McLaren e Vivienne Westwood se conheceram numa escola de artes e foram, na teoria, os criadores do *punk* inglês e, reiterando mais uma vez Savage, poderemos dizer que: "McLaren e Westwood partiram à

procura da história das subculturas da juventude no pós-guerra nas suas diversas lojas do número 430 de King Road, mas, para os Sex Pistols, pulverizaram todas as modas – *ted*, *mod*, *zoot*, *rocker*, *skinhead* – e recolheram-nas num todo em termos de vestuário, cabelo, posturas e provocações sexuais. No momento em que estes estilos se começaram a misturar no seio da cultura *pop*, a evolução linear da *pop* foi interrompida: não existem mais 'movimentos' unificados, mas homenagens, o tempo da *pop* tornou-se mais fragmentado, pós-moderno" (Savage, 2002:540-541).

3.2.2. Os primórdios da análise subcultural

Como verificamos, uma das modalidades mais persistentes e fecundas de abordagem da música, e concretamente das suas manifestações mais populares, onde destacamos o *pop rock*, situa-se na análise subcultural. Mas uma abordagem dos estudos sobre subculturas juvenis implica ter em conta uma diversidade significativa ao nível epistemológico, teórico, conceptual e substantivo (Williams, 2007:572). As origens dos estudos sobre subculturas estão associadas a duas tradições sociológicas distintas: a americana e a britânica. Relativamente à primeira, ela exprime-se a partir dos estudos realizados pelos sociólogos da Escola de Chicago, nas décadas de 20 a 40 do século XX, apesar dos autores destes estudos não se assumirem como "investigadores na área das subculturas" (Williams, 2007:572). No que respeita à tradição britânica, a abordagem subcultural dá-se com o estudo dos jovens da classe trabalhadora desenvolvidos no CCCS em Birmingham (Center for Contemporary Cultural Studies) no final dos anos 60 e nos anos 70 do século XX. Estas diferentes tradições reflectem-se necessariamente, em abordagens distintas, como iremos dar conta de seguida.

A Escola de Chicago assumiu um modelo ecológico de sociedade assente no equilíbrio com os contributos de Robert Ezra Park e E. W. Burgess (1970). Sobre este pano de fundo, as subculturas nos EUA são vistas como resultantes do processo de urbanização[6]. Assim, as primeiras pesquisas sobre as subculturas juvenis enfocam aspectos dos comportamentos desviantes da juventude, estando presentes em estudos de orientação qualitativa e etnográfica sobre urbanismo, cultura e desvio (Coulon, 1995). Desta feita, "a reputação de Chicago nos anos 20 ligava-se à magnitude das suas taxas de criminalidade. (...) A partir do momento em que se tornou evidente que a maioria dos padrões de comportamento criminal se reporta aos dias da juventude, as investigações sobre delinquência juvenil adquiriram uma importância estratégica" (Faris, 1967:72 In Idem, Ibidem:573). Dentro do modelo ecológico de sociedade, o conceito de subculturas surge como um importante elemento de explicação de patologias sociais, uma vez que elas são reconhecidas como "subsistemas relativamente distintos enquadrados num sistema social e cultural mais vasto" (Fischer, 1975:1323 In Idem, Ibidem:574). A Escola de Chicago preocupou-se sobretudo com uma análise ecológica do ambiente urbano, alicerçando a sua concepção na existência de áreas de desvio e de delinquência portadoras de instabilidade populacional, desorga-

[6] Tenham-se ainda em conta, a este propósito, os contributos de Park e Burgess (1970) e de Louis Wirth (1998).

nização e enfraquecimento das normas de conduta colectiva, sendo território propício ao surgimento de subculturas, bandas e grupos marcados por uma vivência transgressora do espaço (Muggleton, 2007).

Reconhecida a centralidade do desvio na abordagem americana das subculturas é importante ter em conta o contributo de Merton (Williams, 2007) e do funcionalismo numa escala mais ampla, assente na defesa do desfasamento entre os objectivos culturais de uma sociedade e a capacidade dos seus membros os atingirem (Merton, 1968). Seguindo a teoria de Robert Merton, Albert Cohen (1966) defende que as subculturas são representativas de um conjunto de valores e normas interiorizados pelos seus participantes. As subculturas assomam quando os actores sociais com problemas semelhantes de ajustamento social interagem e criam novos quadros de referência. Seguindo esta mesma lógica, Cloward e Ohlin (1960) defendem que os indivíduos sentem o seu desajustamento social como uma falha do sistema e não deles próprios, pelo que a ênfase destes autores é na capacidade de os elementos das subculturas criarem mais do que novos quadros, quadros alternativos de referência subcultural. Da estrutura de oportunidades sociais deriva a mobilização de recursos legítimos ou ilegítimos por parte dos actores sociais e a consequente realização dos objectivos definidos pela sociedade.

A emergência do conceito de subcultura na Sociologia assumiu novas evoluções nos anos 60 e 70 com noções como a de contracultura (Roberts 1978; Yinger In Williams, 2007:575). Mas, novamente, a abordagem dos *hippies* no início dos anos 70 vem colocar a questão do desvio como central e faz com que o desenvolvimento do estudo sociológico das subculturas na América do Norte se desenvolva no campo da criminologia, acabando por assumir os jovens como um problema social (Holt In Williams, 2007:575). Esta visão funcionalista assente no modelo ecológico de sociedade faz com que as primeiras abordagens americanas das subculturas sejam marcadas pelo determinismo: identificar as manifestações subculturais como reacções à cultura *mainstream* e limitar a emergência das mesmas a descoincidências entre os objectivos e os meios de sucesso económico, minimizando outras variáveis (Williams, 2007:575).

3.2.3. Subculturas, *cultural studies* e resistência

A pesquisa desenvolvida no Centre for Contemporary Cultural Studies nos anos 60 e 70 veio abrir novas direcções para a investigação das subculturas no seio da Sociologia, indo além das teorias que definiam as práticas da juventude a partir do seu desvio face às normas sociais dos adultos (Bucholtz, 2002:535), sendo esse património do saber apelidado de *cultural studies*. O primeiro obstáculo com que nos deparamos é a dificuldade em definir o que são os *cultural studies*: "Indisciplinados, fraccionados, transcontinentais, balançando entre o popular e o esotérico, os *cultural studies* tornaram-se uma combinação de prioridades políticas e pressupostos teóricos (…). Os *cultural studies* não têm essência e, talvez lamentavelmente, não têm alma – as suas lutas internas são, de forma menos absoluta, questões de ênfase e direcção" (Lewis, 1997:83). Importa referir que os *cultural studies* mostram uma notória preferência por uma metodologia qualitativa (o processo,

o pormenor), ao invés de quantitativa, sendo ainda de relevar que são, de algum modo, dependentes de categorias essenciais para analisar as práticas sociais: nível educacional, raça, género, rendimento. Emergiram no Reino Unido, num contexto ainda marcadamente influenciado pela Revolução Industrial, sendo da maior importância a sua filiação à Escola de Birmingham. Assumem-se como uma estratégia de abordagem transdisciplinar assente numa combinação da antropologia com a história, a teoria e a crítica literária, o marxismo, os *media studies*, a semiótica, o estruturalismo e a Sociologia – particularmente tributária da Escola de Chicago e da Escola Crítica de Frankfurt.

A criação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), na Universidade de Birmingham, data de 1964, tendo como principais áreas de pesquisa as culturas populares, os estudos sobre os *media*, as subculturas urbanas, a identidade étnica e sexual. Os resultados dessa forma obtidos podem ser vistos como um produto de um grupo de pessoas que partilhavam um interesse pela cultura, ainda que não necessariamente uma mesma noção do seu significado, e que começaram a reunir-se para discutir os trabalhos produzidos e a organizar conferências e seminários, contribuindo assim para uma certa institucionalização das suas práticas colaborativas[7] em termos de escopo investigativo. As linhas de desenvolvimento dos *cultural studies* pressupõem o *empowerment* da população no sentido de esta perceber, olhar criticamente e alterar as suas próprias condições de vida. Paralelamente, procura-se tornar acessíveis os modos de vida e práticas das classes populares aos valores estéticos das classes privilegiadas, analisando e documentando as suas práticas quotidianas populares tendo em vista analisar as suas funções ao nível da subversão, resistência e oposição ao contexto cultural hegemónico dominante (Tagg & Clarida, 2003). Em termos de *core* conceptual, os *cultural studies* enfatizam os conceitos de representação, de identidade, de produção e de consumo, o que se torna facilmente visível ao revisitarmos uma obra determinante como foi a *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*[8], onde prevalecem os conceitos de articulação, de significação, de transculturalização, de globalização, de *habitus*, de esfera pública, ideologia, subculturas… (Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay & Keith Negus, 1997). Existe uma relação próxima entre a Sociologia e os *cultural studies* que, na sua forma optimizada, e de acordo com Janet Wolff (1999), se tornam sociológicos.

No plano da teoria, tem havido um debate intenso e uma reconstrução conceptual contínua no concernente às principais asserções dos *cultural studies*, mas parece importante quebrar barreiras de relacionamento entre a Sociologia e aqueles[9], relacionamento esse que pode ser frutífero para ambas as partes e promover uma melhor compreensão acerca da forma como a realidade social é textual e discursivamente construída. O enfoque nas instituições e nas relações sociais, bem como na perspectiva dos eixos estruturais da diferenciação social e dos eixos históricos mais mutáveis relativos à classe, ao *status*, ao género,

[7] Tal como bem demonstra Wolf ao considerar que: "os *cultural studies*, antes de mais, têm resultado da colaboração transdisciplinar de académicos interessados, e o corpo de trabalho produzido no campo é o produto destas trocas e influências intelectuais" (Wolff, 1999:20).

[8] Poderíamos elencar outras obras de referência, mas a título ilustrativo destacamos as seguintes: Hall [*et al.*], 1993 e Hebdige,1979.

[9] Ainda que não seja o mais correcto, frequentemente, os sociólogos culturais designaram o seu trabalho como *cultural studies*.

à nacionalidade e à etnicidade são alguns dos contributos que a Sociologia pode dar aos *cultural studies*. Steven Seidman propõe uma "relativização" da Sociologia, mediante o seu encontro com os *cultural studies* (1997). Neste sentido, apostar-se-ia na construção de uma teoria do sujeito e da subjectividade, rejeitando a tradicional perspectiva sociológica da neutralidade de valores. O objectivo passa por enfatizar a centralidade dos aspectos da vida quotidiana, até então secundarizados no domínio da Sociologia, em prol dos factores materiais, económicos e estruturais.

Os cientistas de Birmingham relevaram o conceito de resistência cultural gramsciano enquanto uso de significados e de símbolos de resistência à cultura dominante, pois é através desta que os jovens das classes populares se opõem face à hegemonia cultural que os neutraliza e uniformiza. As esferas de resistência cultural, as subculturas, são espaços de desafio simbólico e cultural face à cultura dominante. Ressalve-se que a perspectiva de Gramsci em torno da transformação dessa resistência cultural numa estratégia revolucionária ou mesmo na metamorfose das práticas culturais em condições materiais renovadas, não foi uma questão apontada de forma sistemática pelos *cultural studies* (Ducombe, 2007).

Igualmente, os estudos culturais desenvolvidos na Universidade de Birmingham têm como principal base teórica uma atitude neo-marxiana, partilhando ainda com a Escola de Chicago o enfoque na juventude da classe trabalhadora, analisando como as subculturas representam soluções simbólicas para essa mesma juventude. Assumindo a classe como o elemento fundador da cultura juvenil, esta tradição coloca o seu enfoque no estudo das práticas culturais juvenis da sociedade britânica, urbana e pós-industrial (Bucholtz, 2002:536). Os estudos colectivos centram-se assim na análise de subculturas britânicas tais como os *teddy boys*, *mods*, *rockers*, *hippies* e *punks*. Nesta abordagem, o envolvimento em subculturas não é mais visto como uma acto desviante mas sim como uma forma de resistência que reflecte lutas de classe mais vastas[10], pois "acreditavam que as subculturas britânicas representavam as lutas dos jovens da classe operária para se diferenciarem da cultura da classe trabalhadora dos seus pais (...) e da cultura burguesa dominante" (Williams, 2007: 575-576). Os investigadores de Birmingham situam a análise das subculturas juvenis nas relações e imbricações desta com a cultura dominante, num contexto de lutas, conflitos e opressões. Um primeiro entrave crítico às asserções destes investigadores prende-se com o facto de ser evidente que nem todas as estratégias de luta levadas a cabo pelas subculturas tiveram e têm o mesmo peso, a mesma direcção, possibilitando observar que nem todas se apresentavam imbuídas de uma estratégia alternativa de derrube da hegemonia cultural da cultura dominante.

Esta Escola, ao tomar em consideração a problemática das classes sociais e enfatizando o lugar de classe de origem de muitos dos seus membros, avalizava aos segmentos juvenis da classe trabalhadora uma estratégia de sobrevivência e a conquista de um espaço próprio no cômputo da cultura dominante. Não obstante, as potencialidades subversivas das subculturas eram largamente afectadas pelo não reconhecimento da disparidade entre

[10] Como refere Williams: "subcultura e classe só são analiticamente separáveis como duas faces da mesma moeda" (2007:575).

transacções reais e resoluções simbólicas, sendo incapazes de dar soluções concretas às contradições de classe manifestadas. Na realidade, os jovens resolviam em termos imaginários todo um conjunto de problemas que na prática continuavam por resolver. Situada na esfera do lazer e dos consumos, a cultura juvenil não tinha a intenção sequer de se afirmar como oposição, pois não tinha objectivos ou acção política concreta, portanto não poderia ser o móbil para uma mudança social de larga escala. E isto é tanto mais evidente se compararmos estas movimentações das culturas juvenis populares com o movimento *hippie*, assumido como corrente subcultural das classes médias, já que este, também orientado para o lazer, propôs-se abraçar temáticas mais amplas da vida social, tais como, trabalho, relações de produção e de reprodução, sexualidade, entre outras.

O potencial de resistência dos estilos das subculturas espectaculares era continuamente defrontado por dois processos coexistentes, a reapropriação e venda pelos diversos agentes dos mercados publicitário, fotográfico, musical e da moda, e a redefinição pelo quadro de referências e interesses da cultura dominante pelos media e posterior estigmatização e criação de pânicos morais, operando uma incorporação que normalizava e sujeitava determinados comportamentos como *típicos* dos jovens. O pensamento de Stephen Cohen[11] (Moore, 1988:62; Cohen, 1972) segue esta lógica e a sua principal atenção dirige-se para a análise de um conjunto particular de reacções sociais, nomeadamente as relativas aos discursos dos media encarados como um dos maiores produtores de pânicos morais, remetendo inclusivamente para as análises posteriores que vieram a ser feitas por P. Bourdieu, que advertem que: "devemos evitar esquecer que as relações de comunicação por excelência que são as trocas linguísticas também são relações de poder simbólico, onde se actualizam relações de força entre os locutores ou os seus grupos respectivos" (Bourdieu, 1998:13-14). Assim, e pesem embora as críticas que se poderão apresentar à corrente interaccionista, a abordagem de Stanley Cohen é precursora de um conjunto de abordagens mais recentes no quadro da relação dos media e a «construção de problemas sociais» (Champagne, 1993; Bourdieu, 1997).

Em termos de delimitação, poderemos dizer que uma das formas mais correntes de «pânico moral» na sociedade inglesa do pós-guerra se relaciona com a emergência de várias formas de cultura juvenil[12], associadas directa ou indirectamente a comportamentos tidos como desviantes ou delinquentes. De entre essas várias formas de cultura juvenil existentes nos anos 60, ou soluções subculturais, destacam-se os *mods* e os *rockers*, pelo facto de terem assumido crescentemente um estatuto de *folk devils*[13], servindo de referência societal e contexto normativo para tudo o que os jovens não deveriam ser, ou dizendo de outro modo, como um «mau exemplo» para os jovens. Insista-se numa dimensão fundamental que assegurou o estatuto de *folk devils* relativamente aos dois grupos juvenis mencionados.

[11] Segundo Stephen Moore, um dos melhores estudos acerca da amplificação dos desvio por parte dos *media* e consequentes reacções societais foi realizado, nos anos 60, por Stanley Cohen (1972) e intitula-se: *Folk Devils & Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*.

[12] Inicialmente só reportada às classes operárias, mas também, e particularmente nos anos 60, às classes médias e estudantis. Essas subculturas juvenis têm como denominador comum o estarem associadas a diversas formas de violência e têm tomado as seguintes designações semânticas: *teddy boys, mods, rockers, hells angels, skinheads* e *hippies*.

[13] Designação utilizada por Stanley Cohen e cuja tradução nos remete para a expressão: «diabos populares».

Um eixo decisivo de compreensão da reacção face ao desvio, quer pela opinião pública em geral, quer pelos chamados «agentes do controlo social»[14], situa-se na natureza da informação que é veiculada e recebida acerca dos comportamentos dos jovens referidos. No entender de S. Cohen, cada estrutura social interioriza um conjunto de ideias acerca das causas do desvio e essas concepções determinam e enformam as reacções face a tais comportamentos (Cohen, 1972). Esse processo de interiorização e incorporação é determinado pelos media que são, nas sociedades actuais, os grandes produtores e difusores de informação e de conhecimento; assim, como refere S. Cohen, "o corpo de informação a partir do qual tais ideias são construídas é recebido invariavelmente em segunda mão", o que quer dizer que "chega já processado pelos *media*, significando que a informação esteve sujeita a definições alternativas do que constitui uma «notícia» e de como ela deve ser tratada e apresentada"(Idem, Ibidem:16).

Recorrendo à imagem de Hebdige, as subculturas podem ser vistas, metaforicamente, como ruído, como representando uma resistência e uma valorização do *underground*, do marginal. Tal tipo de perspectiva, bem como a re-emergência de uma potencial consciência política da classe trabalhadora estão presentes na teorização realizada nos últimos vinte anos a respeito das subculturas. Nesta abordagem do conceito de subcultura, o estilo surge como sinónimo de resistência, uma tradução física de uma guerrilha semiótica. A construção teórica de John Clarke, Phil Cohen, Dick Hebdige & Stuart Hall (1997) em torno do conceito de subcultura assenta numa tradição sociológica centrada nas questões do desvio e da delinquência, sendo notórias influências de Robert Park e de Robert Merton, no quadro da teoria funcionalista da anomia. Todavia, a essa tradição, os teóricos referidos acrescentam uma análise estrutural, em que as subculturas surgem como resposta aos problemas colocados pela classe, pela raça e pelo género, entendidos histórica, económica e politicament

Phil Cohen abraça uma visão classista, entendendo a subcultura como uma estrutura simbólica que procura resolver as contradições existentes entre a cultura dos sujeitos e a dos seus pais (1997). Na mesma linha, Stuart Hall [*et al.*], (1997) percepcionam as subculturas juvenis através de um prisma classista, considerando uma dupla articulação: por um lado, à cultura dos pais e, por outro, à cultura dominante. Neste sentido, as subculturas devem ser entendidas em relação às forças hegemónicas da cultura dominante. Isto porque a sociedade nunca é unidimensional, sendo que a classe trabalhadora nunca é totalmente absorvida pela classe dominante (Hall [*et al.*], 1997). Tal remete para o conceito de *winning space*, "uma versão negociada dos valores da cultura dominante, que a classe trabalhadora apropriou como um sistema moral alternativo, permitindo a legitimação dos seus modos de expressão" (Stahl, 1999:4).

Nos trabalhos de Hebdige (1979) a classe é apenas uma das dimensões da formação subcultural. Procurando perceber os processos de hibridização, contaminação e apropriação que ocorrem entre subculturas, dá conta das formas de resistência destas em relação a

[14] Que abarcam, no entender de Stanley Cohen: os polícias, os tribunais e os *media*.

tentativas de neutralização por parte da cultura dominante. Desta forma, as subculturas podem definir-se a si mesmas através de conceitos como os de *bricologe* e homologia. O primeiro remete-nos para os novos significados que as subculturas atribuem aos objectos, enquanto o segundo se relaciona com a ligação, a homologia entre a dimensão simbólica e a dimensão material das subculturas. Dito de outra forma, os objectos associados a uma dada subcultura adquirem um significado, um valor afectivo próprio para os seus membros, reflectindo ou exprimindo os seus valores explícitos e implícitos: "Hebdige (1979) oferece uma interpretação semiótica dos estilos de vida da classe operária branca britânica, incluindo o *teddy boy*, o *mod*, o *skinhead* e o *glam rocker*, argumentando que são diferentes respostas à cultura negra e à política racial" (Bucholtz, 2002:536).

Apesar de tomar a noção de subcultura como ponto de partida, Hebdige fá-lo de modo muito pouco convencional. A cultura dominada não é olhada de um modo isolado, como entidade, mas como relativa a uma posição num campo de relações de poder. Posição que é dinâmica, assim como são dinâmicas as relações entre estilos, gerações e grupos raciais e de classe analisados, o que revela bem o alcance da posição de Hebdige corroborado nas suas próprias palavras: "Não tenho tentado fornecer uma explicação sistemática do "problema" do desvio, nem olhar em detalhe para os vários agentes do controle social (a polícia, a escola, etc.) que desempenham um papel crucial na determinação da subcultura. Por outro lado, tenho tentado evitar a tentação de retratar a subcultura (como alguns autores influenciados por Marcuse já se sentiram tentados a fazer) como repositório da «Verdade», localizar nas suas formas algum potencial revolucionário obscuro. Mais do que isso, tenho apontado, nas palavras de Sartre, para o reconhecimento do direito da classe subordinada (os jovens, os negros, a classe trabalhadora) de «fazer alguma coisa do que é feito deles» – embelezar, decorar, parodiar e sempre que possível reconhecer e superar uma posição subordinada que nunca foi da sua escolha (Hebdige, 1979: 138).

Considerando a subcultura *punk*, Hebdige explora a sua dimensão de recusa e de revolta contra as condições socioeconómicas em que os jovens das classes operárias viviam, perspectivada pela sociedade dominante da Inglaterra de 1970 como uma atitude socialmente desviante, como um crime, salientando que esta subcultura *punk* se afirmava sobremaneira pelo estilo (artefactos, adornos, músicas, …) que funcionava metaforicamente como uma *arma* face à classe dominante: "Nenhuma subcultura tentou separar-se com mais afinco das chamadas formas normalizadas como os *punks*; ninguém como eles tentou atrair sobre si a desaprovação mais veementemente" (Hebdige, 2004:35)[15]. Pode acrescentar-se que Hebdige também se preocupou com as dinâmicas de evolução das subculturas.

Ora, muitas das subculturas surgem como substituição de subculturas anteriores, que desapareceram através da sua assimilação por parte da cultura dominante, num contexto de mercadorização dos aspectos que a compõem (roupa, música, etc.), que se transformam

[15] Aliás, um estudo recente destaca que muito do impacto do *punk* em Inglaterra se ficou a dever às abordagens do CCCS: "o grande impacto do *punk* na Inglaterra é de forma questionável exagerado por causa da celebração académica dos antagonismos entre as subculturas das classes trabalhadoras (Hebdige (1979) e o *Center for Contemporary Cultural Studies*) e de memórias populares de pânicos morais alimentados pelos *media*. Ironicamente, na era *pós-punk*, Lydon e os PIL seguiram um caminho distinto numa tentativa de abandonar o *punk* (Albiez, 2003:361).

Figura 3.6: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

em objectos massivamente produzidos, sendo consequentemente introduzidos no estilo de vida hegemónico, conduzindo a uma redefinição do seu estatuto desviante. Paradigmática a este respeito é a posição de John Lydon[16] acerca do movimento *punk* relativamente ao qual desempenhou um papel de inegável liderança e sustento: "o persistente impulso niilista para subverter a identidade estabelecida ou *mainstream* no coração da *persona* de Lydon Rotten deixou-o exausto. Lydon estava particularmente arreliado com a formação da subcultura *punk* e as suas "regras e regulamentos" que ele sentiu como antiéticas até à sua viragem para o absoluto individualismo" (Albiez, 2003:367). Leblanc também salienta que "o *punk* foi originalmente constituído como marketing. Existiu uma concepção dos Sex Pistols como fenómeno de fama para promover a roupa de Vivianne Westwood. É importante relembrar que o que impressionou Malcom McLaren em Rotten [John Lydon] foi a sua *t-shirt* que tinha inscrita a expressão: I hate Pink Floyd" (Leblanc, 1999:37). John Savage afirma ainda que: "no momento em que uma subcultura se torna visível e ganha poder, surge uma grande tensão entre o usufruto desse poder e a comercialização que, sendo simultaneamente desejada e menosprezada, se aproximava como um comboio expresso" (Savage, 2001:405).

Ainda assim, Hebdige apresentou as subculturas como algo homogéneo, situado num contexto temporal e geograficamente fixo, o que subestima o processo dinâmico de mudança inerente a qualquer cultura ou subcultura. E mais importante, tal como referem Tagg e Clarida: "o estudo de Hebdige, bem como os de muitos outros que se inserem no âmbito dos estudos culturais, tipicamente engajados numa super abundância de um discurso «meta contextual», enquanto omitem por completo qualquer discussão ou tratamento da música como texto. Quando a música é referenciada, é referida apenas de passagem. Há uma priorização entre os estudos culturais do contexto em relação à música como texto. A música é tratada como um dado. Segundo Hebdige, a música parece ser algo que não necessita de análise, devido à sua omnipresença na sociedade. Também

[16] Vocalista dos Sex Pistols e dos PiL e figura de proa da emergência e afirmação mediática da cena *punk* inglesa.

parece existir o pressuposto intrínseco de que o funcionamento da música é tão simples e evidente que não exige nenhuma atenção. Tal aponta que Hebdige e os *cultural studies* em geral, inconscientemente consideram a música como sendo desprovida de qualquer interpretação ou potencial semiótico" (Tagg & Clarida, 2003:83).

Não podemos deixar de realçar o pouco destaque para a música na análise dos estilos subculturais e formas expressivas. Aqui terão peso as circunstâncias políticas e sociais sob a égide das quais se desenvolveram os estudos culturais e os estudos sobre a música *pop*. Da mesma forma, a perspectiva da música como algo que apenas pertence ao mundo do entretenimento e não ao mundo do verdadeiro conhecimento contribui também para esta sub-representação da música nos estudos culturais. Uma outra crítica assinalável prende-se com a ausência da distinção entre acção e agência. A perspectiva da acção explicaria as subculturas como remetendo para indivíduos ou grupos que seguem as mesmas regras. Neste sentido, num modelo estruturo-funcionalista, os grupos desviantes são funcionais para o colectivo, porque reforçam o seu consenso relativamente aos valores. Pelo contrário, um enfoque na agência explicaria as subculturas como expressão da consciência de classe: "a maior fraqueza do trabalho é que ele carece de uma análise social e científica da interacção entre estrutura e agência no surgimento da subcultura *punk rock*" (Muschert, 2008).

Recuperando os *cultural studies*, numa perspectiva convergente com a que tem sido operada até ao momento, de demonstrar os contributos que a abordagem subcultural imprime na abordagem das culturas populares e no mundo do *pop rock*, é também de salientar o contributo de Paul Willis (1990). Willis advoga a *cultura comum* enquanto universo em expansão, a qual é assumida como um termo genérico que engloba um conjunto de formas culturais actuais, que colocam em causa a hegemonia da cultura de elites. Esta *cultura comum* é um universo onde o quotidiano e o lazer são palavras-chave. A criatividade e o trabalho simbólicos são os recursos que produzem a *cultura comum*. Enquanto forma cultural oposta à cultura de elites, no seio da cultura comum geram-se estéticas fundamentadas que são, no fundo, critérios de validade enraizados no quotidiano. Dentro da lógica da *cultura comum*, as mercadorias culturais devem ser vistas como recursos simbólicos, logo o acto de consumir assume-se como acto criativo, especialmente no mundo da música, no qual o papel de produtor é sempre resultante de um papel de consumidor. Em consequência do modo activo de consumir, geram-se novas formas de comunicação na *cultura comum*, que são as mensagens criadas, as quais, juntamente com as estéticas fundamentadas, dão corpo a proto-comunidades nas quais se partilha uma identidade construída pelos seus membros a partir do seu quotidiano.

Criatividade simbólica *versus* criatividade de elite. Todas as categorizações da arte erudita acabam por ser mais de exclusão do que de inclusão, não abrindo espaço para a criatividade simbólica. A arte estabelecida mantém a defesa de uma criatividade de elite, à qual Willis opõe a criatividade simbólica presente no quotidiano. É esta que urge reconhecer, nomeadamente nos signos e símbolos expressivos de que se mune a vida juvenil, de modo a transmitir aquilo a que o autor chama "significância cultural", pois é o núcleo da *cultura comum:* "'comum no sentido de estar em toda parte, resistente, destemida.

Também 'comum' no sentido em que são partilhadas com as coisas 'em comum'. Onde as 'artes' excluem, a 'cultura' inclui. A 'arte' tem sido reduzida de significado, a 'cultura' não tem" (Willis, 1990:1-2). A criatividade simbólica não faz meramente parte do quotidiano, é para o autor, parte do "trabalho necessário", ela não é algo de extra mas de essencial: "O trabalho necessário é usualmente tomado para designar a aplicação das capacidades humanas através da acção de ferramentas em materiais para produzir bens e serviços, normalmente através de trabalho assalariado, para satisfazer as necessidades físicas humanas. Certamente, o papel da criatividade simbólica neste não deve ser subestimado" (Idem, Ibidem:9). Rematando Willis, compõem o trabalho simbólico necessário, os seguintes elementos: a linguagem; o corpo enquanto recurso prático e simbólico; o drama em termos de papeis, rituais e performances executadas e a criatividade simbólica, elemento mais importante e transversal a todos os outros.

Figura 3.7: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

O trabalho e a criatividade simbólicos auxiliam à produção de identidades pessoais, bem como ao envolvimento da identidade num contexto mais alargado. São esses mesmos, especialmente a criatividade, que permitem o assumir de identidades dinâmicas, no sentido em que nos capacitam para acreditarmos na possibilidade de mudança. O trabalho e a criatividade simbólicos acabam por funcionar como meio de sobrevivência cultural da juventude, e, num contexto de quebra de valores e identidades tradicionais, servem para forjar novos valores resistentes e independentes, no sentido da procura de alternativas. Assim, "geralmente, a chegada da nova fase da juventude anuncia-se através da chegada de novas formas institucionais, bem como a adaptação das antigas, visando a sua regulação" (Idem, Ibidem:14). O lazer (conceito ao qual o autor reconhece limitações mas para o qual não encontra alternativas) assume uma importância crucial no papel do trabalho simbólico para a construção de identidade, uma vez que a criatividade é elemento cada vez mais ausente do trabalho simbólico necessário. Nomeadamente, as ocupações laborais dos jovens revelam-se muito limitadas em termos de criatividade, face à directividade e à ausência de liberdade que pautam este universo.

Perante esta situação, grande parte dos jovens sentem-se mais eles mesmos nos seus lazeres do que no trabalho, encontrando nas relações informais espaço para a autenticidade, o que leva Paul Willis a afirmar que: "de uma maneira espectacular, as subculturas dos anos 1950 e 60 prefiguram algumas das mudanças gerais que são reivindicadas pela situação contemporânea. Definiram-se muito cedo e ganharam o seu próprio espectáculo através da procura de identidades visíveis e de estilos de fora ou contra o trabalho e respeitabilidade do trabalho" (Idem, Ibidem:16). O trabalho simbólico baseia-se em mercadorias culturais, daí que o lazer de que se fala esteja fortemente comercializado. Todo o pessimismo e negativismo que rodeiam a noção de consumismo parecem anular por completo a dinâmica da cultura quotidiana e do seu trabalho e criatividade simbólicos, bem como a visão do consumo como um processo criativo. As formas comerciais da cultura acabam por produzir importantes materiais para o trabalho simbólico necessário, nomeadamente aqueles que corporizam a cultura comum. Tendo por base este raciocínio, Willis pretende reabilitar a noção de consumo, avançando com ideia de consumo criativo, ou seja, consumo com potenciais inerentes de criatividade, ao qual está subjacente uma recepção produtiva. Assim, o consumo tem também o seu lado simbólico, pois, "o nosso ponto básico é que o consumo humano não se limita a repetir as relações de produção - e todos os motivos cínicos que estão por trás delas. Interpretação, acção simbólica e criatividade são parte do consumo" (Idem, Ibidem:21).

Stephene Wayne Hull partiu do pressuposto de que uma subcultura "se refere a qualquer grupo dentro da cultura que formula um modo de comportamento que inclui alguns dos elementos dominantes dessa cultura e também alguns elementos dessa cultura não encontrados noutra parte da sociedade" (Hull, 1976:5), Hull procura perceber quais os contornos subculturais de que a prática de *surf* se pode revestir, analisando o caso concreto de Santa Cruz, na Califórnia. Apresenta os traços comuns desta subcultura, bem como as diferentes formas de compromisso e de envolvimento que se podem desenvolver e a procura de reconhecimento por parte dos outros elementos do grupo, a fim de atingir um determinado estatuto no seio da subcultura. Para a concretização de tal tarefa, Hull socorre-se do modelo estrutural-interaccionista de David Arnold (1970 In Idem, Ibidem:6), que antes de mais vê as subculturas não como grupos concretos de indivíduos, mas como sistemas de normas, não perdendo de vista o contexto envolvente e o seu impacto no desenvolvimento das subculturas. Um primeiro elemento deste modelo é a posição estrutural ou, por outras palavras, a descrição do segmento da população que compõe a subcultura. O segundo elemento é a interacção diferencial. O terceiro elemento refere-se ao segmento relacionado com a subcultura, perspectivando-a como o resultado da interacção diferencial de pessoas que partilham a mesma posição estrutural. Finalmente, um último elemento refere-se às manifestações individuais da pertença subcultural, como os comportamentos, as crenças, as atitudes subjacentes à subcultura em causa. Detenhamo-nos nas especificidades da subcultura *surf*, explorando-as a partir do conceito de envolvimento numa actividade desportiva, de Gerald S. Kenyon (In Idem, Ibidem:29). As especificidades subculturais podem assumir três importantes componentes: a comportamental, que pressupõe a participação num desporto; a cognitiva, ligada ao conhecimento dos elementos e

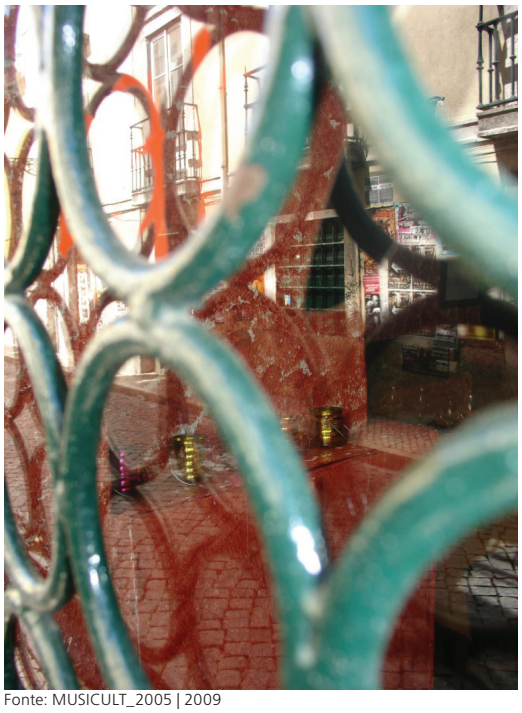
pré-requisitos do desporto em causa; e a diposicional, referente às atitudes manifestadas e a um envolvimento emocional. Tendo sempre presentes estas três dimensões, o autor perspectiva o envolvimento em três fases: 1) tornar-se envolvido, 2) estar envolvido e 3) tornar-se desenvolvido[17].

Comecemos, então, pela primeira, *o tornar-se envolvido*. Para iniciar o envolvimento na subcultura *surf* é necessário, antes de mais, o equipamento básico para a prática do desporto em causa – a prancha de *surf*. É, igualmente, importante a escolha da praia, que pode resultar da orientação de amigos já envolvidos na subcultura. Aliás, de acordo com o estudo levado a cabo, 57,9% dos surfistas inquiridos entrou no meio em resultado da influência de pessoas já envolvidas. Simultaneamente, as regras do desporto são simples, mas o mesmo não acontece com as normas de interacção subcultural. Um "kook", surfista na primeira fase de envolvimento, toma consciência desde o início do baixo estatuto que detém junto do grupo. No entanto, a partir do momento em que acredita na alteração desse estatuto e assume como meta "tornar-se" um surfista, estabelece uma série de compromissos: um compromisso físico com a actividade desportiva; um compromisso pessoal, pelas alterações susceptíveis de ocorrer no domínio identitário; e um compromisso social, relativo ao risco de ser rejeitado pelos outros surfistas. Por esta altura aceita todos os pressupostos inerentes à sua condição, o que implica uma predisposição para a aprendizagem das características próprias da subcultura *surf*. É, igualmente, nesta fase que o "kook" tem um primeiro contacto com os símbolos e sinais inerentes à subcultura e que passam por aspectos como a prancha e a forma através da qual esta é transportada, o meio de transporte do próprio surfista e a linguagem utilizada (uma das mais significativas características da subcultura). Aliás, o domínio da linguagem específica da subcultura e a perícia do surfista são dois elementos-chave no estatuto do mesmo. Hoje em dia, a roupa utilizada não é um elemento tão característico e tão determinante para o estatuto de um surfista, porque se generalizou a boa parte da população jovem. Salienta-se ainda a forte consciência que os surfistas têm destes símbolos e da sua importância como sinais de demarcação face a outros grupos.

À medida que o "kook" é socializado na subcultura e as suas habilidades se desenvolvem, o seu estatuto começa também a alterar-se. Neste contexto, o mais importante indicador que de que o surfista atingiu o verdadeiro estatuto de surfista é a sua total aceitação enquanto membro activo do grupo. Entramos, então, na fase do "estar envolvido". Uma das características mais relevantes desta fase é a lealdade absoluta dos indivíduos em relação ao grupo, recompensada com um estatuto elevado e com uma sensação de unidade. O *surf*, as actividades de grupo e a solidariedade existente tornam-se mais importantes do que outra qualquer actividade na vida do surfista. Mas quais são as principais características de um grupo de surfistas? Antes de mais um forte sentido de territorialidade, patente no facto da praia se transformar num símbolo do grupo e da sua unidade; a praia é a casa do grupo. Uma outra característica é o facto do grupo ser em si mesmo uma entidade; se os seus membros mudam de ano para ano, há sempre um grupo de surfistas.

[17] Do original "uninvolded".

Figura 3.8: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Paralelamente, a competição com outros grupos é, igualmente, uma característica marcante, bem como o orgulho do próprio grupo e do seu estatuto. Refira-se que o estatuto do grupo é avaliado não só pela conformidade às normas da subcultura, mas também pela competência dos melhores do grupo. Finalmente, é ainda de destacar a existência de líderes no seio do grupo. Estes são os indivíduos com mais fortes vínculos à subcultura e ao estilo de vida inerente, sendo que a identidade do grupo e o seu estatuto estão dependentes destes elementos. Por outro lado, a partilha da excitação e da intensidade desencadeadas pela prática desportiva acabam por contribuir para a coesão do grupo.

Assim como é possível identificar as características principais do grupo de surfistas, é também possível apontar um conjunto de factores que dão conta da aceitação do indivíduo pelo grupo. Um desses factores é, certamente, a manutenção de conversas longas, um verdadeiro sinal de reconhecimento. O mesmo acontece com a inclusão noutras actividades do grupo para além da prática desportiva, como é o caso das "surfing trips". O convite para participar nestas viagens é o derradeiro sinal de que já se faz parte do grupo. Uma última fase do envolvimento na subcultura é, precisamente, o início da ruptura com a mesma, um período em que a supremacia do *surf* e de todo o estilo de vida que lhe é inerente é substituída por outras esferas da vida dos indivíduos. Quando surgem novas prioridades, o *surf* pode tornar-se uma mera actividade de lazer, sendo que as suas principais funções deixam de ser a gratificação identitária, a afiliação e um determinado estatuto junto dos seus semelhantes, para que o exercício, a diversão e a descontracção se tornem os elementos centrais da prática desportiva. É a conciliação de vários aspectos, como a idade dos surfistas e a constituição de uma família, entre outros, que conduz a este estádio.

O *surf* pode ser perspectivado enquanto subcultura, uma vez que "tem padrões de interacção estabelecidos, estáveis e estratificados, uma cultura especializada em formas de linguagem, símbolos materiais, conhecimento, normas e valores, várias formas institucionais como a Western Surfing Association, *media* especializados, interesses económicos e um segmento populacional homogéneo" (Hull, 1976:50). Neste sentido, o *surf* pode ser visto como uma actividade ritualizada que expressa valores específicos. Além disso, o *surf* desempenha importantes funções de integração social no âmbito dos padrões de interacção da sociedade, ao promover um claro sistema de estratificação baseado na demonstração das habilidades e competências dos indivíduos. Simultaneamente, e indo de encontro à teoria da auto-realização, proposta por R. G. Aldermans (In Idem, Ibidem), o *surf* pode

ser visto como respondendo às necessidades físicas, às necessidades de amor e pertença e às necessidades de auto-estima desenvolvidas por todos os indivíduos, contribuindo por isso para a formação identitária dos mesmos.

Não obstante o estudo anterior se situe em território americano, resta acrescentar, em síntese, que os primeiros tempos dos *cultural studies* estão muito relacionados com a «britanicidade» dos seus estudos, num tempo em que a queda do império britânico e a consequente independência das colónias se fez sentir. Mas, igualmente, emergiram na época do florescimento do capitalismo e de afirmação de outras manifestações culturais que não aquela consagrada, levando à "identificação explícita das culturas vivas como um objecto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas por direito próprio, a crença de que as classes populares possuiriam as suas próprias formas culturais merecedoras desse nome, recusando todas as denúncias, por parte da cultura de elite, de barbárie das classes mais baixas, e a insistência em que o estudo da cultura não deveria estar confinado a uma única disciplina mas era necessariamente inter- ou mesmo anti-disciplinar, tudo isso teve como resultado uma modesta revolução intelectual. Se os *cultural studies* avançaram de uma forma espectacular nos últimos trinta anos, não têm existido razões para menosprezar estes princípios fundadores" (Schwarz, 2000:47). Inerentemente à própria génese, os *cultural studies*, abarcam uma multiplicidade de temáticas e trajectórias, de forma que é difícil falar de um sentido único de um conjunto estanque e restrito de áreas de interesses (Hall, 2000).

3.2.4. Críticas e alternativas aos *cultural studies* e à abordagem subcultural

A abordagem à teoria subcultural feita anteriormente deixa uma questão importante em aberto. Trata-se de uma questão recente e que se relaciona com a visão crítica que se tem vindo a construir em torno das abordagens primeiras das subculturas. Gordon Tait (In Tittley, 2000) é um dos autores que se ocupa de uma crítica sistematizada da abordagem da teoria subcultural. Para este autor são várias as dimensões lacunares desta perspectiva. Em primeiro lugar, as variáveis consideradas para a definição das subculturas cingem-se, essencialmente, à classe e idade, não tendo em conta questões como o género e a etnia[18]. Em segundo lugar, a teoria subcultural é acusada de "romantizar" os grupos, deixando de parte, nos seus estudos, os "jovens comuns". Por último, a posição do CCCS é determinística ao constranger o comportamento dos membros das subculturas à classe económica em que estes se inserem. Na perspectiva do mesmo autor o uso da teoria das subculturas é ainda passível de crítica dadas as suas tendências totalizantes, normalizadoras e dicotomizadoras. Trata-se de teoria totalizante porque posiciona um grupo diverso de indivíduos enquanto uma entidade única, com códigos específicos de comportamento e de relação com o "exterior". Contudo, é importante ter em conta que a juventude não

[18] Algumas destas limitações têm vindo a ser ultrapassadas nos trabalhos mais recentes de alguns investigadores do CCCS como é o caso de Stuart Hall e da sua teorização das "novas etnicidades" (Bucholtz, 2002:537). No caso do género é importante salientar que nas tradições enunciadas se denota uma quase total ausência de estudos que abordem a presença feminina nas subculturas, sendo de salientar entre os estudos actuais o de Viviane Magro (2000) "Girls of graffiti: education, adolescence, identity and gender in contemporany youth cultures".

constitui um objecto unitário e é por isso necessário ir além da sua definição administrativa e governamental. A abordagem da teoria das subculturas agrupa os jovens numa lógica de normalização, quando hoje vivemos num contexto de diferenciação. Por último, a teoria das subculturas tende a pautar-se pelo uso de oposições dicotómicas, sendo que a adopção desta lógica acaba por predeterminar conclusões das pesquisas sobre a juventude, escondendo uma boa parte da complexidade deste "campo". Assim, "as ideias e argumentos que sustentavam a análise subcultural foram retiradas da arena do debate sociológico. O trabalho de autores como Michel Foucault fornece um terreno mais fértil para a compreensão da "juventude" do que os românticos e redundantes «rituais de resistência» descritos pelo CCCS" (Idem, Ibidem: 5).

Importa demonstrar que as críticas à abordagem subcultural do CCCS vão assumindo novos eixos e protagonismos. Estas novas perspectivas[19] assentam, em grande parte, numa ênfase nas actividades quotidianas em que os jovens se envolvem e na inserção nos estudos da visão crítica dos próprios membros das subculturas. A abordagem de Anja Achtenberg (In Weller, 2006:6) é uma possível ilustração para estes novos princípios na medida em que a autora considera a importância de ter em conta a forma como a juventude é sentida por aqueles que a vivem através do uso de narrativas elaboradas pelos próprios, cuja informação deve ser complementada com reflexões teórico-metodológicas e uma análise rigorosa de dados empíricos. As abordagens que vêm pôr em causa a teoria das subculturas assumem uma premissa transversal, a defesa da desadequabilidade da noção de resistência enquanto elemento fundador e motor das subculturas, nomeadamente porque através deste conceito tende-se a dicotomizar em demasia as identidades juvenis. Num contexto global em que o *mainstream* é de difícil definição, a realidade coloca-nos perante várias tendências que convivem entre si e as subculturas surgem com outras motivações, não necessariamente as de se oporem às restantes culturas (Tittley, 2000:4). Tudo isto não significa que a componente de resistência tenha simplesmente deixado de ser abordada nas subculturas, a principal questão é que esta assume formas bem distintas da resistência simbólica de que falavam os investigadores do CCCS e deixa de assumir um lugar de destaque à medida que as análises das identidades juvenis se distanciam de uma lógica de abordagem culturalista e classista[20].

Perante estes princípios críticos são vários os conceitos e perspectivas alternativas que vão surgindo. Bennett (1999a; 2004a; 2004b; 2004c) advoga o conceito de neo-tribos argumentando que a explicação para a criação de grupos juvenis que defendia a formação de subculturas hegemónicas deve dar lugar a uma compreensão que assuma esses grupos enquanto uma série de agrupamentos temporários caracterizados por fronteiras fluídas e pertenças flutuantes. Grant McCracken (In Tittley, 2000:3) opta pelo conceito de "litle culture" assumindo que estes grupos são de facto grupos de protesto mas caracterizam-se por protestos múltiplos. Explicar todas as subculturas a partir do mesmo acto de

[19] De acordo com J. Patrick Williams (2007) estas dividem-se em vários eixos teóricos, tais como 'pós-CCCS', 'Manchester School' e 'Estudos Pós-Subculturais'.

[20] "As subculturas dentro da tradição da Escola de Birmingham estavam explicitamente ligadas a um contexto político e económico mais amplo, ao passo que muitas análises das subculturas contemporâneas são notáveis pelas asserções que enfatizam mais a estética do que a política nas práticas culturais, especialmente nos estilos culturais associados à classe média" (Bucholtz, 2002:541).

resistência é, de acordo com o autor, generalizar uma situação que deve ser abordada particularizando-se. O mesmo autor fala ainda da mistura de estilos distinguindo-a do pastiche pós-modernista, referindo-se à possibilidade de pertença a mais do que uma cultura e à passagem por estilos diferentes ao longo da vida. Contudo "[Ainda] Não vivemos num mundo no qual cada adolescente se inventa, inventando novos recursos culturais e estéticos. Quando misturar e combinar ocorrem, é sempre a mistura e a combinação de materiais pré-formados" (Idem, Ibidem:3). Neste mesmo sentido, Wivian Weller (2006: 4) reforça o facto de alguns dos recentes estudos assentarem na ideia de que os estilos culturais devem ser interpretados enquanto reacções às mudanças que têm lugar, a um nível global, nas sociedades complexas.

Dentro desta lógica, exemplificando uma reacção a mudanças, Van Cagle (In Tittley, 2000:6) propõe uma abordagem que incorpore a forma como os jovens produzem a sua cultura fazendo uso das ideias e imagens que recebem dos *media* e mesmo da cultura de massas (trata-se de uma recepção produtiva)[21]. Assumindo todas estas perspectivas, uma visão mais produtiva das culturas juvenis deve admitir simultaneamente a realidade ideológica das categorias mas também a flexibilidade que pauta as identidades, tal como defende Bucholtz (2002): "trabalhos recentes, especialmente na antropologia, foram desenhados a partir de teorias da prática, actividade e desempenho de como os jovens negoceiam as suas identidades culturais numa variedade de contextos, simultaneamente materiais e semióticos, simultaneamente de lazer e de casa, escola, trabalho e esfera política" (Bucholtz, 2002:544).

Desta forma, as críticas à noção de subcultura levam ao alargamento da abrangência da mesma. Exemplificativa do mesmo é a abordagem de Sarah Thornton (1996), que retoma a abordagem de Pierre Bourdieu e chama a atenção para as diferentes espécies de capital que estão em jogo no funcionamento de cada comunidade, mesmo sendo subcultural, dando relevo às diferentes distribuições e intensidades de capital subcultural e ao seu papel na definição de papéis dentro da hierarquia subcultural. Também o discurso do estilo enfatiza em demasia a resposta simbólica à exclusão. Além disso, o estilo é entendido ou como uma forma simbólica de resistência ou como "solução mágica" para os problemas que afectam o grupo e nunca como uma "solução" real. Em segundo lugar, a criação de um "outro" em oposição ao qual a subcultura se insurge, como os *media*, o *mainstream*, a cultura dominante, faz com que seja ignorado o papel que cada um desempenha na construção interna da subcultura e do seu imaginário. Este olhar crítico para as abordagens teóricas construídas até então surge como resultado de mudanças na forma de pensar os espaços nos quais as práticas culturais têm lugar. Antes de mais é necessário ter em conta a tensão entre as circunstâncias locais e os contextos globais. Simultaneamente, a circulação de ideias, objectos, pessoas numa economia cultural globalizada inviabiliza a noção de uma trajectória única, determinante da identidade individual e da afiliação grupal.

[21] "A nova abordagem da cultura jovem é mais optimista do que as abordagens mais antigas, de pendor mais pessimista, o que parece indiciar que os jovens não foram apenas peões nas mãos dos media e que a sua cultura foi uma reacção instintiva (rebelião ou resistência) mas foram maioritariamente impotentes para a controlar. A nova abordagem vê os jovens misturar e combinar imagens e ideias retiradas dos *media* a partir das quais constroem a sua identidade, permitindo-lhes navegar da infância à idade adulta" (Cagle, 1995 in Tittley, 2000:6).

Face a estes pontos mais críticos surgem problematizações do conceito de subcultura numa linha pós-moderna. David Muggleton (2000) explora a questão do estilo como forma de expressão e incremento do visual na vida quotidiana. No hiper-real estetizado no qual a vida quotidiana se transformou não restam mercadorias para as subculturas apropriarem, apenas sinais e símbolos. Os estilos subculturais tornaram-se simulacros, cópias sem originais. Grossberg (1997) caracteriza a pós-modernidade como uma desarticulação de afecto e de ideologia em que os mapas de significados se tornar desligados, mas ao mesmo tempo aliados a novos espaços. Desta forma, a autenticidade não desapareceu e continua a ser relevante no processo de diferenciação, apenas de uma forma alterada. De igual modo, as regras estão também presentes no dia-a-dia, ainda que assumindo configurações provisórias e *ad hoc*. Os limites são também eles provisórios e mutáveis, sendo hoje incontornável a intersecção entre as margens e o *mainstream*, percebido como um *pastiche* social onde os fragmentos das margens são incorporados.

3.2.5. Dimensões das subculturas juvenis

As subculturas juvenis são realidades complexas e multidimensionais e exigem uma análise que tenha em conta as diferenças entre elas e no seu interior. Uma primeira dimensão das subculturas é marcada pela noção de resistência já referida. A importância desta dimensão foi primeiramente teorizada por investigadores do CCCS e desde aí vários autores têm assumido um conjunto de actividades subculturais como resistentes, rebeldes ou desviantes, dependendo da sua perspectiva académica, assumindo a resistência como um indicador de oposição face ao cômputo das relações de poder onde se inserem (Williams, 2007:580). As formas de resistência experimentadas constituem muitas vezes "soluções culturais" mais do que materiais face à sociedade (Brake, 1980). Neste sentido, a dimensão da resistência, enquanto resistência simbólica, acaba por ser transversal a todas as dimensões das subculturas juvenis, expressando-se, nomeadamente na apropriação que as subculturas fazem do espaço e do significado que lhe atribuem. Um elemento muito visível é a utilização do próprio vestuário e *look* como forma de transmissão de uma ideologia. Assim, "o estilo *skinhead* de botas de trabalho, *jeans* e suspensórios, por exemplo, era visto como um desejo ideológico para reconstituir a comunidade tradicional da classe trabalhadora que se foi deteriorando (…), enquanto que a apropriação dos fatos eduardianos por parte dos *teddy boys* representou a disjunção entre capital económico e o capital cultural" (Williams, 2007:580).

Porém, existem também perspectivas que assumem a resistência não só como acto simbólico mas também como elemento activo das subculturas entre as quais a *punk*, a *straightedge* e a *riot grrrl* (Williams, 2007) e também no *hip hop* (Weller, 2006), onde através do *rap* emergem espaços de luta e reconhecimento. Na abordagem da subcul-

tura *straightedge*[22] realizada por diferentes autores[23] chega-se a algumas conclusões que apontam o surgimento do desejo de resistência à cultura *mainstream* como anterior ao envolvimento na subcultura, através das opções pessoais de vida dos indivíduos. Esta perspectiva da resistência activa é por vezes expressa a partir da participação política dos elementos das subculturas. Contudo, as subculturas mais marginais[24] optam por rituais mais privados de resistência. Toda esta abrangência da dimensão da resistência faz com que ela seja muitas vezes enquadrada em estudos de subculturas juvenis centrados na classe, na raça, na etnicidade e no género. Desta forma, a noção de resistência acaba por abarcar a abordagem tanto de elementos clássicos das subculturas (como a classe) como de novos elementos actualmente assumidos como importantes (etnia e género), sendo possível encontrar teorizações cada vez mais complexas no que se refere a esta dimensão.

Uma outra dimensão das dinâmicas subculturais também abrangente é a da identidade e da autenticidade. Vários investigadores das subculturas abordam a inserção nas mesmas descrevendo as suas identidades por contraste à cultura dominante. Mesmo no interior das subculturas perspectivam-se hierarquias identitárias face à autenticidade do envolvimento nas mesmas. O estudo de Fox acerca dos verdadeiros *punks* e dos aspirantes concluiu que a identidade subcultural era simultaneamente dicotómica (exigia *punks* «reais» e «falsos) e hierarquicamente estruturada (os «pretendentes» desempenhavam várias funções na periferia da subcultura»" (Fox, 1987 In Williams, 2007:586). Esta dimensão da identidade está muito presente na noção de capital subcultural de Sarah Thorton (1996), sendo este usado para os membros das subculturas se distinguirem dos *outsiders* e diferenciarem-se internamente, tanto de uma forma objectivada (estilos de cabelo, colecção de discos, etc.) como de uma forma incorporada (tipo de linguagem, vestuário, formas de dançar, etc.). Diante desta última abordagem, pode também afirmar-se que, tal como a resistência, a dimensão da identidade e autenticidade está transversalmente presente noutras dimensões das subculturas juvenis.

Relativamente à autenticidade, ela forma-se inicialmente como parte integrante da identidade de uma subcultura mas é algo que, de acordo com Hebdige (1979) se vai "des-virtuando" ao longo do tempo. A subcultura era genuína porque era resistência à ordem dominante: "esta autenticidade, porém, só existe no momento da criação da subcultura; muito rapidamente, os estilos e as identidades dos participantes foram mercantilizados e revendidos para os fins lucrativos, matando assim a versão autêntica da subcultura" (Hebdige In Williams, 2007:586). Esta dimensão da identidade e da autenticidade leva as subculturas a criarem sistemas de valores alternativos, os quais se edificam por critérios próprios de definição daquilo que entendem por sucesso e por falhanço. No caso dos

[22] "A cultura *straightedge* foi codificada como uma subcultura *punk* que rejeitou as drogas e o álcool, MacKaye adicionou a isto sexo casual ou irresponsável. A subcultura orientou-se posteriormente para a defesa dos direitos dos animais e para muitas pessoas isso implicou tornar-se vegetariano ou vegan. Nas bandas mais conservadoras, algumas temáticas como «limpo» e «puro» começaram a ter uma conotação racista, embora em geral, a cena seja fortemente anti-racista. Em algumas bandas, o respeito pela vida trans-forma-se em ser anti-aborto. A cena é dominada por jovens do sexo masculino, mas na generalidade, manifestam valores contrários ao sexismo" (Wood, 2006 *in* O'Connor, 2007:3).

[23] Referidos em Williams (2007).

[24] Nas quais se incluem, nomeadamente, os satânicos.

punks, McCracken (In Tittley, 2000:3) defende mesmo que estes criam regras para quebrarem regras. Já no caso dos *ravers*, a abordagem de Brian Wilson (In O'Connor, 2007:4) encontra a presença da filosofia "Peace, Love, Unity and Respect" (PLUR) nos elementos que se envolvem nesta subcultura com propósitos para além da diversão.

A abordagem da identidade conduz-nos a uma outra dimensão das subculturas, a dimensão espacial. Trata-se de uma dimensão presente na maior parte dos estudos subculturais e cuja abordagem assume diversas formas, desde a importância da origem espacial das subculturas, passando pelos seus circuitos de afirmação até às escalas que as mesmas atingem. A importância da dimensão espacial faz mesmo surgir trabalhos que se centram especificamente nela como é o caso do estudo de Fonarow (In Williams, 2007) referente à geografia da música *indie* e dos seus seguidores. Na abordagem desta dimensão importa compreender que por mais localizadas que as práticas subculturais possam ser, atingem na actualidade, e por via dos media, escalas mais vastas, sendo marcadas pela translocalidade. Williams defende que "as subculturas translocais podem, assim, ser entendidas como redes de grupos *idiolocais*[25] que estão interligados através da distribuição de música, de *touring bands*, convenções e festivais (…) entre outros" (Idem, Ibidem:583). O papel dos meios de comunicação é essencial para a dimensão espacial das subculturas, na medida em que permite uma constante actualização face à dimensão local como translocal das mesmas. No presente, a Internet traz consigo novas formas de participação em subculturas alargando as possibilidades de envolvimento nestas. Antes da Internet, os *fanzines* eram um dos mais importantes elementos de comunicação no seio das subculturas[26], mas a actualidade é de facto muito marcada pelo virtual. Tendo em conta esta lógica, é possível ir além da visão que coloca as subculturas como resistindo aos *media*, assumindo a possibilidade de que as representações dos mesmos possam funcionar como uma fonte de conhecimento e acção (Bucholtz, 2002).

Neste mesmo sentido, os rituais de consumo são uma importante componente das subculturas na medida em que estas apropriam e invertem significados culturais através do consumo de moda, de música e outros bens de lazer, patenteando que "através dos rituais de consumo (…) a subcultura revela, por sua vez, o seu "segredo" de identidade e comunica os seus significados interditos" (Williams, 2007:576). Vejamos abaixo excertos do nosso Diário de Campo relativamente à observação de um festival de música e desse contexto de interacção ocasionado pela música.

[25] De acordo com Fine (1979 *In* Williams, 2007:583) as *idioculturas* dizem respeito a sistemas de conhecimento, crenças, comportamentos e costumes partilhados por membros de um grupo em interacção. Por sua vez, as subculturas revelam-se um conjunto mais vasto de *idioculturas*.

[26] *Fanzines* ou *zines* são publicações produzidas em suporte papel ou num formato electrónico que têm uma matriz bastante personalizada da parte dos seus autores, na medida em que são participantes subculturais, e uma esfera de alcance também limitada pois são distribuídos junto dos indivíduos próximos e que mantêm uma afinidade de gostos similares aos autores. Geralmente, abordam questões respeitantes à cena e emitem críticas e opiniões pessoais acerca de eventos e manifestações subculturais específicos.

Figura 3.9: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

De acordo com Cohen (1972), o estilo subdivide-se em quatro componentes: vestuário, música, rituais comportamentais e linguagem, sendo que não se trata de uma qualidade inerente às subculturas mas antes uma dimensão que se vai construindo. "O que faz um estilo é a actividade de estilização - a organização activa de objectos com as actividades e as perspectivas, que produzem um grupo organizado de identidade de uma forma coerente e distintiva de "estar-no-mundo". (Clarke et al., 1976:54 In Williams, 2007:578). Uma das componentes mais abordadas da dimensão do estilo tem sido a do vestuário, visto que se trata de uma das formas mais visíveis que os membros das subculturas usam para se diferenciarem face à cultura dominante e entre as próprias subculturas. Ainda que conscientes da ruptura que marcam, os membros das subculturas nem sempre atribuem às roupas os significados assumidos pelos *outsiders*. Nas suas formas de apresentação, estes jovens fazem cada vez mais uso da noção de *bricolage*, "o re-ordenamento e a recontextualização de objectos para se comunicar significados" (Clarke, 1976b In Idem, Ibidem:579)[27].

Esta componente mais visível do estilo das subculturas está também expressa, com uma frequência recorrente nos nossos dias, nas modificações realizadas no próprio corpo como é o caso das tatuagens e *piercings*[28] e também nas alterações introduzidas no ambiente urbano, como acontece com o *graffiti* ligado à subcultura *hip hop*. Contudo, importa ressaltar que o vestuário, assim como outras componentes visíveis do estilo, são reveladoras de diferenças ao nível das atitudes: "(…) *look* é 'linguagem', uma declaração de uma visão particular do mundo" (McCracken In Tittley, 2000:2)[29]. A toda esta estética corporal aqui abordada junta-se a importante componente da linguagem[30], sendo esta reflectida no calão e gíria usados no seio das subculturas, bem como na linguagem gestual que estas utilizam.

[27] As *bricolagens* são apropriações e adaptações nos elementos do background cultural tendo em vista a criação de novos estilos juvenis" (Bucholtz, 2002:542).

[28] "Nos Estados Unidos, a modificação corporal (*piercing*, tatuagens, escarificação e assim por diante) é entendida pelos seus praticantes como um desejo resistente que rejeita o capitalismo – um moderno primitivismo – e como uma recuperação terapêutica do self" (Bucholtz, 2002:542).

[29] Nas palavras de McCracken: "Quando comecei a conversar com *b-girls*, góticos, *punks* e *skaters*, encontrei-me a ouvir dramaticamente diferentes valores, perspectivas, pontos de vista. Diferenças de moda, vestuário, - as diferenças de superfície – acabaram por me indicar diferenças de valor e de perspectiva (McCracken In Tittley, 2000:1).

[30] "A linguagem é muitas vezes um recurso privilegiado para fazer declarações de identidade" (Bucholtz, 2002:543).

Super Bock Super Rock, Parque Tejo, Lisboa, 3 de Julho de 2007

19h00. Chegados, então, ao recinto pouco depois do concerto dos The Gift terminar, somos confrontados com um público essencialmente jovem, entre os 18 e os 28 anos, embora fosse possível encontrar pessoas mais velhas, na casa dos 40/50 anos, por vezes, acompanhadas por crianças. O público dos concertos de final de tarde é um público jovem, chegando os mais velhos com o avançar da noite. A maioria chega em grupo. Uns maiores com cerca de dez pessoas, outros mais pequenos com cerca de quatro, cinco pessoas. Interagem descontraidamente e trocam entre si impressões e expectativas sobre o festival e o cartaz. Afinal, está a começar o primeiro dia do II Acto e as expectativas são muitas. Comenta-se o cartaz aliciante, onde há alguns nomes mais sonantes do que outros: Arcade Fire, Bloc Party, LCD Soundsystem. No público começa já a verificar-se aquela que será uma constante nos restantes dias – a utilização da apresentação do "self" (desde o vestuário até aos penteados, passando pelos vários acessórios) como manifestação de culto e admiração das bandas. Por exemplo, hoje, dia em que actuam os ingleses Klaxons, é possível ver, sobretudo no caso masculino, o uso de um vestuário marcado pelos tons escuros. Com predomínio do preto, por calças de ganga muito justas, t-shirts alusivas à banda, ou com pormenores como caveiras e sapatilhas All-Star. Muitos dos penteados são, igualmente, semelhantes aos dos membros da banda. A forma como se adorna o corpo e toda a atitude adoptada revelam-se verdadeiras oportunidades para manifestar e comunicar aos outros o tipo de música de que mais se gosta e as músicas mais importantes no "panorama musical" de cada um (curioso é, por exemplo, o facto de ser relativamente frequente ver o nome das bandas que se supõem preferidas escritos nas sapatilhas). Para além dos penteados semelhantes aos dos membros das bandas, destacam-se ainda alguns contrastes. Nas raparigas vislumbram-se cortes assimétricos e irregulares, compridos ou curtos, ou então simétricos e com franja. Nos rapazes notam-se alguns cortes ditos fashion, mas também cortes mais irreverentes, que combinam o muito curto, quase rapado, com o comprido, por vezes, com rastas. Tatuagens e acessórios como brincos, piercings, túneis e chapéus são frequentes tanto no feminino, como no masculino. Frequente é também o uso de marcas urbanas como a Skunkfunk e a Carhartt, deixando antever a pertença à classe média/média alta de muitos dos frequentadores deste festival. Uma nota para algumas das marcas de vestuário que conseguimos identificar: Skunkfunk; Carhartt; Gola; Adidas (colecção Adicoler); All-Star; Air Walk (rapazes); Pull&Bear; Jack (personagem de Tim Burton); Emily (boneca "dark") (raparigas); H&M (a democratização do "estilo fashion"); Algumas marcas de surf nos adolescentes. Identificação de bandas nas t-shirts: Sonic Youth; Pixies; Interpol; Pearl Jam; The Who; Joy Division; Muse; de outros festivais; do próprio 13.º SBSR; T-shirt's das bandas do festival (vendidas no merchandising).

Diário de Campo MUSICULT_2005 | 2009

A construção da imagem sociológica de uma subcultura implica não apenas perceber as experiências dos seus membros mas também os agentes que a "produzem". Dando o exemplo das *raves*, Brian Wilson (In O'Connor, 2006) refere a importância da compreensão mais vasta destes eventos, abordando os seus organizadores, os DJ, os elementos policiais em torno dos mesmos, os circuitos de droga, entre outras componentes. Por último, a todas estas dimensões de envolvimento social das subculturas junta-se uma última dimensão que sendo externa tem fortes impactos no seio das mesmas, a questão da reacção social. Por via da rotulação, podendo esta assumir contornos tanto de marginalização como de espectacularização, os *outsiders* fazem-se imiscuir nas subculturas.

Figura 3.10: Mostruário de pins no Festival Sudoeste TMN, 2006



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

3.2.6. Juventude, género e subculturas: a pertinência de uma relação

A noção de juventude entrou na sociedade enquanto categoria formal e política com o objectivo de resolução de questões legais, educacionais, médicas e psicológicas que se iam colocando na sociedade moderna. Todavia, logo se compreendeu que não se trata de um objecto uno mas representa um universo plural (Tait, 1993 In Tittley, 2000:5). A abordagem da juventude pelas subculturas traz ao de cima esta pluralidade e desconstrói estereótipos criados em torno dos jovens, nomeadamente aqueles que se geram entre os *media*. Neste contexto, os jovens são muitas vezes abordados na óptica dos problemas sociais, o que contribui para a construção de "pânicos morais". Esta abordagem é de uma relevância extrema na medida em que estes estão por detrás da visão e definição enfermadas de opacidade de algumas expressões subculturais enquanto ilegais[31] ou desviantes.

[31] "Isto é importante porque pânicos morais com base nessas imagens ameaçaram tornar as *raves* ilegais" (Wilson In O'Connor, 2007: 4).

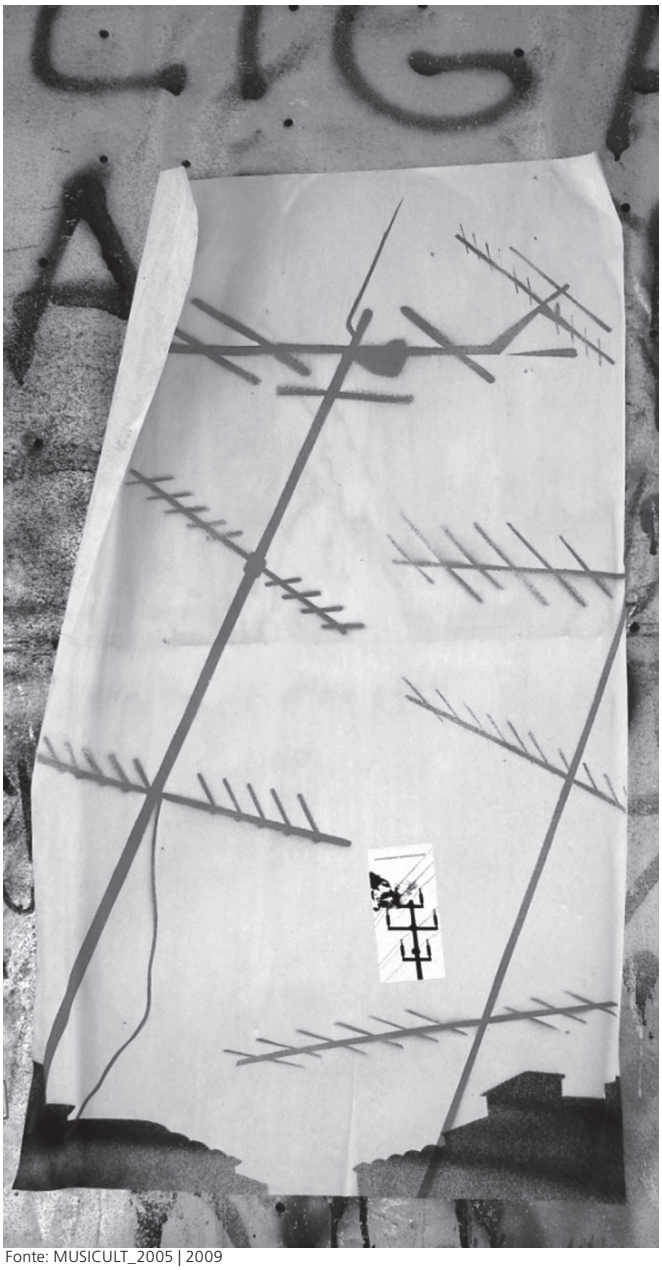
Aqui percebemos a importância dos estudos sociológicos que se debruçam na análise das subculturas juvenis, porque oferecem uma descrição mais complexa da juventude e dos seus comportamentos (O'Connor, 2007). Estudar a juventude por via das subculturas é dar voz aos seus universos culturais distintos[32], aquilatando que numa sociedade marcada pela mudança constante, os jovens não se reconhecem nos padrões identitários das gerações anteriores e sentem necessidade de procurar novas *identidades* que lhes sejam relevantes. A abordagem das subculturas dá destaque ao papel positivo que os jovens assumem na criação da sua cultura, assim como à função socializadora que essa mesma desempenha na transição da adolescência para a idade adulta e na construção identitária que essa transição pressupõe (Weller, 2006:5). O estudo da juventude através das subculturas reconhece os jovens enquanto actores culturais cujas experiências melhor se compreendem quando analisadas, também, pelo ponto de vista dos próprios (Bucholtz, 2002:533). Muitas das abordagens subculturais colocaram a ênfase no facto de que para além de ser fundamental num contexto de transição para a vida adulta enquanto referencial de práticas culturais, a vivência subcultural pode ainda denotar a perfilhação de um conjunto de práticas culturais que se podem manter ao longo da vida, mesmo após a não vigência das subculturas, determinando um conjunto de práticas para toda a vida (Idem, Ibidem:526).

Judy Isaksen centrou-se na análise da subcultura *riot grrrls* e assumiu como ponto de partida o carácter radical, revolucionário e disruptivo das subculturas musicais. A emergência da subcultura *riot grrrl* assume este carácter revolucionário e disruptivo e ocasionou melhorias consideráveis no bem-estar das jovens mulheres e da sua afirmação identitária. Esta subcultura formou-se em pelo dinamismo de um grupo de mulheres *punks* e neo-feministas, e tinha como objectivo central o de colocar um desafio à cultura musical dominada por homens, esbatendo as linhas identitárias de género que tradicionalmente associam as mulheres ao espaço doméstico e à instrumentalização enquanto *sex-symbols*. Neste sentido, seguindo o caminho traçado já por algumas figuras femininas *punks* ou do mundo mais alargado do *pop rock* (Siouxsie Sioux, Grace Jones e Poly Styrene), a subcultura *riot grrrl* dirigiu a sua atenção para objectivos mais políticos e sociais, desafiantes da opressão de uma sociedade patriarcal e desconstrutora da noção até então tida de "rapariga"[33]. Em termos identitários, o movimento *riot grrrls* assume formas assinaladas por valores contraditórios expressos nas posturas, comportamentos, na música e na imagem, os quais se unem pelo seu carácter subversivo e reconstrutor da identidade sexual feminina. No que respeita às letras das músicas, o seu carácter transgressor desafia as leis patriarcais dando voz às mulheres e atribuindo-lhes a capacidade de controlo de que a sociedade patriarcal as privou.

[32] Segundo o registo de McCracken: "com capas escuras, cabelo preto e delineador pesado, esta comunidade de adolescentes não se limita a ter um visual diferente de outros adolescentes, está a dar voz ao seu próprio universo cultural distinto" (McCracken In Tittley, 2000:2).

[33] A própria alteração da palavra *girl* para *grrrl* estabelece-se como elemento identitário desta subcultura, elemento que demonstra uma atitude radical face aos pressupostos concebidos pela sociedade daquele que deve ser o papel assumido pelas raparigas.

Figura 3.11: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Fortemente exemplificativo desta questão é o recorrente uso do grito que assume um vasto domínio de significados mas, essencialmente, rompe com a "mulher socialmente desejável" que é silenciosa e pacífica na imagem idealizada. O movimento define as suas representações culturais e sexuais não só pela música mas também pela publicação de fanzines que se estabelecem como fontes de *empowerment* e de comunicação. É também característico desta subcultura um uso expressivo do corpo e da moda enquanto instrumentos de revolução[34]. Perante estas características, a subcultura *riot grrrl* reúne em si todo um universo identitário numa lógica marcada essencialmente por uma identidade dialógica. "No uso do discurso – lírico, textual e corporal – os membros da subcultura *riot grrrls* estão a criticar as relações de poder sociais e culturais patriarcais bem como criando transformações que valorizam o seu mundo. E estão a fazê-lo sem lideranças, num meio *underground*, exterior à academia" (Isaksen, 1999:7).

Em complemento à abordagem de Isaksen, podemos traçar alguns contornos sócio-históricos desta subcultura. O *riot grrrl* foi fundado em 1991 em Olympia, Washington quando um grupo de raparigas decidiu intervir activamente na cena *punk* e a sua concretização ocorreu no International Pop Underground Festival organizado pela K Records in Olympia (Aronson, 2007). O movimento foi formado originalmente como uma reacção a uma cena *punk* machista na medida em que os problemas sociais e culturais das raparigas não tinham qualquer tradução musical. Antes de integrarem o *riot grrrl*, as raparigas que ouviam a música *punk*, estavam ligadas a essa subcultura na condição de namoradas dos agentes intervenientes nesse palco subcultural (Monem, 2007). Aproximando-se do movimento femininista mais global, o movimento determinou como objectivos básicos de actuação, a integração das mulheres no *punk*

[34] A este respeito refira-se que "compreendem o corpo enquanto texto e a imagem corporal, tanto dentro como fora do palco, enquanto um importante significante, sempre num sentido de assumir uma postura e marcar uma posição" (Isaksen, 1999:6).

rock e uma crítica cerrada à sociedade patriarcal. A expansão deste ideário ocorreu pela constante divulgação em fanzines, *newsletters* e sites da Internet, dentro de uma lógica DIY. Algumas das bandas mais activas do movimento foram as Bikini Kill, as Bratmoblie e as Heavens to Betsy. Tiveram uma espécie de atitude separatista e reivindicaram uma cultura própria para a vivência feminina (Rosenberg & Garofalo 1998), marcando as suas intervenções por uma agressividade e raiva, distantes da conhecida passividade feminina. O *riot grrrl* representou um importante espaço de experiência em prol do desenvolvimento de uma expressividade feminina autónoma pelo desenvolvimento de uma comunidade de afectos assente no apoio emocional mútuo. É importante salientar que o movimento desenvolveu em 1993 um *blackout* mediático, pois consideravam que a sua apropriação mediática teria contribuído para massificar e mercadorizar o próprio movimento.

As *riot grrrsl* também propunham uma diferente forma de conceptualizar o activismo feminino, afastando-o da linha tradicional concretizada em marchas, *rallies* e petições, propondo um activismo cultural que incorporassea as subversões culturais do dia-a-dia, tais como a arte criativa, ao filmes, os zines, as comunidades musicais como parte do activismo feminino (Downes, 2007). Como refere Downes: "as *riot grrrls* reescreveram o feminismo e o activismo numa rebelião punk rock e numa voz juvenil que sentia que tinha falta de formas desde o início dos anos 90. O feminismo era visto como ligado a pessoas mais velhas, classes médias, heterossexual e educadas e *as riotgrrrl* eram vistas como raparigas jovens da amarica actual (Idem, Ibidem:26). O termo *riot grrrl* remete a um estilo juvenil voltado para mulheres, cujo surgimento nos EUA é marcado, no início dos anos 1990, pelo lançamento, pelas integrantes da banda de rock Bikini Kill, do fanzine feminista "Riot Grrrls". A pluralidade de projectos existentes na cena das *riot grrrl* está muito ligada à incorporação de um dos elementos do estilo *punk*, o *DIY*. Assim, as raparigas tocam os instrumentos, compõem, actuam como DJ, como técnicas de som, fotografam e filmam os concertos e as actividades e divulgam largamente as suas acções através de fanzines e sites na Internet. A questão da ausência de registo da participação das raparigas nas culturas juvenis já preocupava algumas pesquisadoras em 1975. Angela McRobbie e Jenny Garber registam a invisibilidade das raparigas, indicando que a invisibilidade poderia estar relacionada com a forma como as pesquisas vinham sendo conduzidas (McRobbie & Garber,1993).

A obra Rock She Wrote (McDonnell & Powers, 1995)[35] é um bom exemplo das manifestações deste movimento subcultural. É importante destacar a forma como esta obra se organiza, pois acaba por reflectir um pouco das temáticas que a critica feminina considera pertinentes. É dado destaque às vozes de artistas femininas – "palavras de mulheres artistas, que provam que podemos ser sujeitos do sonho do *rock'n'roll*, e não apenas seus objectos" (Idem, Ibidem:2), sendo este tanto um destaque directo quanto intermediado pelo lugar dado a perspectivas femininas que se debruçam na análise de mulheres artis-

[35] Há uma multiplicidade de formas possíveis de relação da mulher com a música: "(…) sonhas que os cantores rock podem afastar-te das cidades pequenas e das mentes pequenas (…) e descobres também que o punk- ou o rap, ou o metal- podem vingar a tua raiva." (McDoonnel, 1995:5). A percepção do campo da crítica musical enquanto dominado pelo masculino conduz a desistências, no entanto "um pequeno mas forte número de mulheres construíram o seu caminho em direcção ao topo do negócio da música, ameaçando os bastiões do poder com a sua proximidade. (…) Tornaram-se parte de um diálogo emergente que desafia não só concepções de género, mas a própria música em si" (McDoonnel, 1995:6).

tas. Uma outra questão abordada prende-se com a crítica feminina com incidência em movimentos musicais (*punk, heavy metal, blues, house*, *hip hop*). Verifica-se igualmente a afirmação de uma posição não passiva na análise e na vivência dos fenómenos musicais, que se conjuga com abordagens de teorização da música e do processo criativo. Este "painel de temáticas" completa-se por posições de análise do mundo musical masculino (nomeadamente no que respeita à criação de ídolos) e pela abordagem da exclusão de género no seio da música.

3.2.7. A música enquanto dimensão matricial das subculturas juvenis

Como já referimos, a música surge enquanto componente de uma dimensão essencial das subculturas, o estilo. Desde a Escola de Chicago que a música tem sido vista como uma dimensão matricial das subculturas porque são uma forma de os jovens demonstrarem o sentido que encontram para o mundo vivido. Esta essencialidade da música para as subculturas é facilmente reconhecida ao termos em conta que muitas delas surgem por via de afectos e vinculações musicais[36] e outras ainda traçam o seu caminho a partir dela. Os estilos musicais servem muitas vezes como recursos para a construção de identidades locais que estão na base de subculturas, como tem sido demonstrado por vários autores: "apesar do hip-hop ser a forma mais amplamente apropriada em todo o mundo (…) outros estilos musicais podem ser recursos para a concretização da identidade local. Na África Ocidental, o *reggae* serve como um elo de mediação entre África e a diáspora Africana, as formas do *reggae* tornam-se muitas vezes re-africanizadas em contextos locais através da adição de linguística tradicional e de elementos culturais" (Idem, Ibidem:543). Reconhecida esta importância da música, os estudos que se debruçam sobre as subculturas cedem cada vez mais lugar à abordagem da mesma[37], fazendo entrar o próprio discurso de músicos que assim reflectem sobre o seu papel: "falando sobre a importância da música para os adolescentes, Ian MacKaye (membro da banda *punk* Fugazi e Minor Threat) disse uma vez que a música é a banda sonora para a transição para a vida adulta" (Williams, 2007:579). Esta abordagem da música é feita através do estudo das letras enquanto elementos descritivos das chamadas "cenas juvenis" (O'Connor, 2007:1). Torna-se cada vez mais importante ter em conta que no seio de uma mesma subcultura e de um mesmo estilo musical exprimem-se diferentes atitudes, sendo que a abordagem destas diferenças pode ser feita, especificamente, a partir da análise de marcas editoriais distintas (Idem, Ibidem:4). De uma forma concludente, a música pode ser vista como elemento simultaneamente unificador e distintivo das subculturas, é também por via dela, e de eventos como os festivais (Williams, 2007: 583), que se torna possível a existência de subculturas translocais, o que por sua vez permite que o fenómeno subcultural assuma uma expressão cada vez mais significativa na sociedade actual.

[36] O *straightedge* é basicamente uma variante da subcultura *hardcore punk*. Emergiu em Washington DC fundamentalmente em torno de uma banda chamada Minor Threat e do seu vocalista, Ian MacKaye, em 1981 (Wood In O'Connor, 2007:3).

[37] "Estudiosos contemporâneos têm identificado uma complexa *web* de música e cultura, que inclui a possibilidade crescente de jovens fazerem suas próprias músicas (Bennett 2001), compromissos a consumir géneros musicais particulares (Kahn-Harris 2007; Sardiello 1998), o uso da música como um recurso de identidade de decisões (Bennett 2000; Cushman 1995) e as relações entre a música e as estruturas político-económica do poder (Grossberg, 1992; Rose, 1994)." (Williams, 2007:579). (Bennett 2000; Cushman, 1995).

É exemplar a este respeito a investigação recente de Christopher Dalbom (2006) acerca da subcultura *punk* de Richmond. A génese do *punk* remonta aos anos 70 com a projecção internacional de alguns grupos de *rock* de cariz mais acelerado, intensivo e ofensivo, sendo uma resposta ao esvaziamento progressivo da relação entre músicos e fãs pelos avanços do *star-system* e uma imposição deliberada de uma nova forma de posicionamento estético e linguístico dos actores sociais face à sociedade dominante. Uma das bandas com maior impacto e geradora de maior controvérsia neste contexto foram os Sex Pistols, sendo tal a sua relevância que o fim do movimento apareceu muitas vezes associado ao fim da própria banda. Essa morte anunciada do *punk* através do desmembramento da banda não se efectivou, ocasionando, um pouco por todo o mundo e em locais não tradicionalmente associados à subcultura *punk*, grupos que se definiam e definem enquanto *punks*, mesmo depois dos Sex Pistols. A opção de Dalbom foi a de evidenciar a proficuidade de elementos a partir da cena[38] *punk* de Richmond, e demonstrar as formas como essa vitalidade se manifesta, montando um estudo de caso etnográfico em torno dela. Em termos de opções de fundo, e uma vez que se trata de um estudo de etnografia cultural, o autor apoia-se em várias noções de cultura de autores como Hebdige, Roland Barthes, T. S. Eliot, Wilbur Zelinsky e James Duncan, apresentando um estudo da subcultura *punk* assente nas interacções entre pessoas, lugares e grupos com a cena, interacções essas baseadas nas convenções estabelecidas pela própria cena *punk*.

Dalbom (2006) opta por uma postura analítico-metodológica de rompimento com a geografia musical tradicional, valorizando o estudo da subcultura *punk* pelas vozes daqueles que nela se envolvem, mais do que pela compreensão da difusão do *punk* numa perspectiva histórica. O investigador procura ainda aliar as perspectivas correntes com as abordagens académicas do *punk*, dando relevo aos discursos dos actores envolvidos na dinâmica subcultural, referindo de forma intensa Dick Hebdige e a sua já emblemática separação entre os contornos do *punk* americano e inglês e evidenciando outras dimensões de análise subcultural para além da musical.

No sentido de perceber a multiplicidade de fenómenos que se definem como *punk* e a ligação entre eles, Dalbom (Ibidem) considera importante uma revisão da história do *punk* na sua dimensão de subcultura, para a qual a música tem um impacto determinante mas não deve ser assumida como a única componente. Numa lógica de nomes e fenómenos importantes para a subcultura *punk*, o autor faz uma primeira referência ao dadaísmo e à sua vertente anárquica e subversiva que se vem a reflectir no *punk*, nomeadamente através das influências directas em personalidades como Malcolm McLaren, manager dos Sex Pistols, e Bernie Rhodes, manager dos The Clash. Neste mesmo sentido, destaca também a influência de Andy Warhol no *punk* britânico dadas as suas ligações a Malcolm McLaren e aos Velvet Undreground, considerada por alguns a primeira banda a abrir caminho para o *punk*. Seguindo-se aos Velvet Undreground, num contexto americano, surgem os New York Dolls, outra importante banda para o desenvolvimento do *punk* que juntamente

[38] Segundo Dalbom, "«Cena» é uma palavra comum com usos variados no *punk*: normalmente, refere-se a todos os *punks* e a eventos relacionados com o *punk* que ocorrem numa área da cidade (...) pode também referir-se a um grupo de *punks* que habitualmente socializam em conjunto (...) pode significar ainda a totalidade do *punk* ou uma subcultura *punk* espalhada por todo o planeta" (Dalbom, 2006:1). Iremos retomar mais adiante este conceito de cena.

como os Ramones trazem para o *punk* uma celebração da música *pop*. Posteriormente, alguns grupos catalogados como *punk* vão-se reinventando garantindo a vitalidade da cena a partir de uma multiplicidade de subgéneros, desde o *new wave*, o *psychobilly* e o *hardcore*, desenvolvidos em contexto americano até ao *pós-punk* britânico e às influências assumidas pelo *punk* na música *ska*. À medida que a cena *punk* se foi expandindo e diversificando, as fanzines assumiram sempre um importante papel de documentação da subcultura não alterando muito as suas lógicas encetadas desde a primeira fanzine do movimento (intitulada "Punk"): "estas fanzines são ainda uma importante componente do punk na medida em que fornecem outras formas de dar voz à cena para além das guitarras" (Dalbom, 2006:35).

Figura 3.12: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Em todo este contexto de diversidade que o desenvolvimento do *punk* traz, há um elemento que permanece desde as origens nos anos 70, a filosofia *Do It Yourself* (DIY). Esta matriz assume ainda uma maior expressão com o crescimento nos anos 80, em contexto americano, da música *indie*. Os Nirvana são um produto directo desse *indie underground* americano, sendo simultaneamente os responsáveis pelo ressurgimento da música *punk* e da reentrada do *punk* para a esfera mediática. Neste seguimento, surge nos anos 90 uma vaga de bandas classificadas como *punk pop* que inauguram uma vertente socialmente mais aceite do *punk* atraindo um grande número de adolescentes. A década passada assiste ainda à emergência de um outro subgénero do *punk*, o *emo* (*emotional hardcore*): "com tanto a acontecer em menos de 40 anos, o *punk* significa muitas coisas diferentes; um conjunto de géneros e subgéneros musicais, uma filosofia, uma atitude, formas de vestir, e uma subcultura no seu todo" (Idem, Ibidem:38). Contextualizado o *punk* enquanto objecto de análise e fenómeno subcultural e musical, Dalbom realiza uma caracterização de Richmond importante para percebermos o funcionamento desta subcultura. Um traço importante de caracterização prende-se o facto de o *punk* não estar associado à história de Richmond, não obstante a existência actual de uma cena *punk* com grande vitalidade. Esta não tradição histórica do *punk* em Richmond pode estar na base da vitalidade da sua cena *punk*, uma vez que esta subcultura é marcadamente conhecida pela sua oposição ao *mainstream*, daí fazer-se notar num contexto aparentemente adverso ao seu desenvolvimento. Para além deste facto, Richmond reúne, apesar de tudo, uma importante característica da subcultura *punk* ao definir-se com uma cidade marcadamente revolucionária, sendo de relevar a importância da Virginia

Commonwealth University e especialmente do seu curso de artes como um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento de uma cena musical independente em Richmond.

Também com o desenrolar de processos de gentrificação em Richmond, a comunidade *punk* passa a instalar-se nas franjas da cidade à volta da Universidade, comprovando a importância das subculturas no uso de espaços da cidade ignorados pela maioria dos cidadãos. Esta sua capacidade vem garantir a sobrevivência e adaptação da cena *punk* num contexto geográfico que não lhe é tradicional, a partir da criação de uma geografia própria à cena que passa pela reclamação do espaço por parte das subculturas. No caso da comunidade *punk* de Richmond, este processo vai desde a ocupação de um clube até à animação musical de uma rua do centro histórico reabilitado, passando pela colagem de *stickers* como marcação espacial e pela criação de uma comunidade em bairros semi-abandonados. O estudo da comunidade de Richmond permite constatar que o *punk* não compete com fenómenos de massas, mas é uma *cena* com vitalidade própria, que atrai pessoas à cidade que se procuram definir de uma forma distinta daquela que está estabelecida na sociedade. Desta forma, a identidade *punk* encontra-se em constante mutação com a chegada à cena de novas pessoas e novas ideias. Esta componente de oposição faz com que a subcultura *punk* se defina, essencialmente, por aquilo que não é, enquanto uma recusa ao paradigma dominante permitida pela liberdade de se ser alguém e de se fazer algo fora das margens do que está estabelecido: "numa cidade que na sua identidade é tão resistente à mudança, a fluidez própria do *punk* é contrária a esta natureza. Contudo, ocupando partes distintas da cidade, aquelas normalmente excluídas pela sociedade massificada, a subcultura *punk* encontra a sua forma de sobreviver e vingar neste lugar inesperado" (Idem, Ibidem:105).

Também o trabalho de Timothy S. Brown (2004) em torno das subculturas *skinheads* e do *rock nazi* se revela um observatório importante de perspectivação da importância da música no funcionamento, organização e vivências de uma esfera subcultural. Emergente da subcultura *skinhead* em Inglaterra nos finais dos anos 70, o *rock nazi* é tido como um dos géneros de música popular mais problemáticos, uma vez que está associado ao crescimento de uma violência racista e anti-imigração na Alemanha, tendo também funcionado como mecanismo de recrutamento para a extrema-direita. Assim se percebe o carácter fortemente ideológico deste género musical, que é simultaneamente um fenómeno artístico e político. No entanto, apesar do *rock nazi* estar inevitavelmente relacionado com a subcultura *skinhead*, não pode ser encarado como seu equivalente.

Detenhamo-nos um pouco no movimento *skinhead* para melhor perceber a sua ligação com o *rock nazi*. O movimento original surgiu em finais dos anos 60, como "uma síntese multicultural organizada em torno da moda e da música" (Brown, 2004:1), sendo que os primeiros *skinheads* eram antigos elementos da subcultura *mod*. Ao contrário do que se poderia pensar, a identidade destes *skinheads* foi construída com base num diálogo com os imigrantes negros e organizada também em torno da música negra (*reggae skinhead*). Porém, no início dos anos 70 assiste-se ao declínio deste movimento na sua forma original, assistindo-se ao o seu renascimento no final da década de 70 do século XX sob a influência

do *punk rock*. É então nesta altura que surge a música *Oi!* (*street punk*) e que se assiste a uma politização crescente da subcultura, produzindo uma crise de identidade na cena *skinhead*. De um lado, os *skinheads* de direita, que procuram afastar-se das raízes negras da subcultura, do outro, os *skinheads* de esquerda ou apolíticos (como se assumem) consideram essas raízes um elemento central da identidade *skinhead*. Aqui, e a propósito das raízes musicais, foi travado e continua a travar-se um combate em torno da autenticidade.

A música desempenhou um papel importante enquanto forma de avaliar a autenticidade da subcultura e dos seus membros. O mesmo aconteceu com o estilo pessoal e a forma de apresentação. Ser *skinhead* significava, pois, ouvir a música certa e vestir-se da forma certa. Na verdade, a subcultura *skinhead* era antes de mais uma "comunidade de estilo" em que a forma de apresentação era o elemento central da identidade *skin* (cabelo rapado, indumentária a fazer lembrar a classe trabalhadora, *look* agressivo, atitude violenta). A subcultura *skinhead* que chega até à Alemanha pelas mãos dos soldados ingleses em finais dos anos 70 não é a sua versão original, mas antes o resultado da influência *punk*, associada à música *Oi!*, que rapidamente se tornou sinónimo de *skinhead* e no início da década de 80 também de extrema-direita[39]. A música *Oi!* desempenhou um importante papel simbólico na politização da subcultura ao facultar pela primeira vez uma fonte de identidade exclusivamente branca. De outra forma, pode dizer-se que com a emergência deste estilo musical, a subcultura podia, em teoria, negar ou evitar as suas origens negras. O *Oi!* tornou-se, então, sinónimo de música branca, sendo que vários músicos com crenças políticas de direita começaram a envolver-se na cena *skinhead* (branca, masculina, violenta e patriótica) como um modo de auto-expressão. Estes músicos trouxeram novas influências, criando uma forma híbrida de *rock skinhead*.

Neste contexto, duas das mais importantes bandas do *rock nazi* foram os Skrewdriver de Inglaterra e os Böhse Onkelz da Alemanha. Foi sobretudo a primeira, e mais especificamente o seu líder Ian Stuart Donaldson, a estabelecer fortes ligações entre o *rock nazi* e a cena *skinhead* e entre esta e a extrema-direita, nomeadamente através da criação do White Noise Club (WNC) para editar bandas de direita e também através do contrato assinado com a editora alemã Rock-O-Rama, a fim de editar bandas do WNC na Alemanha. Mais tarde, o próprio WNC abriu uma espécie de delegação na Alemanha (Blood & Honor/ Division Deutschland), que se tornou uma importante promotora de concertos de bandas *skinheads* de direita na Alemanha. Formados em 1979, como uma banda *punk*, os Böhse Onkelz lançaram as bases para uma radicalização da cena musical *skinhead* alemã. Na verdade, estas duas bandas criaram um estilo de *rock skinhead*, agora pouco ou nada relacionado com o *ska* ou com a música *Oi!* e relativamente próximo do *heavy metal*.

Simultaneamente, a radicalização da *cena skinhead* acontecia também à custa da atenção mediática ao *rock nazi* e aos episódios de violência contra imigrantes. Nesta altura chegam ao movimento novos elementos, mais atraídos por esta nítida politização da subcultura do que pelas suas especificidades em termos musicais e de estilo. Outrossim, são estes

[39] Um certo consenso racista vivido em Inglaterra nos anos 60 e a ansiedade relativamente à imigração foram alguns dos factores responsáveis pelo surgimento de atitudes racistas, em torno do mito de uma etnicidade branca. Paralelamente, o próprio *reggae* estava a mudar em direcção a uma celebração do espírito e orgulhos negros, que pouco se coadunava com a juventude branca europeia, deixando então espaço para a emergência de um outro género musical que melhor expressasse a sua identidade.

novos elementos que controlam o processo de formação de identidade da subcultura, acabando de certo modo por deturpá-la face ao original. Não é por acaso, que para estes últimos "ser *skinhead* tem mais a ver com o facto de ser um jovem nacionalista alemão duro e violento do que com ouvir a mesma música e vestir as mesmas roupas, como os *skinheads* ingleses fizeram em 1969 ou 1977" (Brown, 2004:19). É talvez esta deturpação da identidade *skin* que vem colocar em causa o carácter de homologia da subcultura, que remete para a formação de um todo coeso a partir da combinação de todos os elementos da identidade (música, moda, drogas, ideais políticos). Assim, a introdução de ideais políticos de direita no já referido "estilo de comunidade" criou uma situação em que era impossível para os membros a partilha de uma identidade não problemática. Por seu turno, parece ser a incapacidade da subcultura para concretizar o carácter de homologia, a sede do conflito que lhe é associada. São de destacar, por outro lado, as tentativas de desligar a subcultura *skinhead* da extrema-direita, por exemplo, através de um enfoque nas suas origens multiculturais. É o caso do movimento de *skinheads*, Against Racial Prejudice (SHARP) que, sem qualquer afiliação política (para além do facto de se proclamar anti-nazi), defende a ideia de que os *skinheads* originais não eram racistas.

Em síntese, podem assumir-se as estreitas relações entre a cultura popular, e mais especificamente a música, e a ideologia política do pós-guerra. Na verdade, a subcultura *skinhead* construiu-se em torno de relações com diferentes géneros musicais e de modo extremamente imbricado no contexto social e político vivido. Nas palavras de Brown: "do *reggae* jamaicano apreciado pelos *skinheads* originais, ao "*Oi! punk"* do revivalismo *skinhead* e ao *rock nazi* associado à violência *skinhead* dos anos 90, a música popular foi o ponto de convergência e sobreposição das ideias de "autenticidade" subcultural, das noções de raça e etnicidade e dos ideais políticos radicais" (Idem, Ibidem:24-25).

Figuras 3.13: Elementos de apresentação do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Julho de 2008 e Heineken Paredes de Coura 2007, Agosto de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

3.3. Jovens, espaço urbano, música, tribos e neo-tribalismo contemporâneo

> *Ángeles de Neón: fin de Siglo en Madrid* (1981-2001)[40]
>
> *"A moda, em mudança, era outra coisa. E mais a moda que começou a aparecer em Madrid nos anos 80, que apontava enigmáticas promessas de liberdade, mostrando a sua cara mais radical e vitalista."* (Laiglesia, 2003:30).
>
> *"Uma coisa é que se reivindicava, ao fim, a frivolidade como arma frente ao caos, como reduto insubornável da alegria de viver sem dar explicações. Outra muito distinta é tentar convencer a quem nos siga, de que nos havíamos todos tornado novamente, de repente, idiotas"* (Idem, Ibidem:81).
>
> *"A música dos anos noventa, os grupos grunge nacionais, são «Os Planetas y Australian Blonde», com um som que centra o seu atractivo no descuido no frio e veste-se de Jersey desleixado de corte caseiro, pintando o cabelo de laranja. O grunge, proposta literária agónica, estética e musical de um panorama mínimo baixos, teve a sua bíblia na Generación X, de Douglas Coupeland. Pelas suas esganadas páginas deambulam, em palavras do autor, «a corte de tipos de vinte e tantos cuja característica primordial é não ter uma característica primordial». Personagens com trabalhos com lixo («lugares de engorda», o chamam), expectativas nulas e nem ao menos vontade de buscá-las."* (Idem, Ibidem:264-265).
>
> *"Kurt Cobain era heroinómano, e o mesmo fez o* rock*, o que sepulta rapidamente o passado. Com o avançar da década impõe-se o êxtase e a música* dance*. Adeus a Pearl Jam e aos Spin Doctors. Olá ao* techno*. As drogas, que nos anos oitenta foram desinibidoras, tornaram-se herméticas e incomunicáveis"* (Idem, Ibidem:265).

3.3.1. Juventude, hedonismo e modernismo

O *rock* associa-se à procura do novo e essa característica central tem operado uma associação inevitável deste género musical à juventude. Já na década de 50 e inícios da década de 60 do século XX, o *rock'n'roll* era feito por e para jovens e orientado para os interesses da juventude (Frith, 2009). Posteriormente, em meados dos anos 60, a juventude transformou-se numa categoria ideológica, relacionada com o hedonismo, individualismo e modernismo, tornando-se também mais lata do ponto de vista geracional[41]. Tal não fez com que o *rock* a abandonasse, mas que assumisse um carácter multifuncional respondendo às novas e diversas exigências, gostos e necessidades dos jovens. Indo ao encontro desta tendência, durante as últimas décadas tem sido assumido que o estudo sobre música está intrinsecamente relacionado com a análise das culturas juvenis. Tais associações têm a sua razão de ser, afinal no facto de que: "a música é muito importante no vida dos jovens. As pessoas parecem perder o interesse em relação às inovações musicais à medida que envelhecem. A música mais popular criada nas últimas décadas parece criada essencialmente por jovens para jovens. Mas estas ideias assentam em noções particulares de

[40] Conjunto de excertos de um livro que serviu e serve de crónica à *movida* madrilena entre 1981 e 2001 realizada por Juan Carlos de Laiglesia e que são exemplificativas pela sua proximidade vivencial e expressiva ao neo-tribalismo contemporâneo.

[41] Cujo retrato mais acabado se poderá apreender na obra *On The Road*, considerado a obra-prima de Jack Kerouac, um dos principais expoentes da *Geração Beat* nos EUA. O livro foi lançado nos EUA pela primeira vez em 1957.

música, contextualizadas no final das décadas de 60 e 70 do século XX, um período em que a música se tornou ligada à juventude, comercial e discursivamente. Pelo contrário, pretendo sugerir mais tarde neste artigo que a música não deve ser equacionada como o domínio privilegiado dos jovens" (Hesmondhalgh, 2005:22).

Se combinarmos a vitalidade e omnipresença da ligação da música, e do *rock* em particular, com a juventude, é possível considerar, tal como fomos antevendo, todo um conjunto de críticas relativamente bem fundamentadas quanto à utilização da noção de subcultura nas pesquisas sobre os jovens e a música. Em resultado do desenvolvimento de perspectivas críticas em relação ao conceito, têm surgido outras abordagens conceptuais que permitem explorar a temática das colectividades musicais, formadas essencialmente por jovens; são eles os conceitos de cenas e tribos ou neo-tribos.

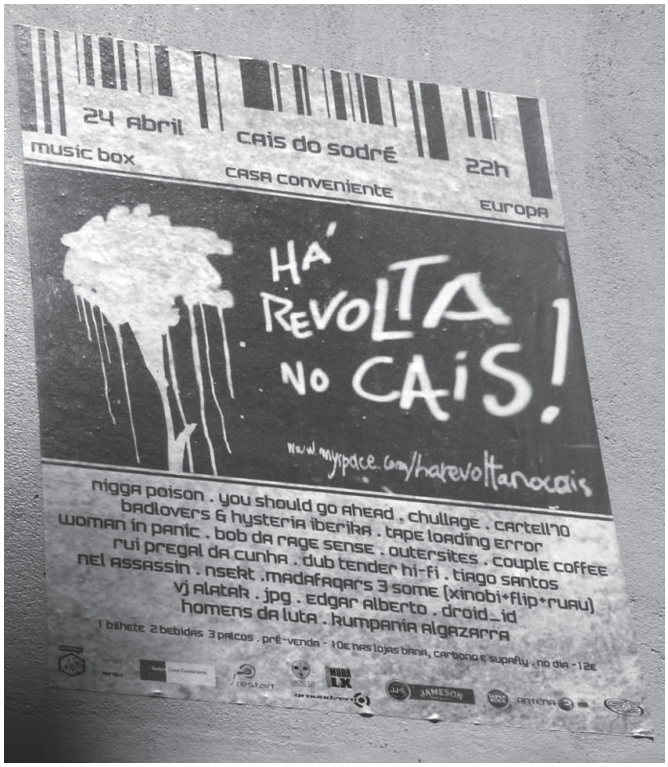
3.3.2. Tribos e neo-tribalismo e comunidade emocional

Primordialmente, o conceito de tribo e de neo-tribalismo contemporâneo foi esgrimido por Michel Maffesoli, recuperando uma tradição clássica, tendo como objectivo a compreensão mais efectiva do "declínio do individualismo nas sociedades de massa" (Maffesoli, 1988). A combinação analítica entre um contexto social marcado pela transitoriedade e um desejo de emoções partilhadas resultou no conceito de comunidade emocional. O enunciado de Maffesoli sobre neo-tribos vincula-as a uma comunidade emocional resultante de um desejo de pertença, de enraizamento, de fazer parte perante um contexto de intensa velocidade e transitoriedade de vivência. O enunciado de Maffesoli não se fica por aqui, pois defende-se ainda a circulação do mesmo indivíduo por vários grupos, tribos. Talvez não seja demais relevar aqui que o actor social do nosso tempo é multifacetado, não podendo ser descrito como se actuasse apenas numa tribo. As "neo-tribos" urbanas como "comunidades emocionais", na esteira weberiana, são caracterizadas pelo seu aspecto efémero, a sua 'composição mutável', a sua inscrição local, a 'ausência de organização'…. Para Maffesoli, as tribos estariam a cumprir o propósito de suprir o desejo de proximidade, de cumplicidade dos seus membros que, por outro lado, pertencem sempre a vários grupos pelos quais transitam incessantemente (Idem, Ibidem), sendo esta uma asserção fundamental do nomadismo contemporâneo. Recorrendo ao autor, podemos mesmo considerar que "a metáfora do nomadismo pode incitar-nos a uma visão mais realista das coisas: a pensá-las na sua ambivalência estrutural. Assim para a pessoa, o facto de não se resumir a uma identidade, mas o desempenho de papéis diversos através de identificações múltiplas" (Maffesoli, 1997:72).

Existem nesta abordagem das tribos urbanas dois enfoques fundamentais, a vivência num contexto social fragmentário e fragmentador e, concomitantemente, a procura de laços sociais como bem refere José Machado Pais: "o que a metáfora *tribo* sugere é a emergência de novas formações sociais que decorrem de algum tipo de reagrupamento entre quem, não obstante as suas diferenças, procura uma proximidade com outros que, de alguma forma, lhe são semelhantes de acordo com no princípio «qui se ressemble s'ensemble».

É, pois, em formas de sociabilidade que devemos pensar quando falamos de tribos urbanas, sociabilidades que se orientam por normas auto-referenciais de natureza estética e ética e que assentam na produção de vínculos identitários" (Pais, 2004:19)[42]. Também no plano da prática de comportamentos desviantes, Machado Pais assevera que "se os indivíduos que integram algumas tribos urbanas se distanciam de determinados padrões sociais, não é propriamente com o objectivo de se isolarem de tudo o que os rodeia, mas para se reencontrarem com grupos de referência mais próximos dos seus ideais (Idem, Ibidem:18). O conceito de neo-tribo de Maffesoli poderá dar um contributo importante no sentido de melhor compreender a construção das alianças e das escolhas dos estilos de vida nas cenas musicais. As identificações empáticas e emocionais com outros indivíduos dão origem a estilos de vida que se constituem como base das comunidades afectivas propostas por Maffesoli.

Figura 3.14: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

O conceito de tribo dimana da necessidade de se criarem fronteiras identitárias entre o grupo de pertença face aos outros, "consiste em termos simbólicos, no estabelecimento de um círculo, claramente delineado, que une os que estão dentro e separa os que ficam de fora dele. Criam, assim, duas identidades, a própria e a do grupo" (Costa [*et al.*], 2000:28). Esta forma de os grupos se juntarem, está relacionada com o próprio processo de construção das cidades, pois "(…) o espaço e as suas fronteiras actuam como elemento decisivo da gramática da identidade e da cultura" (Idem, Ibidem:28). Este sentimento de pertença a um lugar é colocado em causa com a globalização, pois os indivíduos são cada vez menos pertencentes a um lugar físico específico. Perde-se, assim, um dos elementos tradicionais da constituição de identidades – o espaço – procuram-se novas barreiras, que possam construir essas identidades, só que estas vão ser fronteiras interiores, com uma "(…) potencialidade de ser simbólica e, ao mesmo tempo, operadora de um modo muito activo no imaginário social" (Idem, Ibidem:30). Trata-se de uma dupla agremiação física e simbólica pois a modernidade não esbate só as fronteiras físicas, é também o tempo do individualismo, que leva a uma carência do grupo, para preencher o vazio que se cria com a complexificação dos espaços, isolamento das relações, etc. O tribalismo surge como reacção à fragilidade da coesão social nas sociedades actuais.

[42] Mantém-se o itálico e a expressão em francês conforme o original.

Reflectindo a importância da conceptualização de Maffesoli na estruturação das culturas juvenis, poderemos dizer que os jovens dos espaços urbanos encontram nas diferentes culturas juvenis um espaço onde podem encontrar valores específicos que reforçam o 'eu' no grupo; encontram a defesa de valores em territórios próprios; e estabelecem uma relação própria com os próprios espaços urbanos, principalmente ao nível dos sentidos («um sentir e um tocar») (Idem, Ibidem:34). Como os jovens estabelecem uma relação muito próxima com os meios mediáticos e com a moda, isto acaba por se reflectir na própria lógica de relações e tempo de manutenção nesses grupos. É também possível discernir que o fenómeno de neo-tribalização vivenciado nas sociedades actuais deriva das próprias *démarches* das condições de vida urbana (porque a vida é quase toda urbana ou pelo menos influenciada por esse modo de vida) contemporâneas a saber, o enfoque no consumo, a ênfase da moda, a busca do espectáculo e da comunicação numa plataforma cada vez mais aperfeiçoada de novas tecnologias de informação, de comunicação e de conhecimento. Por isso mesmo, é fácil compreender a existência de múltiplas tribos urbanas num mesmo espaço. As novas tribos urbanas escapam, segundo Costa, Tornero e Tropea, ao imbricado das relações classistas, ao afirmarem-se como interclassitas e retiram-se, igualmente, à leitura por via das problemáticas do desvio e da marginalidade, pois adoptar esse ponto de vista seria tão insuficiente como perigoso (Idem, Ibidem). Não deixa de ser importante assinalar que mesmo os gostos em termos de estilos musicais são múltiplos e diversos, assim, como a vinculação a um dado estilo bastante efémera e fluida, indo de encontro ao que José Machado Pais encontrou etnografia de duas bandas dos subúrbios de Lisboa: "os estilos musicais multiplicam-se e mudam constantemente de rosto, o mesmo acontecendo com as suas significações imaginárias" (Pais, 2004:27).

Numa reapropriação da perspectiva de Maffesoli, Costa, Tornero e Tropea traçam alguns conceitos-chave para perceber o fenómeno neotribal: a anomia; o hiperindividualismo (o fenómeno das subculturas juvenis funciona exactamente como resposta ao excesso de individualismo); a complexidade; a aceleração (é um fenómeno essencialmente mental, que permite ao jovem um conjunto acelerado de percepções e de inversões simbólicas); a escassez de contactos (apesar de cada vez termos mais meios de comunicação, isso não se traduz directamente no alargamento das teias de contactos, pelo contrário, têm tendência a tornarem-se mais curtos – as tribos funcionam como escape a essa lógica); a emergência do dionisíaco (a complexificação dos espaços e das relações levou ao carácter eminentemente racional das acções; as subculturas juvenis, funcionam como espaços onde os vínculos empáticos voltam a ter um lugar); a moda e paixão pelas aparências (se o contrato social contemporâneo implica a imposição de modelos sociais e culturais, este recorre cada vez menos à violência física e é cada mais mediatizado; também nas tribos a aparência é uma dimensão importante, mas aí há que haver um equilíbrio entre a aparência e a autenticidade); a visibilidade e transparência; a multiracialidade (põe em contacto culturas e etnias diferentes).

Aplicando as características do neotribalismo contemporâneo às tribos juvenis, subsistem traços identificadores comuns: o constituírem-se como comunidades emocionais que funcionam em comunhão de emoções intensas; o serem portadoras de uma energia subterrânea pois contêm uma melodia no funcionamento do grupo; representam uma

sociabilidade dispersa por oposição ao individualismo e às trocas de poder inerentes às relações de sociabilidade; remetem para a fisicalidade, cidade da experiência já que as nossas experiências dependem cada vez mais do espaço físico que ocupamos, cada vez mais assistimos a uma «micro explosão de eventos» muito próximos fisicamente. Estas são as características básicas das tribos juvenis no neotribalismo contemporâneo. Concretizando, Costa, Tornero e Tropea destacam que na contemporaneidade as tribos urbanas funcionam como uma pequena mitologia, pois jogam com representações que estão vedadas ao indivíduo normal. Com a tribalização joga-se um jogo contraditório, porque quer-se fugir a uma uniformidade, mas ao mesmo tempo, para pertencer ao grupo, veste-se como que um uniforme de signos desse grupo. Estes mesmos autores também focalizam que as tribos urbanas constituem um potencial de desordem e agitação social, sendo de ressalvar que o *look* mais extremo revela o lado de potencial mais violento dessas tribos. O sentimento de pertença ao grupo é algo intenso e globalizador e, tal como defendem os autores que estamos a referenciar: "os pontos de vista dos implicados, os meios de comunicação, o discurso social e os meios marginais, são todos elementos de dispersão e difusão do fenómeno tribal urbano. Cada um, à sua maneira, confere aos jovens – às vezes de maneira contraditória – elementos de identidade e modelos de sociabilidade. Todos eles, definitivamente, operam uma construção social dalguns grupos, que se distinguem, precisamente, pela sua permeabilidade e ductilidade aos fenómenos simbólicos" (Costa [*et al.*], 2000:95).

Parte crucial da obra de Costa, Tornero e Tropea centra-se no que denominam *lugares, momentos e máscaras*, isto é, a importância da dimensão espacial nas tribos urbanas. Face ao espaço, as tribos têm um sentimento de posse, de conquista sobre este. Os espaços podem assim ser vistos a partir das suas funções expressivas enquanto primeiramente espaço de pertença (pontos de referência, comuns a todos os elementos do grupo e que suscitam sentimentos dos pertença onde a tribo exerce mais controle e influência). São também espaços de representação (é o espaço onde se exibe o lado mais espectacular, superficial, da identidade tribal, através do uso da máscara) e são espaços de actuação (podem coincidir com os espaços anteriores e são os lugares onde se prosseguem os objectivos lúdicos e existenciais do grupo). Uma outra dimensão importante é a temporalidade destes grupos, uma vez que o facto de se pertencer a grupo dá ao tempo uma intensidade maior, assim como uma profundidade e tensões maiores. O quotidiano afirma-se assim como um tempo morto, como um hiato entre os eventos significativos do grupo: o fim-de-semana são espaços-tempo em que a identidade individual e grupo se pode renovar, criando uma ciclicidade regular nos encontros com o grupo, indispensável para a sua manutenção; e os eventos especiais funcionam como tempos especiais onde "se ilumina a existência do guerreiro" (Idem, Ibidem:95). Por último, a imagem (as máscaras e as formas de reconhecimento) funcionam como símbolos de pertença a um grupo, mas, igualmente, como forma de recusa do resto da sociedade, revelando um dos objectivos das tribos urbanas, a necessidade, manifesta, de se porem à margem do resto da sociedade.

De acordo com Andy Bennett (2004a), o conceito de neo-tribalismo, oriundo da concepção de Maffesoli, surge como o mais adequado para o estudo da *relação cultural* entre a juventude, a música e o estilo, quando comparado com conceitos como o de subcultura. Na realidade, Bennett identifica dois principais problemas na utilização do paradigma subcultural no estudo da temática referida. Desde logo, realça o facto de o conceito ser crescentemente utilizado de formas contraditórias e, para além disso, salienta a sobrevalorização da coerência e rigidez dos grupos juvenis resultante da assumpção das subculturas como subsistemas da sociedade ou como culturas dentro de culturas. Neste sentido, o objectivo de Bennett é precisamente encontrar um conceito capaz de ultrapassar as limitações do conceito de subcultura, não deixando de capturar as dimensões instáveis dos aspectos que caracterizam as identidades da modernidade tardia, baseadas no consumo. Assim, e indo beber de novo a Maffesoli, Bennett recorre à noção de tribo que, não possuindo um carácter rígido, remete para um determinado estado de espírito e para uma certa ambiência, sendo facilmente expressa através dos estilos de vida. Do mesmo modo, a teoria subcultural trata-se, de acordo com Bennett, de uma interpretação particular da história do desenvolvimento da cultura juvenil e uma forma concreta de perspectivar a identidade pessoal. Assim, o autor não deixa também de fazer referência à relevância do conceito de estilo de vida, de forma a fornecer uma base, um suporte para a compreensão do modo como as identidades individuais são construídas e vividas. Tentando concretizar um pouco mais, Bennett aplica a teoria das neo-tribos à análise da música de dança. No seu entender, o gosto musical, paralelamente a outras orientações e preferências, é uma sensibilidade menos bem definida do que anteriormente. Assim, a música gera um conjunto de experiências diversificadas em torno das quais as pessoas se podem mover. Na verdade, esta ideia de uma certa indefinição, complexidade e diversidade suporta-se em algumas constatações reais, como por exemplo o facto de os DJ misturarem diferentes estilos nos seus *sets*, de os clubes oferecerem géneros musicais distintos em diferentes salas, entre outros.

Também Ana Padawer parte do conceito defendido por Maffesoli de tribo, no qual as subculturas juvenis em muitos aspectos se assemelham, em termos identitários, às lógicas de funcionamento tribais. Com o conceito de tribo destaca-se "o primitivo, a emotividade, a simplicidade, a estabilidade" (Padawer, 2004:2). A autora chama a atenção para o facto de muitos estudos sobre a juventude a abordarem como uma etapa no processo evolutivo dos indivíduos, no qual a idade entra apenas como uma variável classificatória. Portanto, é importante "definir a juventude (...) [como algo] dinâmico e descontínuo, onde os jovens constituem uma categoria heterogénea diacrónica e sincronicamente" (Padawer, 2004:3)

3.3.3. Culturas juvenis e performatividade

Rossana Reguillo (2004) corrobora no essencial o neo-tribalismo defendido por Bennett, dando contornos precisos à performatividade como elemento central das culturas juvenis, sustentando que "as culturas juvenis, as quais entendo como «conjunto heterogéneo de expressões e práticas socioculturais», operam como símbolos do profundo mal-estar que caracteriza as sociedades, e que nos gestos mais espontâneos e lúdicos radicam pistas chave a serem descobertas pela teoria crítica" (Reguillo, 2004:52). Expressões como a produção e o consumo cultural, as inscrições identitárias alternativas, o uso social da Internet, o deambular por territórios diversos, a adesão itinerante a causas e processos sociais, inscrevem-se num "contexto de acção e num universo simbólico". Nenhuma prática está fora do social. De contrário, assume-se a exterioridade dos jovens face ao social e um sentido restrito do político (reduzido à oficialidade). Esta "desdramatização das expressões juvenis" (que a autora chama também de "performatividade juvenil") provoca uma atenção sobredimensionada às "dimensões tribais": códigos, valores, emblemas e representações que dão coesão ao grupo, tornando relativa ou momentaneamente invisíveis as dimensões institucionais e o papel do mercado e o próprio conflito (os "antagonismos sociais"). Face à cegueira analítica prevalecente nos discursos acerca da juventude, há que tentar captar o "conjunto de expressões, processos, acções, objectos" no "entranhado das gramáticas" que o estimula ou obstaculiza.

Mediante esta posição, já não se analisa a postura juvenil em termos de aceitação-negação, mas sim em termos de uma suposta "exterioridade". Nas palavras de Rossana Reguillo "a performatividade é uma chave de leitura fundamental, mas isso não significa, não pode significar eludir o drama em que estes «nómadas» constroem quotidianamente (…) as suas opções. Projectar as nossas próprias fascinações sobre um nomadismo romantizado, um tribalismo radical (o nós isolado), atribuir aos jovens o desejo livre, o gozo momentâneo e inconsciente, pode fortalecer um «mundo múltiplo de mosaicos, de fragmentos isolados e auto-referenciais» e, pior ainda, um mundo em que o «essencialismo e o endurecimento das fronteiras entre grupos obstaculizam a permeabilidade e a contaminação mútua, e facilitam o separatismo ao criar mundos fechados sobre si mesmos" (Reguillo, 2004:53). A autora considera que o que temos na realidade é um falso dilema entre duas re-articulações. Por um lado, uma re-articulação *tradicional* que "maximiza o valor produtivo do corpo jovem como chave da inclusão-participação". Por outro lado, uma "re-articulação pós-moderna que maximiza o gozo como chave para redefinir o corpo jovem e os seus portadores" (Idem, Ibidem:54). Os jovens encontram-se assim no centro de disputas e reivindicações (inclusive, ou sobretudo, dos seus corpos), cada qual propondo uma definição de juventude – que deverá ademais ser adoptada pelos próprios jovens, integrada nos seus esquemas de pensamento e nas suas acções. Os jovens são a "vítima propiciatória" para o estado, o mercado, a igreja, etc.. Todos propõem uma re-articulação do que é "ser jovem", dado que todos eles descobrem inadequações na actual articulação em que os jovens estão mergulhados mas "a performatividade das culturas juvenis não pode ser abraçada na univocidade de uma interpretação, as suas múltiplas repercussões libertam-se e expandem-se num mundo cada vez mais esgotado e perplexo. Instalar-se aí, no território das suas práticas, (…) pode ajudar, talvez, a perceber porquê, apesar de si mesmos, os jovens operam como signos do político e, às vezes da política" (Idem, Ibidem:56).

3.3.4. Culturas juvenis globais

Também se insere nesta abordagem acerca do neotribalismo contemporâneo todo um conjunto de contributos que pretendem abordar as recentemente designadas culturas juvenis globais. A omnipresença desta cultura juvenil global levou alguns a falar na aparição de "uma grupo homogéneo que pode ser delimitado e antevisto segundo as normas da cultura juvenil global: o adolescente global" (Nilan, 2004:40). Mas esta figura é, em muitos casos, uma criação ilusória, pois "descobre-se que os jovens constituem a sua identidade muito mais à escala local, o que amiúde incorpora elementos tanto tradicionais como modernos. As tendências e os produtos da cultura juvenil global são ferramentas e recursos importantes para a constituição criativa de culturas juvenis globais distintas da cultura local dos pais, sem no entanto definirem nem concretizarem estas práticas locais" (Idem, Ibidem:40). A este respeito é comum falar-se em hibridismo das culturas juvenis, o que induz logo a pensarmos em recriações culturais incessantes no quotidiano, dando palavra a Nilan quando esta refere que "as formas híbridas da cultura juvenil não só representam uma espécie de mescla como, além disso, sintetizam e articulam novas formas culturais" (Idem, Ibidem:44). Indo mais longe, Nilan advoga mesmo que: "podemos entender as tribos da cultura juvenil global como a expressão do instinto de formar e reinventar as colectividades primordiais para proporcionar uma sensação de segurança e encerramento num mundo seguro" (Idem, Ibidem:46). É desta forma que se consegue: 1) "indicar a condição de membro de um grupo juvenil"; 2) "criar um estatuto simbólico mediante o consumo e a exposição de produtos de cultura popular distribuídos globalmente, mesmo quando se articulem para fins locais". (Nilan, 2004:46). Ora, perante este contexto, "os jovens têm que construir as suas próprias biografias individuais e colectivas, sem a garantia do passado e num ambiente de risco intensificado" (Nilan, 2004:46).

Ponderando os contributos da abordagem focalizada nas tribos e no neo-tribalismo contemporâneo, parece não existir a possibilidade de regressar à utilização do conceito de subcultura no âmbito de uma Sociologia da música popular. De facto, o conceito de tribo, ou de neo-tribalismo, permite um reconhecimento da instabilidade e da natureza temporária das afiliações grupais. Mas impõem-se algumas ressalvas. Ainda que Bennett (2004a) esteja correcto quando realça o facto de os teóricos subculturais não terem prestado a devida atenção à variedade de afiliações musicais que os jovens podem desenvolver, a ideia de que as pessoas gostam de diferentes géneros musicais não permite por si só sustentar a teoria do neo-tribalismo que, para Bennett, implica que as relações entre o gosto musical e a identidade sejam contingentes ou, pelo menos, dependentes dos caprichos dos indivíduos. Na realidade, "as questões mais controversas e complexas acerca do gosto musical, e mesmo do gosto cultural em geral, tendem a relacionar-se com o quanto o conjunto de gostos e antipatias se correlacionam com outras variáveis chave, como a idade, a classe, o género e a etnicidade" (Hesmondhalgh, 2005:26).

O trabalho de Carles Feixá (1999; 2004) parece ser uma tentativa recente de articular quer a abordagem subcultural, quer a do neotribalismo contemporâneo, propondo um modelo de análise das culturas juvenis integrador de posturas teóricas e feliz, diríamos nós, para a abordagem do contexto das culturas juvenis no tecido urbano actual. Feixá considera que a noção de cultura juvenil está, muitas vezes, associada à noção de cultura subalterna,

ou seja, é constituída por indivíduos que têm pouca integração na cultura hegemónica, segundo a linha de pensamento de Gramsci. Ora, como o autor procura demonstrar, uma característica importante das culturas juvenis é o facto de estas culturas se inserirem numa fase transitória da vida, que lhes permite, apesar da sua condição desigualitária, manterem níveis elevados de auto-afirmação. Assim, a articulação social das culturas juvenis pode desenrolar-se em três cenários: face à cultura hegemónica, veiculada através das instituições e dos media, com a qual desenvolvem relações de conflito e de integração (Feixá, 1999); face às culturas parentais, que se podem definir pelas grandes clivagens sociais de etnia e de classe social. Através da socialização primária, o jovem adquire valores que vão ser apropriados na formação de estilos de vida (Idem, Ibidem); as culturas geracionais estão relacionadas com a rede de relações sociais que os jovens estabelecem, com as quais se identificam e que colidem com aqueles do mundo adulto (Idem, Ibidem).

Avancemos com uma definição de cultura juvenil. Como bem refere Feixá: "num sentido amplo, as culturas juvenis referem-se à maneira como as experiências sociais dos jovens se expressam colectivamente mediante a construção de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente no tempo livre, ou nos espaços intersticiais da vida institucional. Num sentido mais restrito, definem a aparição de «microsociedades juvenis», com graus significativos de autonomia face às «instituições adultas», que se dotam de espaços e tempos específicos, e que se configuram historicamente nos países ocidentais depois da segunda guerra mundial, coincidindo com grandes processos de mudança social no terreno económico, educativo, do trabalho e ideológico" (Idem, Ibidem). Combinando influências das duas perspectivas em oposição, Feixá defende, como características cruciais das culturas juvenis na contemporaneidade, a heterogeneidade e o dinamismo, o que implica que as fronteiras entre as diferentes microculturas sejam ténues e exista uma troca intensa de estilos. Diferentemente do que aconteceu entre os anos 50 e 80 do século XX, os jovens não se confinam, nem mantêm fidelidade a um só estilo, são influenciados por vários e tendem a construir um estilo pessoal dentro dessa panóplia optativa, estilo que é particularmente influenciado pelos gostos musicais e pela sociabilidade com pares.

Esta óptica parece-nos compatível com a constatação de que as culturas juvenis, na actualidade, se apresentam dispersas pelo urbano, ao contrário do que acontecia há uns anos, o que acaba por dificultar o seu estudo, no sentido de as circunscrever a este ou aquele espaço. Contemporaneamente, as expressões juvenis possuem como universos simbólicos o movimento *rave* ou o movimento *trance*, entre outros, ao contrário das anteriores que convergiam sobretudo para o *pop rock*: "se antes a *pop rock* parecia ser o universo simbólico aglutinador das expressões juvenis, hoje o fenómeno parece materializar de outras formas – com outros referenciais estéticos, musicais e experenciais – esse espaço simbólico. (...) O movimento *rave* e, mais recentemente, o movimento *Goa Trance* são exemplos do conjunto de novas tendências que têm surgido neste âmbito (Carvalho, 2003:175)[43].

[43] Para além da abordagem de Maria do Carmo Carvalho (2003) - Expressões psicadélicas juvenis", poderemos identificar toda uma série de investigações que vão na mesma linha: Schilt, Kristin (2004) – "Riot grrrl is…": contestation over meaning in a music scene; Hodkinson, Paul (2004) – Translocal connections in the goth scene; Dowd, Timothy; Liddle, Kathleen; Nelson, Jenna (2004) – Music festivals as scenes: examples from serious music, womyn's music, and skate punk; Gosling, Tim (2004) – "Not for sale": the underground network of anarcho-punk.

Figura 3.15: Mural da loja *Sneakers Delight* no Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

A proposta de Feixá congrega os condicionamentos sociais (identidades geracionais, género, raça, classe social) que devem ser entendidos como os direitos e deveres, determinados socialmente, a que o jovem deve obedecer com o plano das imagens culturais (atributos simbólicos e ideológicos) dos quais os jovens se apropriam e que acabam por ter manifestações estéticas (símbolos, modos de vestir, linguagem, etc.) que, num dado momento, ganham uma visão mediática, mas que acabam por desaparecer (Feixá, 1999). Mantendo-se fiel à hipótese de fazer valer os contributos de ambas as correntes, considera que um primeiro grande factor agregador das culturas juvenis advém do peso geracional, que faz com que os jovens partilhem uma contemporaneidade e um passado em comum: "as culturas juvenis mais visíveis têm uma clara identidade geracional, que sintetiza de uma maneira espectacular o contexto histórico que os viu nascer. Ainda que em cada momento convivam diversos «estilos juvenis», normalmente há um que se converte em hegemónico, selando o perfil de toda uma geração. Alguns aparecem, subitamente na cena pública, difundem-se e ao cabo de algum tempo apagam-se, fossilizam-se ou são apropriados comercialmente. Outros persistem, e são inclusivamente retomados/reinventados pelas gerações posteriores (*revivals*)" (Idem, Ibidem:89). As culturas juvenis são igualmente vistas como um fenómeno masculino. Os espaços de ócio foram, durante muito tempo, espaços masculinizados. Isto prende-se com o facto de as mulheres terem, em grande medida, as suas práticas culturais remetidas à esfera doméstica, no domínio das *culturas de quarto de dormir* na expressão bde Feixá.

Figura 3.16: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

No pós-guerra, surgiram teorias que defendiam, que as culturas juvenis eram interclassistas. Mas como procuraram demonstrar os estudos do CCCS, a origem social dos jovens mostrava ser um factor agregador com mais peso explicativo do que a idade. O meio social onde interagem, o vínculo com as próprias pessoas mais velhas, são exemplos de factores que vão influenciar a socialização primária: "a maior parte da literatura sobre as culturas juvenis centrou-se nos jovens da classe operária. Os jovens das classes médias só foram considerados quando participaram em movimentos dissidentes ou contraculturais (é como dizer, quando provocaram problemas maiores). Ainda que nem sempre expressem a sua identidade de maneira tão espectacular como os seus companheiros proletários, os jovens de classe média – ou os que aspiram a sê-lo – partilham determinadas modas, músicas, interesses focais, espaços de lazer, adornos, que a miúdo se traduzem em determinadas etiquetas usadas na interacção social da vida quotidiana (…)" (Idem, Ibidem:93). As culturas urbanas sempre estiveram muito ligadas a segundas gerações de imigrantes nos meios urbanos, uma vez que estes jovens terão tendência a identificar-se com a cultura dos pais que só conhecem indirectamente e a apropriar-se dela, misturando-a com símbolos da cultura do país onde vivem. Um último factor, que pode ajudar a compreender a formação de culturas juvenis, é o território, que, conjugado com todos os outros factores, leva a que se desencadeiem diferentes culturas juvenis; por exemplo se o jovem vive num bairro interclassista, a sua banda será interclassista. Além do facto de a maior parte das culturas juvenis mais relevantes da história, terem a sua origem em meios urbanos densamente sedimentados.

3.3.5. Culturas juvenis e estilos

O estilo é determinante na vitalidade e na prevalência das culturas juvenis: "o que faz um estilo é a organização activa de objectos com actividades e valores que produzem e organizam uma identidade de grupo" (Feixá, 1999:98). Para se analisar como se constrói um estilo, Feixá importou alguns conceitos da semiótica. O primeiro prende-se com a *bricolage*, através da qual os objectos são apropriados por parte do grupo e reinventados, sendo-lhes conferido um novo simbolismo. Outra forma de bricolage ocorre quando os objectos, os símbolos de outros grupos, são reapropriados com novos usos, por parte de outro grupo. O segundo conceito remete para a homologia e equivale à relação existente em cada cultura entre os artefactos, o estilo e a identidade do grupo. O estilo é assim uma combinação hierarquizada de elementos culturais, como: a linguagem; a música (elemento central da maioria das culturas juvenis); a estética (muitos grupos desenvolvem estéticas que os diferenciam dos demais); de produções culturais (*graffitis*, fanzines, tatuagens, etc.); e actividades focais (participação em certos rituais como as *scooters* para os *mods*, o consumo de marijuana pelos *hippies*, etc.). Por ultimo, os estilos não devem ser considerados como sendo estáticos, pertencem a um movimento maior de fusão e difusão de estilos prévios.

A análise da cultura *punk* em espaço espanhol levará Feixá a ilustrar os postulados fundamentais da sua apropriação teórica. Desde a sua emergência, o estilo *punk* veio a afirmar-se como um movimento de contestação e de ruptura em termos musicais e estáticos face aos cânones da sociedade musical, foi ruptura estética, musical, linguística… Também a "a maior parte dos «actores» *punk* provinham de ambientes urbano-populares; a estética do movimento, a retórica inicial da autodestruição, da agressividade, reflectia uma identidade proletária; a atitude anti-intelectual e o aparente desencanto vital – o *no future* –, saíam das veias contestatárias vigentes na década anterior; as formas e os conteúdos do movimento – em suma – prosseguiam a tradição das subculturas operárias britânicas do pós-guerra" (Idem, Ibidem:152). Como qualquer corrente estética, o *punk* encontrou dois caminhos, se por um lado certos símbolos da cultura *punk* foram apropriados pela cultura de massas, houve outras culturas que se desenvolveram na linha do *proto-punk*. Desta cultura juvenil, Carles Feixá deriva cinco culturas de matriz *punk* mas diferenciadas entre si. Primeiro, podemos observar o *dandi-flaneur-punk* que conjuga o dandismo, corporizado numa atitude rebelde e niilista, assente na noção da inutilidade de todo o projecto e na grosseria no modo de ralação com os outros, com uma postura *flaneur*, "o punk vive a metrópole como um cenário onde se representa, converte as ruas e as praças em lugares seus, o corpo num emblema da sua angústia e a marginalidade como um modo de vida" (Idem, Ibidem:154). Segundo, o grupo *dadá-surrealismo–punk* tributário e eco das tendências artísticas vanguardistas de meados do século XX: "do surrealismo pegam a obsessão por uma ruptura com os códigos, as associações metafóricas, a subversão como política, o privilégio do visual (…). Do futurismo repartem a parafernália tecnológica, a identidade urbana e o colapso dos símbolos pela proliferação dos signos" (Idem, Ibidem:155).

Em terceiro lugar, desvela-se o *beat-hippie–punk* que centraliza três tendências estéticas, que têm em comum o facto de serem todas correntes que surgiram com a industrialização dos anos 60, como formas diversas de encarar os tempos livres. Em quarto lugar, somos confrontados com o *rock –pop–punk* que reúne o *rock'n'roll* dos anos 50 e a *pop* dos anos 60, o *punk*, sendo uma síntese "entre a harmonia dura e a sofisticação, entre a animalidade acústica e a artificialidade, entre o mito de origem e o mito escatológico (entre o passado e o futuro) entre as actividades de máscara e as actividades de vertigem (entre a moda e a droga), entre o masculino e o feminino, entre o vivencial e o utópico, entre o comunitário e o individual" (Idem, Ibidem:156). Finalmente, o *skinhead–rastafarian–punk* onde existe uma síntese entre alguns dos postulados da cultura *skinhead* e a cultura dos *rastas*: "com os *skins*, os *punks* compartilham a origem proletária, a vinculação a um território, a atitude agressiva, alguns elementos estilísticos (as botas, o cabelo curto), o gosto pela música rápida, a reacção face às forças policiais e um certo sentido de «britanicidade», mas distanciam-se na sua atitude política e a sua relação com outros grupo étnicos. Com os *rastas*, os *punks* partilham a apreciação pelo multiculturalismo (…) uma atitude politicamente comprometida, e um certo sentido apocalíptico (futurista no caso dos *rastas* e presente no caso dos *punks*)" (Idem, Ibidem:157).

3.3.6. Bandas e tribos

Parece-nos ainda importante a distinção feita por Carles Feixá entre bandas e tribos. O autor faz algumas distinções entre o fenómeno de tribos urbanas (Espanha) e as bandas (México). Se ambas têm em comum as origens *punk*, símbolo da crise de valores instalada no pós-anos 60 e se em ambos os casos os caminhos a seguir pelos jovens pertencentes a estes grupos são plurais, tal como o autor refere, as tribos em Espanha mostraram ser um fenómeno conjuntural, enquanto que no México as bandas foi um fenómeno massivo e persistente nas classes populares. Da mesma forma, enquanto que as tribos urbanas só ocasionalmente se revelam como um fenómeno colectivo, os membros de uma banda ocupam as suas rotinas quotidianas com actividades ligadas às bandas. As bandas provêm dos subúrbios dos grandes centros urbanos, enquanto que as tribos têm uma origem mais no centro da urbe. Os membros de uma banda têm pontos de referência mais próximos dos espaços que percorrem no quotidiano, enquanto que os das bandas são, geralmente, locais próximos de espaços de lazer. Enquanto que no México a reacção das autoridades ao fenómeno foi de repressão, em Espanha, as autoridades agiram mais na senda do combate anti-droga e pela via do consumo. Multiplicidade e soluções diferenciadas em função dos contextos sociais e vivenciais, mas demonstração de que, acima de tudo, "as culturas juvenis são sem dúvida, uma solução simbólica, e portanto ilusória, mas não é por isso que tem um papel menos importante, já que servem para conferir ao jovem uma identidade social no difícil caminho entre o campo e a cidade, da infância à vida adulta, da periferia ao centro, do local ao universal. Graças a elas, os jovens podem negociar colectivamente a sua existência e converter um estigma de marginalização num elemento da sua identidade" (Feixá, 1999:181).

Figuras 3.17: Elementos de apresentação do *self* nas culturas juvenis, Optimus Alive 2008, Heineken Paredes de Coura 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

3.4. Cenas musicais, locais, translocais e virtuais

> *"Outras vezes as sonoridades mimetizam os ruídos de fundo, os comboios sempre cúmplices nos blues, as estradas ou a descolagem dos aviões, como se procurassem esculpir e dar ordem e lirismo a matérias sonoras improváveis. Noutras alturas são os logros da vida que dão vida às cenas urbanas, tecendo a matriz para sons espectrais, sombrios e paradoxalmente tão belos como os dos Joy Division e do eixo urbano-depressivo Manchester/Liverpol do final dos anos 70"* (Vicente, 2008:13).

> *"Mas desde que a história do pop se repete a si própria com regularidade, outra cena «underground» com certeza, aparecerá como resposta à hegemonia do pop infantil, tal como aconteceu da última vez. (…) Mas talvez a próxima Seattle será tanto e lado nenhum, como em todo o lado – será talvez na Internet. (…) A Internet permite ao «DIY [Do it yourself]» que vá muito além do que alguém alguma vez sonhou [nosso]"* (Azerrad, 2002:500).

3.4.1. Cenas: uma alternativa conceptual

A partir dos anos 90 do século XX, o conceito de cena começou a ser assumido dentro da análise sociológica e não só, como sendo apropriado para os estudos sobre música e mais adequado do que o conceito de subcultura para expressar a existência de práticas expressivas e rituais em torno da música. Esta emergência conceptual ficou a dever-se substancialmente a Will Straw (1991) e a Barry Shank (1994), que fizeram a apologia do conceito no estudo do *indie rock* e sobre a cena *rock'n'roll* em Austin, no Texas, respectivamente. A noção tornou-se extremamente popular nos estudos sobre música, sobretudo em resultado destas duas contribuições e de em grande parte dos casos ser apresentada como uma melhor alternativa ao conceito de subcultura, ainda que de forma ambígua e, por vezes, até mesmo confusa, remetendo erroneamente para um espaço geográfico específico. Na realidade, não raras as vezes, o termo cena surge no âmbito de estudos sobre sonoridades de locais específicos, com o intuito de torná-los (ou pretender torná-los) teoricamente mais inovadores do que realmente são, enquanto outros autores o adoptam no sentido de dar conta de um espaço cultural que transcende o espaço local. Resta, pois, saber se estamos perante uma ambiguidade positiva ou apenas uma confusão provocada por um uso generalizado de um termo que está na moda. Mas, em termos gerais, o recurso ao enquadramento paradigmático das cenas no domínio da pesquisa sobre música prende-se com o objectivo de perceber a importância sociocultural da música na vida quotidiana, tendo sido utilizados outros modelos teóricos até então.

Esta iniciativa conceptual ficou muito a dever-se ao que poderemos apelidar de pós-estruturalismo. Na verdade, os paladinos desta corrente ambicionavam uma nova apreciação da relação entre os jovens, música, estilo e identidade no contexto da *nova* sociedade global em que os fluxos globais e locais se reorganizam de acordo com complexidade produzindo novas e híbridas constelações culturais. Consequentemente, em substituição do conceito de subcultura surgem novas terminologias tais como: canais, subcanais, cenas, estilos de vida, neotribos, entre outras (Muggleton, 2000). Dentro deste olhar renovado conceptualmente, o conceito de cena começa a ser objecto de maior unanimidade sendo

aplicado por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em analisar e descrever espaços de produção e consumo essencialmente musical. A raiz desta unanimidade reside na sua capacidade de leitura do espaço, da sociedade urbana contemporânea[44].

3.4.2. Um novo contexto social, cultural e territorial

Esta nova abordagem vai de par com todo um conjunto de observações que colocam em paralelo os processos de globalização (entendidos como crescendos de conectividade relacional, a múltiplos níveis, unindo o planeta) com os modos de representação dessa mesma realidade globalizada (ou percebida como tal). Daqui surgem modos historicamente determinados de conceber a cultura, e em especial a diferença cultural e as ambições de universalismo. Muitos destes posicionamentos consideram ainda que este processo não é de forma alguma unívoco. Assim, associado a uma des-territorializaçao de fluxos e realidades ocorre, concomitantemente, uma contra-tendência que re-situa e localiza esses momentos. Em geral, a um processo de globalização haverá que somar um outro, de localização, como contra-parte necessária. A temática das identidades, e das híbridas especialmente, emerge neste passo. Encontra-se actualmente em curso um complexo processo, genericamente designado de globalização, envolvendo mudanças sociais aceleradas numa pluralidade de dimensões, cujo protagonismo o autor atribui a um "processo de conectividade acelerada" (Tomlinson, 2004:22). Isto significa que, no entender de Tomlinson, a globalização se refere à rede de interdependências e interconexões que rapidamente se desenvolvem e cuja densidade crescente caracteriza, nas sociedades modernas, a vida social, económica e cultural. Mundo globalmente conectado por fluxos financeiros, de informação, mercadorias e pessoas, mas também por crenças, modas, imagens, crimes e doenças. Contudo, a crescente conectividade global não implica necessariamente que

[44] Vale a pena recordar, a título ilustrativo, o trabalho de Steve Redhead. No final da década de 80, Steve Redhead desenvolve no Manchester Polytechnic um trabalho com o intuito de mapear os diferentes aspectos relacionados com os media e com a música popular enquanto indústrias da região de Manchester. Tal trabalho revelou-se importante na medida em que permitiu questionar as tradicionais explicações teóricas acerca do modo como as subculturas e a cultura popular funcionam, alterando os discursos académicos produzidos. No fundo, questionava-se a adequabilidade das tradições académicas para explicar as transformações que então ocorriam nas ruas e clubes de Manchester, pelo que constituiu um importante contributo no âmbito dos estudos culturais. Paralelamente a este impacto ao nível teórico, o trabalho desenvolvido teve também reflexos na imagem de Manchester, tendo-se tornado parte, nas palavras de Steve Redhead, do marketing da cidade. Neste seguimento, em 1992, Steve Redhead funda o Manchester Institute for Popular Culture, que surge com o intuito de preencher as lacunas teóricas e metodológicas que se impunham desde meados da década de 70 no Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Na verdade, constatava-se essencialmente o desenvolvimento de um trabalho teórico de elevada qualidade no âmbito da cultura popular, em detrimento do trabalho empírico, pelo que Steve Redhead e a sua equipa procuravam conciliar as duas vertentes – teoria e empiria – na produção de um conhecimento científico de qualidade. Deparavam-se, contudo, com uma dificuldade: a acelerada velocidade com que todas as transformações ocorriam e que tornava complexa a sua assimilação. Neste sentido, Steve Redhead fala-nos, então, de uma cultura acelerada que é cíclica. Nas suas palavras, "Na verdade, a determinado momento a cultura irá bater na parede e no âmbito da cultura popular, de diferentes formas, batemos já na parede" (Redhead, 2006:9). Trata-se, portanto, de uma questão de hibridez, de um constante regresso ao passado, que torna complexo, senão mesmo impossível, o seguimento de uma direcção linear. Hoje estamos, então, perante uma modernidade acelerada ou diante de uma cultura acelerada o que, segundo Steve Redhead, não é o mesmo que uma modernidade tardia. Segundo o autor, a modernidade acelerada sempre existiu, porque a modernidade sempre se caracterizou pela velocidade. Para além disso, não crê que a modernidade se transforme. Por outras palavras, Redhead não acredita que haja algo depois da modernidade; no seu entender não há pós-modernidade. Há sim modernidades, uma vez que a modernidade assume configurações distintas consoante os contextos, sendo que a cultura popular é um dos vários e interessantes aspectos dessas modernidades (Mcrae, 2006).

o mundo se esteja a tornar política e economicamente unificado. Deve, antes de mais, temperar-se com tendências contrárias de divisão social, política e inclusive cultural. Ou seja, trata-se de um "processo desigual, com áreas de concentração e densidade de fluxos e outras áreas de negligência ou exclusão" (Idem, Ibidem:23).

Assinale-se, contudo, que a globalização não destrói as localidades. Pelo contrário, as localidades prosperam na globalização: "a conectividade da globalização também assegura que a experiência cultural está em vários sentidos liberta das suas ancoragens tradicionais em localidades particulares, à medida que os lugares em que vivemos são crescentemente penetrados pelo fluxo da cultura" (Idem, Ibidem:26). É junto da cultura juvenil que podemos encontrar algumas das mudanças mais significativas da esfera cultural – por exemplo, o reconhecimento de híbridos culturais de que Canclini (1998) organizados em torno de formas de música popular. A uma "desterritorialização activa", de dissolução dos ligames entre culturas e lugar, de fuga à tradição, segue-se um re-terriotialização, com a cultura globalizada a ser integrada e retraduzida em termos de versões localizadas dos cânones da cena internacional. O pós-guerra potencia a dissolução das culturas de classe e fomenta o relativismo cultural, nomeadamente, entre a geração mais jovem (que elege outros estilos de vida e linguagens corporais), um desenvolvimento que se sustenta na divisão funcional do trabalho, na produção em massa, nos meios de comunicação, na descolonização, a redução do horário de trabalho, entre outros (Heller, 1998).

Apoiando-se nestas abordagens, Alexandre Melo pondera que no quadro do processo de globalização, o sistema das artes se pauta por segmentação e hierarquização das estruturas de produção, o pluralismo dos discursos de legitimação; a experimentação, o ecletismo e a transdisciplinaridade no que concerne os processos de trabalho. Estas características

Figura 3.18: Elementos de iluminação de um espaço no Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

reportam-se a diferentes áreas da produção artística, como o cinema, a música, as artes do espectáculo, as artes plásticas e a literatura. Desde logo, a segmentação referencia a diversidade de produtos e práticas que correspondem a uma disciplina artística. Por exemplo, no campo da música, perfila-se uma infinidade de categorias e subdivisões, desde a música clássica à música *pop*; música ao vivo ou música gravada também com variantes (gravações ao vivo, *remix*, versões de dança) e as articulações com as tecnologias (música na Internet), as artes do espectáculo (ópera, concerto) e a mundanidade (*disc-jockeys*, *club culture*). O binómio segmentação/hierarquização remete para a consideração dos sistemas das artes no plano horizontal de acordo com critérios distintivos (estéticos, técnicos, formais, ideológicos), e num plano vertical com os critérios hierárquicos de poder, cotação económica, mediática ou simbólica. Os discursos de legitimação concernem aos consensos informais que qualificam e valorizam as obras de arte. Desta feita, num cenário de pluralismo, os discursos sobre as práticas artísticas remetem para uma situação de relativismo: "Na realidade, a situação de pluralismo generalizado, nas práticas e discursos sobre as práticas artísticas, é a situação que mais se aproxima de um entendimento da arte como um exercício utópico e libertário da liberdade da imaginação" (Melo, 2002:83).

A transnacionalização deu lugar ou, pelo menos, acentuou tendências de sentido centrífugo nos espaços situados. O mesmo, para as identidades. Isto veio, obviamente, desestabilizar os ordenamentos sociais que estabeleciam domínios (e, desta forma, fronteiras) bem definidos de posicionamento dos actores sociais, conferindo estabilidade às autodefinições identitárias e às relações de alteridade (pelos quais as primeiras se confirmam e se cimentam). Daí que, hoje em dia, a temática da diferença assuma um lugar central no debate sociológico. Sublinhando a natureza eminentemente relacional da identidade, o autor sublinha que emergem, com a transnacionalização (em sentido lato), processos descoincidentes de dispersão e de apelo das «raízes». Falando em diáspora, o autor sente-se capacitado para fornecer uma imagem dos actuais processos de reconfiguração espacial e identitárias das sociedades contemporâneas. O debate sobre a questão da diferença, diversidade e identidade tem assumido uma proporção e uma intensidade destacada nas últimas décadas (Brah, 2004).

Numa época de crescente flexibilização económica e social, é de esperar que os processos de construção identitária acompanhem de alguma forma as principais tendências societais da contemporaneidade. A paisagem multifacetada da cultura pós-modernista, feita de múltiplas expressões e múltiplas referências, encontra expressão numa paisagem ontológica também ela plural. Ao contrário das sociedades pré-modernas, onde as identidades se estruturavam em torno de referências e tradições comunitárias unívocas, nas sociedades contemporâneas assistimos a uma progressiva diversificação e complexificação dos processos de construção identitária.

3.4.3. A pertinência do conceito de cena

> *Cada cena é única. Apesar disso, é útil reconhecer a partilha de características comuns* (Bennett & Peterson, 2004:6).

Retomando as cenas. Will Straw realça a eficiência do conceito de cena na abordagem de unidades culturais com barreiras tantas vezes invisíveis e elásticas. Este carácter flexível permite, no caso da análise da música, uma atitude de abstracção da mesma em relação às unidades de classe ou subcultura mais fixas e rígidas e teoricamente complexas. A unidade dos espaços musicais mede-se pelo seu tipo e volume de negócios gerais e específicos ao sector, pelos valores personificados no músico, pelas formas e graus de envolvimento numa dada cultura musical e pelo carisma de especificidade dos eventos musicais realizados. Não obstante estes indicadores poderem estar associados a determinadas formas musicais, como o *heavy metal*, o *rap*, o *indie rock*, na lógica de Straw será mais adequado transpô-los para a análise de um dado espaço que pode ser caracterizado por uma diversidade de formas musicais (Straw, 1991:5). Nas suas palavras: "dentro deste complexo de espaços culturais, o coração do *rock* será considerado como não mais central e não menos étnica ou racialmente específico do que qualquer outra forma. O seu declínio deve-se, genericamente, menos a uma crise ideológica interna do projecto do *rock* do que à etnicização das formas musicais populares brancas, mais genéricas" (Idem, Ibidem:5).

Will Straw defende a cena como um espaço de concomitância de várias práticas musicais conservando graus diversos de distinção entre si, isto é, "é um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajectórias de mudança e fecundação cruzada. Dentro de uma cena musical, o mesmo objectivo é articulado dentro dessas formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho de fronteiras musicais tem lugar" (Idem, Ibidem:6). Convém notar que este autor distingue uma cena musical de uma comunidade musical, já que esta última implica um conjunto de pessoas portadoras de um perfil sociográfico fixo envolvidas na prática musical face a várias linguagens, sendo tributárias de uma memória colectiva comum musical enraizada no tempo e no espaço e onde o objectivo articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de um vínculo afectivo entre os dois termos: práticas musicais contemporâneas, por um lado, e o património musical, que é visto tornando esta actividade contemporânea adequada a um determinado contexto, por outro lado (Idem, Ibidem:6).

O conceito de comunidade tem sido aplicado à música, essencialmente, de duas formas. Por um lado, como um meio de atender à forma pela qual as músicas produzidas localmente permitem que os indivíduos se posicionem numa cidade ou região, ou seja, a música e os seus protagonistas podem funcionar como uma espécie de símbolos identitários de uma dada comunidade: "deste ponto de vista, uma relação partilhada com um

estilo musical criado localmente transforma-se numa metáfora para a comunidade, uma forma pela qual as pessoas articulam o seu sentido de união através de uma particular justaposição da música, identidade e lugar" (Bennett, 2004:224). Por outro lado, a aplicação do conceito de comunidade remete para uma dimensão romântica do mesmo no sentido em que a música pode ser interpretada como um modo de vida e como uma base da comunidade. Tal materializa-se, por exemplo, no sentido de comunidade inerente ao movimento *hippie* e à sua relação com o *rock* como fonte de mudança social. Da mesma forma, mais recentemente no âmbito da música *indie* revela-se central um sentimento de comunidade entre os músicos e os seus públicos.

Straw considera ainda que as cenas podem ser locais e translocais, constituindo-se como um espaço cultural que pode orientar associações estilísticas entre as pessoas num conjunto diversificado de espaços do dia-a-dia. Percebe-se, pois, uma maior abrangência e dinamismo deste conceito quando comparado com o de subcultura. Assim, uma cena não se restringe a determinados padrões classistas, de género ou étnicos. Ao mesmo tempo, e como igualmente apontado por Stahl (2004), a noção de cena implica um conjunto mais alargado de sensibilidades e práticas, comparativamente aos conceitos de subcultura ou tribo, sobretudo centrados nos consumos musicais e suas implicações ao nível da construção identitária. Corroborando este posicionamento, Andy Bennett assegura que o conceito de cena "oferece a possibilidade de analisar a vida musical na sua variedade de formas, orientadas simultaneamente para a produção e para o consumo, bem como os vários modos como estas se cruzam entre si, tantas vezes segundo especificidades locais" (Bennett, 2004a:226). Na realidade, de acordo com Peterson e Bennett (2004), a abordagem das cenas pode ser interpretada como tratando-se de uma tricotomia, compreendendo o local, o translocal e o virtual, os três níveis através dos quais as cenas podem ser lidas. Neste sentido, a relevância de uma tal perspectiva reflecte-se no seu contributo para a compreensão das práticas de produção e consumo culturais e a sua relação com a vida quotidiana nos seus mais distintos contextos espaciais.

A utilização deste conceito tem subjacente, por norma, uma localização espacial específica, como uma cidade, onde um determinado género musical surge e/ou se desenvolve, é apropriado e adaptado. Pense-se no caso do *blues* de Chicago ou no *jazz* de Nova Orleães. Novamente Bennett reitera que "o conceito de cena tem sido utilizado por músicos e jornalistas musicais para descrever os *clusters* de músicos, promotores e fãs, etc., que se desenvolvem em torno de géneros musicais particulares." (Bennett, 2004a:223). Desde o início da década de 90 do século XX, o conceito tem vindo a adquirir relevância enquanto modelo de análise académico, como resultado da rejeição de paradigmas teóricos e conceitos utilizados até então em pesquisas anteriores, nomeadamente a teoria subcultural, e também como consequência da influência dos trabalhos sobre os "mundos da arte" e as indústrias culturais (Becker, 1982). Bennett e Peterson defendem que "a música é uma importante forma através da qual milhões de pessoas encontram diversão, definem-se como são e afirmam a sua pertença grupal. Se bem que a indústria da música seja global, a maior parte da música é feita e usufruída em diversas situações separadas destes

mundos corporativos (Bennett & Peterson, 2004:1). Em outro lugar, Bennett reitera esta mesma ideia: "Assim a música desempenha um papel muito significativo na forma como os espaços individuais dos autores, os seus textos musicais combinam de forma criativa conhecimentos e sensibilidades locais na medida em que contam histórias sobre o local e impõem colectivamente significados e significâncias dos espaços" (Whitlley; Bennett; Hawkins, 2004:3).

3.4.4. Contributos para a consolidação do conceito de cena

A consolidação do conceito de cena aplicada à música tem sido intensa. Um dos primeiros a dar consistência a este paradigma foi Frith (1999). No entendimento deste estudioso seminal da Sociologia da música popular, a música é uma das formas através da qual definimos quem somos, é um dos meios pelo qual podemos afirmar as nossas especificidades. Mas se hoje a música é cada vez mais um fenómeno global, marcado por constantes interligações e influências mútuas, torna-se também mais complexo e até confuso concretizar uma articulação entre o seu carácter global e as suas dimensões específicas. Se a *nossa* música deixar de traduzir a *nossa* história e a *nossa* identidade, cabe aos músicos encontrar formas alternativas de demarcação e distinção. A tarefa difícil dos dias de hoje, e perante um tal cenário, é perceber até que ponto essa diferença é definida local ou nacionalmente. Não podemos também ignorar que a música que definimos como nossa é também um produto dos seus criadores e de todos os agentes envolvidos na sua divulgação. Desta forma, parece urgente encontrar uma solução que torne possível a comercialização (legítima e justa) dos dons e criatividade individuais. A criação de um sistema de direitos de autor parece a melhor possibilidade. Mediante tal sistema, a música permanece propriedade do seu autor e ao mesmo tempo o público tem o direito de usufrui-la. Na verdade, convém salientar que qualquer política relativa à criatividade musical e à sua expressão significativa enquanto elemento simultaneamente cultural e económico tem de considerar os meios de mediação, isto é, as formas através das quais a música chega até às pessoas e é consumida, tem pois de ter em consideração os usos que a rádio, a televisão, os bares, as lojas, entre outros, fazem da música.

Frith garante que a Irlanda e a Escócia são dois casos paradigmáticos no que respeita à música como expressão de uma identidade própria e, portanto, como meio de distinção face aos demais: "podemos dizer que em ambos os países a música tem sido um factor chave para a identidade cultural, para um sentido de história e tradição; em ambos os países a música tem sido um meio de defesa contra a hegemonia cultural inglesa e uma forma de manter um sentido de comunidade (...)" (Frith, 1999:4). A questão que na actualidade se coloca, principalmente considerando a diversidade que caracteriza o panorama musical, é precisamente a sustentabilidade dos diferentes fenómenos de música local que surgem. Por um lado, os mercados locais são demasiado pequenos para suportar uma indústria musical como aquela que existe nos dias de hoje e, paralelamente, os mercados locais fazem eles próprios parte dos mercados globais, tendo de obedecer às suas lógicas. Hoje os músicos (locais) têm de competir com várias outras formas de entretenimento musical,

ao mesmo tempo que os públicos locais têm acesso aos sons e novidades produzidos um pouco por todo o mundo. Mesmo quando um projecto musical local ou nacional consegue ser bem sucedido cultural e economicamente, ou seja, mesmo quando se constitui como uma expressão de especificidades culturais com uma tradução em termos económicos, nem sempre esse retorno económico é direccionado para o seu país de origem, sendo antes dirigido para as grandes multinacionais responsáveis pela sua comercialização a nível global[45].

No caso particular da Escócia, dois factores principais contribuíram para esta situação. Um deles é a ideia de que uma indústria musical escocesa apenas se pode basear num tipo de música especificamente escocês, com capacidade de distinção e de atractividade em relação a um mercado global. Neste contexto, destacam-se as editoras de *folk*, Lismore e Temple, responsáveis pela criação da Associação Escocesa da Indústria Discográfica que, no final da década de 80 do século XX, procura desenvolver e explorar as especificidades da indústria nacional. Um segundo factor relaciona-se com um centramento não nos produtos musicais, mas sim nas condições existentes ou não para a sua produção. Assim, constata-se que muitos dos músicos escoceses sentem a necessidade de viajar, por exemplo, até Londres onde encontram estúdios de melhor qualidade, bem como outras condições de produção mais favoráveis. Desta forma, conclui-se que na Escócia não existem as condições necessárias para que a industria musical se desenvolva de modo relativamente independente, considerando nomeadamente serviços de apoio, suportes legais, estruturas de gestão e divulgação, entre outras.

Comparando os dois países relativamente à busca de um equilíbrio entre a manutenção das especificidades locais e a inevitável globalização da indústria musical, a Irlanda parece ser o país que o concretiza mais facilmente. Se na Escócia nos deparamos com a ausência de uma política estruturada e coesa no que se refere a estas temáticas, que ficam dependentes de diferentes estratégias culturais, pelo contrário, na Irlanda a política musical é integrada na política estatal; "as instituições musicais irlandesas são instituições nacionais (...)" (Idem, Ibidem:7) – a rádio e a televisão estão sujeitos a uma norma nacional e os compositores e promotores nacionais pertencem a uma companhia que zela pelos seus interesses e direitos. Não obstante estas diferenças, estes dois contextos geográficos caracterizam-se por uma recursividade idêntica no que diz respeito à importância da música ao vivo para o lazer quotidiano (actuação de bandas, *karaoke*, dança, …); a força da cena *folk*, em termos dos artistas, dos clubes e festivais; a existência de uma ligação especial à música norte-americana, sendo que a música *country* funciona como importante padrão (Frith, 1996).

Também na abordagem da música popular irlandesa, sobretudo no campo do *rock* dando ênfase à banda Pogues, Mclaughlin e Mcloone (2000) consideraram que as concepções do que poderemos designar como música irlandesa assentam na defesa de uma espe-

[45] Veja-se a título de exemplo o caso de projectos Irlandeses como os U2 e os Cranberries (http://www.cranberries.com/), cujo sucesso não sustenta a indústria musical irlandesa, mas sim as divisões inglesas ou americanas da indústria musical.

cificidade *irishness*, que funciona simultaneamente como um atavismo ideologicamente conservador e restritivo, mas também a uma necessidade de marcar uma diferença num discurso e representação globais da música popular, uma certa resistência. Assim, os Pogues são perspectivados como um grupo *pop* com especificidades iconográficas, de estilo, de atitude, de desempenho e de musicalidade. Os Pogues, ao apropriarem-se da música popular tradicional irlandesa, inflectiram-na com aspectos de uma sensibilidade *punk*, dando-lhe um recorte próprio (Mclaughlin & Mcloone, 2000:190). A música popular irlandesa parece continuar, nas vertententes do *pop rock*, a propor uma variedade de estilos e de identidades que não se conformam com concepções globalizantes. Mesmo no caso de uma artista tão global como Sinead O´Connor, essa *irishness* emerge quando o local encontra o global (Idem, Ibidem:196).

Os contributos para a consolidação do conceito sucedem-se. Sara Cohen esteve particularmente interessada nos rituais de *performance* da música, na sua ocupação simbólica de um território local e na sua organização em vínculos e laços sociais. Sara Cohen (1991) a partir do seu estudo da cidade de Liverpool constata a efectiva relação entre música e identidade local, contrariando determinismos mais ortodoxos da lógica pós-moderna segundo a qual a globalização é responsável por uma cultura *pop* desenraizada do espaço e do tempo: "a música pode desempenhar um papel na produção do lugar sob diversas formas, literal e metaforicamente: como uma matriz material que compreende o ambiente físico e construído; como um guia para as relações sociais, práticas e interacções quotidianas; e como um conceito ou símbolo que é representado ou interpretado" (Hudson, 2006:627). O estudo de Sara Cohen consolida toda uma analítica que tem vindo a ser desenvolvida em torno do *pós-punk* e da *new wave* inglesa nas cidades de Leeds, Manchester, Liverpool ou Londres (Corral, 2008) demonstrando as especificidades artísticas, estéticas e sociaos que estão por trás de projectos especificamente localizados em cidades sob um rótulo opaco de *new wave* ou *pós-punk*. Por exemplo, é uma tradição de Liverpool a de engendrar novos talentos musicais estranhos, dramáticos, excêntricos (Pete Wylie, Ian McCulloch e Frankie Goes to Hollywood, só para citar alguns).

Um outro exemplo interessante e que pode dar aforros de maior consolidação à conceptualização das cenas advém de John Harrison (2007). Este autor equacionou o exemplo da *Liverpool: European Capital of Culture 2008.* Desde que foi lançada a iniciativa "Capital Europeia da Cultura" em 1983 e depois do sucesso de Glasgow em 1990 ao ligar o galardão ao desenvolvimento da cidade, o estatuto de Capital Europeia da Cultura foi cada vez mais percepcionado como uma espécie de «bilhete dourado» para a regeneração urbana, particularmente entre as regiões industriais tradicionais da Europa: e este era sem dúvida o caso da proposta de Liverpool. Outras cinco cidades inglesas foram candidatas em simultâneo com Liverpool – Birmingham, Bristol, Cardifff, Newcastle-Gateshead e Oxford. Como é que a campanha de Liverpool teve energia suficiente para se aproximar e ganhar o prémio? Para os membros do júri, o que distinguiu e favoreceu Liverpool foi expresso pela seguinte afirmação: "if one have to say one thing that swung it for Liverpool, it would have to be there was a greater sense that the whole city is involved in the bid and behind the bid". Se bem que o *focus* óbvio da proposta de Liverpool fosse a cidade

de Liverpool, havia um enorme esforço de toda a região de North West para apoiar activamente a proposta da cidade. Não era unicamente para Liverpool e ao North West, mas uma série de eventos de perfil elevado que estabeleciam uma ainda mais extensa abrangência regional, utilizando-se a este respeito a rivalidade entre Liverpool e Manchester para assegurar efeitos positivos. Como Liverpool 2008 marcou é importante notar que a região de NorthWest não é uma região em que a importância da cultura para a regeneração se tenha evidenciado com a Capital Europeia da Cultura. 12% da população activa da região está empregada no sector "cultural", contribuindo em termos gerais para 1/5 do produto económico da região. A região não perdeu tempo em afirmar-se como uma região pós-industrial sintonizada com a cultura. Para além da marca de região industrial tradicional, o NorthWest inglês é uma região que tem um património cultural muito forte, designadamente activos importantes no seu património industrial.

Numa outra abordagem, Bennett (2002) desenvolve o conceito de paisagens míticas ("mythscapes") ressaltando o papel das novas tecnologias na reconfiguração da ligação entre música e espaço, nomeadamente no que concerne às formas de celebração colectiva de gostos musicais que hoje têm na comunicação pela Internet (exemplo do fórum Canterbury Sound) um substituto das sociabilidades desenvolvidas no clube, num concerto ou num festival. Esta ligação entre música e espaço é muitas vezes abordada sob o ponto de vista da autenticidade. O fenómeno da hibridez dos estilos musicais vem propor um novo ponto de vista através do qual as novas identidades provenientes da música conjugam o local com o global pela mistura de diferentes tradições musicais na construção de uma identidade local. É neste sentido que Connell e Gibson (In Hudson, 2006:628) consideram que a fusão que caracteriza a *world music* vem derrubar a possibilidade de um discurso de autenticidade relativo a estilos musicais. Para estes autores há assim uma relação entre migração e novas práticas musicais e reflexo dela é o lugar crescente que o turismo musical tem vindo a adquirir. Conscientes da relação entre música e lugar, os pacotes turísticos musicais tentam dar conta dos estilos de vida locais. Mas a música está também associada à translocalidade no sentido em que o progresso das TIC veio permitir que a música produzida num dado lugar assuma uma carga simbólica mais vasta.

A relação entre música e lugar não é contudo uma relação directa, ela é intermediada por processos sociais que nela se inscrevem e tornam as expressões musicais locais susceptíveis à influência de fenómenos nacionais e globais (Waterman, 1998; Harnish In Hudson, 2006:628). É dentro desta lógica que a actividade musical pode servir como forma de expressão de processos de contestação (Stokes In Idem, Ibidem:629), revestindo-se de democraticidade, mas pode também ser usada em prol da exclusão e opressão (Cloonan & Johnson In Idem, Ibidem:630) como instrumento do nacionalismo e do fascismo (Baker In Idem, Ibidem:630). Uma outra esfera a explorar nestes âmbitos é a que respeita ao lado emocional e relacional da música na construção da própria identidade dos indivíduos (Wood & Smith In Idem, Ibidem:630) que traz hoje para a música funções de terapia, incremento da qualidade de vida e meio de *empowerment*.

As abordagens mais recentes desta temática centram-se no papel da música e das estratégias culturais no desenvolvimento territorial. Neste âmbito, o autor destaca alguns exemplos em que a música e um conjunto mais vasto de estratégias culturais são usados enquanto instrumento de renovação tanto urbana, como rural e regional, num contexto de valorização económica destas esferas iniciado nos anos 80. Faz assim referência a Cape Breton no Canadá onde vários eventos em torno da música Celta servem uma política de regeneração regional, bem como o caso de Sidney e New South Wales nos quais se verificam políticas de incremento da "invasão" do espaço público pela música e uma promoção da música *pop* no centro da cidade associada a processos mais vastos de gentrificação. O autor ressalta também a importância dos bairros culturais em algumas cidades do Norte de Inglaterra como Liverpool, Manchester e Sheffield onde a música e a cultura são assumidas como meios de desenvolvimento pós-industrial através do encetar de políticas e de iniciativas como a criação de um estúdio de gravação municipal (Sheffield) e de uma agência musical municipal (Liverpool). Estas opções políticas de desenvolvimento baseadas na música e na cultura assumem contudo estratégias distintas, algumas mais proactivas, como é o caso de Sheffield e outras de pendor liberal como em Manchester onde a indústria musical é mais definida pelas forças do mercado. Os resultados destas estratégias assumem assim impactos distintos não acarretando muitas vezes as repercussões pretendidas mas apenas efeitos marginais (Scott, 2004 In Idem, Ibidem:633). No caso de Inglaterra, a fuga de talentos para Londres, onde se concentra a indústria musical, deixa um pouco para segundo plano exemplos de sucesso como Manchester. Apesar disso, prevalecem outros exemplos de estratégias mais alargadas de promoção da música enquanto meio de renovação, que se centram noutros circuitos paralelos à indústria musical, como é o caso de Estocolmo e da cidade de Consett que assumem modelos alternativos de regeneração de áreas desindustrializadas (Idem, Ibidem).

Luciana Mendonça analisa a emergência de um *novo* movimento cultural na intersecção entre dinâmicas discográficas nacionais e internacionais, politicas culturais e contexto local. Salienta-se o carácter compósito e híbrido dos resultados deste processo: estamos a falar do o movimento *mangue beat* no Brasil. O estudo deste movimento abrange três dimensões fundamentais: as características da indústria musical internacional, particularmente a sua capacidade para legitimar artistas e estilos musicais; a emergência de um movimento no contexto de criação, produção e história recente da música popular brasileira; e a sua relação com outros grupos culturais da mesma região e as politicas públicas na área. A autora defende que "ainda que as indústrias da cultura possuam enormes recursos para alcançarem os seus objectivos, os artistas podem beneficiar de espaços livres por essas indústrias para renovar e revigorar as culturas locais" (Mendonça, 2002:105). Há muitas décadas que a indústria musical internacional é dominada por um oligopólio em detrimento de pequenos produtores e de editoras independentes. No entanto, essas empresas "mantêm uma estratégia de descentralização da produção", comprando numerosas *labels* que competem umas com as outras. Desta forma, a indústria musical "retém o seu perfil oligopolista mas, ao mesmo tempo, tem a possibilidade (ou necessidade) de suportar uma estrutura mais aberta" – o que acaba por estimular a "emergência de novos tipos de produtos musicais que se adequam à procura pública e substituem produtos fora de

prazo" (Mendonça, 2002:106). Luciana Mendonça alerta para o facto de na investigação contextos locais ser de extrema importância uma análise minuciosa das modalidades de transferência dos elementos culturais para a projecção de novas identidades: "para além dos aspectos económicos, o reconhecimento externo da cultura local faz beneficiar as identidades sociais, atravessando fronteiras de classe e estimulando a auto-estima local. Neste sentido, o *mangue beat* gerou mais mudanças e está mais próximo das necessidades e aspirações das pessoas do que a música apoiada por fundos públicos" (Idem, Ibidem:114).

3.4.5. Cenas locais, translocais e virtuais

Como deixámos antever, Peterson e Bennett (2004) consideram a hipótese de o conceito de cena se subdividir em três níveis ou categorias: local, translocal e virtual: "a cena local corresponde de forma mais proximamente à noção original de cena como segmento em torno dum foco geográfico específico. (...) A cena translocal refere-se a contextos de comunicação mais distanciados do local e que reflectem formas distintivas de música e de estilos de vida. (…) A cena virtual é uma cena emergente na qual as pessoas criam uma cena descartada de espaços físicos, utilizando fanzines e isto é incrementado obviamente com a internet (Bennett & Peterson, 2004:6-7).

Cenas locais[46]. Um primeiro estudo onde se verifica a introdução e exploração do conceito de cena musical local é o de Sara Cohen (1991), onde a autora se socorre de uma abordagem etnográfica acerca de dois grupos da cidade de Liverpool. O objectivo era demonstrar o impacto da combinação das sensibilidades locais específicas com as ambições dos membros desses mesmos grupos. Também Shank (1994), debruçando-se sobre Austin no Texas, problematiza as continuidades entre as redes de relações locais e a manutenção da cena musical local. Mas, tentando avançar um pouco mais, demonstra que mesmo num contexto de um espaço local específico, a cena musical pode assumir em simultâneo uma pluralidade de dimensões contraditórias. Em "Popular Music and Local Identity" (Mitchell (1996) aborda igualmente a importância da produção musical em contextos locais, a partir de quatro casos distintos – Itália, República Checa, Austrália e Nova Zelândia. Mais concretamente, o autor problematiza a relação entre a produção local de géneros musicais como o *rock*, a *pop* e o *rap* e problemas também eles locais - o racismo, desemprego, extremismos políticos. Paralelamente, Mitchell demonstra de que modo géneros musicais globalmente estabelecidos podem ser apropriados de forma a tornarem-se culturalmente mais significativos em termos locais. O próprio Bennett (2000), no seu livro "Popular Music and Youth Culture", explora o modo como a música de dança, o *rock*, o *bhangra* e o *rap* têm sido apropriados e transformados localmente, em cidades do Reino Unido e da Alemanha.

[46] Em termos de cenas locais, podemos destacar os trabalhos de Howard S. Becker (2004) – Jazz Places, de David Grazian (2004) – The symbolic economy of authenticity in the Chicago blues scene, de Ken Spring (2004) – Behind the rave: structure and agency in a race scene, de Rob Drew (2004) – Behind the rave: structure and agency in a race scene, de Norman Urquía (2004) – "Doin'it right": contested authenticity in London's salsa scene, entre outros.

Também Stahl (2004), em "It's Like Canada Reduced", se debruça sobre a cena musical local em Montreal, procurando demonstrar a diversidade de actividades susceptíveis de influenciar a cena musical num determinado contexto. Neste sentido, realça que para além dos músicos, há todo um conjunto de outros agentes extremamente importantes na configuração e manutenção da cena, desde promotores a críticos, passando por *designers*, produtores, engenheiros de som e DJ. Nas suas próprias palavras: "o *musicmaking* é acerca do movimento através da cidade, sobre a viagem de casa para o espaço de ensaio, do clube para o bar, do café para o estúdio de gravação. Gira em torno da leitura da cidade do ponto de vista estético, localizando, integrando e coordenando redes e sítios relacionados com a música, pessoas e recursos, com o objectivo de responder da melhor forma às exigências criativas. O resultado é uma percepção da cidade como cena. O *musicmaking* é, neste sentido, acerca da "manutenção de um certo estilo de vida que tem as vantagens simbólicas e materiais da cidade e (…) contribui para as «texturas cumulativas» da cidade que ecoam para os locais e os não locais (…). Trata-se de manter e contribuir para a noção de Montreal como uma boémia, reafirmando as mitologias (…) e a subscrição das narrativas que deram à cidade a sua ressonância cultural única" (Idem, Ibidem:153).

Reportando-se à cena de *dance club* em Toledo, em "Behind the rave: structure and agency in a rave scene", Spring (2004) demonstra como uma cena local relativamente pequena atingiu uma maior dimensão, a partir da capacidade de gestão de um promotor e da sua capacidade para influenciar outras pessoas da comunidade. Spring revela-nos de forma muito concreta o seu entendimento de cena, sintetizando todo um posicionamento teórico e investigativo que importa aqui fixar: "para o observador casual, as cenas musicais provavelmente parecem emergir mais ou menos espontaneamente: o *jazz* em Nova Orleães, 1914; o *be-bop jazz* em Nova Iorque, 1943; o *rock* em Liverpool, 1963; o *rock psicadélico* em S. Francisco, 1967; o *grunge* em Seattle, 1991. Esta forma de abordagem pode ser suficiente para descrever a experiência de uma cena, mas não deixa de ser uma espécie de filme com um conjunto de actores a actuar. É necessário examinar as interacções requeridas por muitos especialistas individuais, tais como directores, *designers*, letristas, compositores, técnicos de som, argumentistas, editores de filme e outros que trabalham atrás das câmaras e contribuem com as suas competências para fazer um filme. Para o florescimento das cenas musicais, é também necessário uma grande variedade de pessoas a cooperar tendo como objectivo apropriar-se de oportunidades para construir uma cena num lugar e num tempo. O primeiro esboço do conceito de bastidores de Goffman, enriquecido com os contributos de Becker, vai ser focado aqui, no sentido de percebermos a ascensão e a queda das cenas musicais (Spring, 2004:48).

Cenas translocais[47]*.* Não obstante a relevância do conceito de cenas locais, este não deixou de ser alvo de críticas em virtude de um carácter espacial rigidamente definido, de

[47] Alguns exemplos importantes de investigações em torno de cenas translocais: Paul Hodkinson (2004) – Translocal connections in the goth scene; Kristen Schilt (2004) – "Riot grrrls…": the contestation over meaning in a music scene; Timothy Dowd, Kathleen Liddle, Jenna Nelson (2004) – Music festivals as scenes: examples from serious music, womyn's music and skate punk; Tim Gosling (2004) – "Not for sale": the underground network of anarcho-punk.

acordo com alguns teóricos, e por isso não coincidente com a actual era, assente nos media globais. Tal não significa que as anteriores pesquisas tenham ignorado por completo as ligações entre a produção musical local e global. Porém, estas perspectivas críticas deram origem a diferentes abordagens conceptuais de modo a dar conta das ligações entre as apropriações colectivas e as inovações localizadas. Um desses conceitos é desde logo o de trans-regionalismo, apresentado por Slobin (1993) enquanto forma de reconhecimento de que as apropriações e inovações locais dos géneros musicais ocorrem em simultâneo em diferentes configurações espaciais difusas, ultrapassando as barreiras (físicas) existentes. De igual modo, e concentrando-se essencialmente nas músicas e estilos especificamente orientados para os jovens, Kruse (1993) utiliza a noção translocal para dar conta da forma como os jovens apropriam os recursos musicais e estilísticos em contextos espaciais locais específicos, sem no entanto perder de vista a ligação destes às expressões estilísticas e musicais que ocorrem noutros locais.

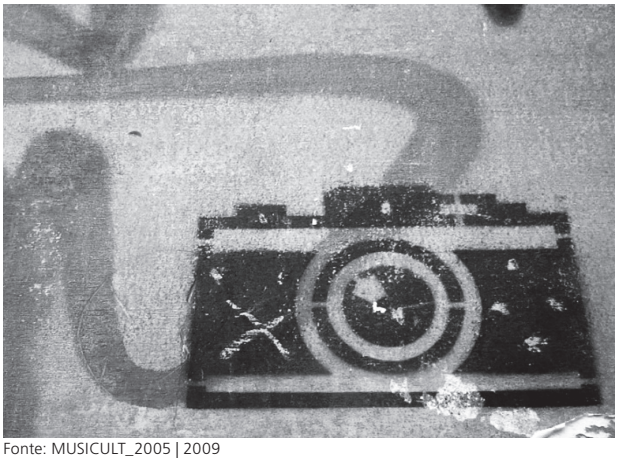
No seguimento desta última abordagem, Hodkinson (2004) leva a cabo um estudo de caso sobre o movimento cultural gótico. Assim, demonstra que não obstante o facto de os referenciais locais serem de extrema importância em termos da orientação desta subcultura, os seus membros não deixam de manter-se em contacto com outros grupos do país ou até mesmo de outras nacionalidades. Ou seja, o autor salienta a forma como a identidade do movimento ou subcultura sai reforçada em virtude das configurações translocais da cena, que têm sido acentuadas recentemente devido à utilização das novas tecnologias, e mais especificamente da Internet, o que permite não só o envolvimento na cena de um número cada vez maior de pessoas, mas também a comunicação entre si. De igual modo, em ''Riot Grrrl is ...: contestation over meaning in a music scene'', Schilt (2004) mostra como as *tours* de bandas inseridas nesse movimento tiveram um forte impacto no desenvolvimento da cena e mesmo na sua própria configuração e definição, muito devido à discussão translocal do movimento assim permitida. Também Harris (2000), em «''Roots''? The relationship between the global and the local within the extreme metal scene», nos oferece uma abordagem ao conceito de cena translocal a partir de um enfoque no *heavy metal*. Se este, bem como outros géneros musicais, muito dependem e se relacionam com especificidades locais, são inevitavelmente influenciados pelo contexto mais abrangente que circunscreve as cenas locais. Actualmente, e como muitas pesquisas demonstram, as cenas translocais são cada vez mais caracterizadas por intensos fluxos globais de pessoas, de agentes diferenciados, que se ligam entre si, superando as barreiras físicas.

Cenas virtuais[48]. Desde meados da década de 90 do século XX, a Internet tem introduzido importantes mudanças na vida quotidiana de todos nós. Desde logo, originou o que Harvey (1989) designa como compressão do espaço-tempo, mediante as inovações e desenvolvimentos associados aos sistemas globais de comunicação, que não mais estão limitados às fronteiras espaciais e temporais; pelo contrário, são agora criados canais

[48] Alguns estudos representativos de uma abordagem às cenas virtuais são: Steve S. Lee; Richard A. Peterson (2004) – Internet-based virtual music scenes: the case of P2 in alt. country music; Andy Bennett (2004b) – New tales from Canterbury: the making of a virtual scene; James Hodgkinson (2004) – The fanzine discourse over post-rock; Laura Vroomen (2004) – Kate Bush: teen pop and older female fans.

de comunicação translocais e transtemporais. Tais transformações têm tido impactos significativos ao nível da formação de cenas musicais. Estas deixam, antes de mais, de ser fenómenos meramente locais ou translocais, criando-se a possibilidade de formação de cenas virtuais. Como vários estudos ("Home On The Page: a Virtual Place Of Music Community", de Kibby, "New Tales From Canterbury: The Making Of a Virtual Scene", de Bennett ou ainda After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture", de Bennett e Harris) têm sugerido, as cenas virtuais facilitam a comunicação, a discussão e trocas de ideias entre fãs de um determinado género musical ou artista. Paralelamente, acabam por tornar possível a manutenção de alguns artistas na esfera pública, isto é, num domínio colectivo, mesmo quando estes deixaram de actuar ou de apostar em aparições públicas tão frequentemente, como comprova Vroomen (2004), em "Kate Bush: Teen Pop And Older Female Fans". Hodgkinson ao abordar os discursos dos *fanzines pós-rock* reitera que "a cena *pós-rock* é discursivamente gerada e perpetuada via *media music*, mais do que pela sua ligação a uma localização específica (Hodgkinson, 2004:233).

Figura 3.19: Elementos murais e pictóricos do Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Obviamente, há diferenças entre as cenas locais e translocais, por um lado, e as cenas virtuais, por outro. Enquanto as primeiras dependem muito mais de aspectos visuais susceptíveis de criar envolvimento (como por exemplo, a imagem, a forma de dançar, …), as cenas virtuais, exactamente por não implicarem um contacto face a face, assentam sobretudo em aspectos como as competências, o conhecimento e a informação sobre música, por exemplo. Neste sentido, Lee e Peterson (2004), em "Internet-based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt. Country Music", dão conta não só das diferenças mas também dos pontos em comum entre as cenas locais e translocais, circunscritas a determinadas configurações espaciais e temporais, e as cenas virtuais, libertas de tais constrangimentos, mas limitadas pela possibilidade de comunicação apenas através de interacções verbais ou suportadas em algumas imagens. Segundo os autores, é por norma mais fácil entrar numa cena virtual do que numa cena local, mais selectiva. Já as cenas virtuais estão abertas a todos os que saibam utilizar um rede de computadores e falar a língua usada na cena. Porém, em ambos os casos, uma total integração na cena pressupõe o respeito por algumas regras comuns e por demonstrações (essas sim diferenciadas em virtude das distintas configurações das cenas) de compromisso para com a cena. Finalmente, os autores ressalvam ainda uma evidente diferença entre estes tipos de cenas – a composição demográfica das mesmas, bem mais abrangente nas cenas virtuais. Em suma, através da utilização da trilogia local, translocal e virtual, Bennett dá conta das várias pesquisas realizadas em torno das cenas musicais e do modo como dimensões como a música, a criatividade, a identidade, o lazer, a actividade económica e a produtividade interagem

num conjunto diversificado de contextos físicos e mediados.

De acordo com Sara Cohen, a termo cena "é usado para descrever situações nas quais as distinções entre a actividade de música formal e informal, e entre as actividades e os papéis dos públicos de música, produtores e artistas, estão ligadas" (1999:239). Mas enquanto a cena é definida por uma construção social, definida pelas redes e padrões de interacção que ocorrem entre os seus membros, as instituições ou as infra-estruturas também são importantes como locais para essas actividades sociais. Assim, Cohen continua: "a cena é criada por estas pessoas e as suas actividades e interacções.... Tais relações envolvem uma circulação regular e uma troca de instrumentos: informação, aconselhamento e conversas de bastidores; suporte técnico e serviços adicionais; gravações musicais, revistas e outros produtos. Tais relações constituem uma economia informal" (Idem, Ibidem:240-241).

Como instrumento interpretativo, o conceito de cena deve conduzir a uma análise da inter conectividade entre os actores sociais e os espaços sociais das cidades, facilitando deste modo a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, económicas e institucionais – que influenciam e expressão cultural colectiva. Este conceito proporciona de igual forma uma cartografia rica das relações das cenas musicais com outras cenas culturais, como a teatral, a literária e a cinematográfica, dando enfoque tanto ao seu carácter heterogéneo, quanto aos factores unificadores, questionando assim a rigidez do modelo subcultural. Actualmente, o conceito de cena é amplamente utilizado e objecto de uma incessante aplicação à música popular e seus movimentos, basta vermos todas as publicações com conteúdos dedicados à cena *indie* de Montreal de que fazem parte bandas como Árcade Fire, Godspeed You! Black Emperor, Do Make Say Think, A Silver Mount Zion, Flyn Pan Am, Broken Social Scene, Valley Of Giants ou Apostle Of Hustle, entre outros (Belanciano, 2005; 2006) onde, para além de bandas, existem centros comunitários, programas estatais e regionais, editoras, bares, festivais, lojas de discos, projectos que cruzam actores e consumidores musicais num espaço geográfico delimitado. No caso do nosso país, o conceito tem sido utilizado para descrever toda uma movida coimbrã em torno dos Tédio Boys e, recentemente, uma cena barcelense, que conta com bandas tais como, os Green Machine, os Alto!, os Aspen, os Black Bombaim, os The Glockenwise, os La La La Ressonance, os Azia, entre outras, apoios autárquicos, salas de ensaio, rádios, agenda cultural, concursos e festivais (Soares, 2010).

3.4.6. *We are Sonic Youth from New York City!*[49]

A abordagem de Azerrad (2002) acerca dos Sonic Youth é um bom exemplo de um entendimento contemporâneo de cena. No final dos anos 70, Nova Iorque é uma cidade marcada por toda a espécie de experimentações musicais. É precisamente neste cenário que alguns, descontentes com o rótulo *new wave* atribuído a algumas das novas abordagens em torno do *punk*, formam um pequeno movimento, definindo-o como *no wave*.

Figura 3.20: *Artwork* Sonic Youth, 1990



Fonte: http://discosperdidosruc.blogspot.com/2009/10/capas-com-historia.html segundo licença CC-BY-NC-ND 2.0

A música que o caracteriza é livre, precipitadamente recortada e dissonante, alheia a qualquer convenção. Simultaneamente, tem lugar uma explosão da cena artística nova iorquina, na qual o *rock* e sobretudo o *rock* mais *underground*, tem um papel relevante[50]. Indo um pouco mais além, é possível destacar algumas semelhanças entre o *indie rock* e a cena artística: o talento que envolvem; o estabelecimento de redes, de ligações que implicam. É, então, neste contexto que emergem os Sonic Youth, uma banda para a qual

[49] Frase com que a banda Sonic Youth terminou o seu concerto no Coliseu dos Recreios em Lisboa no dia 22 de Abril de 2010.

[50] Na realidade, muitos dos clubes de rock assemelhavam-se a espaços artísticos e vice-versa.

as referidas ligações e redes constituíam uma verdadeira ferramenta de sobrevivência e, ao mesmo tempo, a tradução de devastadores desejos por todos os tipos de música, bem como do seu entusiasmo em relação a uma eventual dispersão pelo mundo. À medida que a década passa e o *indie rock* se torna mais codificado, os Sonic Youth tornam-se verdadeiros representantes dos impulsos originais do movimento. Paralelamente, os membros da banda lembram igualmente, e talvez como nenhuma outra banda da comunidade *indie* dos anos 80, os The Beatles e os anos 60, ao nível da ligação que estes promovem entre a vanguarda e as políticas mais progressivas, por um lado, e a cultura popular, por outro. Após quatro anos de existência, "os Sonic Youth emergem como um arquétipo *indie* ou, talvez, como o arquétipo *indie*" (Azerrad, 2002:233). Produzem discos não apenas respeitados artisticamente, mas também populares e funcionam mais como inspiração para outras bandas do que como uma influência.

No início de 1977, o *punk* apresenta toda uma frescura e vitalidade, sobretudo para um jovem artista dos subúrbios. É por esta altura que Thurston Moore se junta a um quarteto de guitarras denominado Coachmen, que seguia uma linha semelhante a bandas como Television e Talking Heads. Lee Ranaldo, um estudante de artes, rapidamente se torna fã da banda, até porque fazia parte de uma outra (The Flucts) que se situava num território musical próximo. Após mudar-se para Nova Iorque, Ranaldo integra o sexteto de guitarras do compositor Glenn Branca, definido por uma espécie de *heavy metal* minimalista. Depois dos Coachmen terminarem, Moore ingressa na banda CKM, da qual já fazia parte Kim Gordon. Esta, formada em arte, mergulhou também na cena *no wave*. Mais tarde, Moore e Gordon formam uma banda que passa por vários nomes até chegar, em 1980, ao The Arcadians. A banda actua pela primeira vez em 1981, no Noise Festival, em Nova Iorque. Nesse mesmo festival actua também o sexteto de que Ranaldo fazia parte, sendo que Moore o convida nessa altura para integrar a banda. Finalmente, com a entrada do baterista Richard Edson, está composta a banda que Moore designa Sonic Youth. "Sonic" pelo nome do guitarrista da banda MC5, Fred "Sonic" Smith e "Youth" relacionado com a música *reggae*, então em voga, à qual a palavra juventude aparecia muitas vezes associada. Pouco tempo depois, Branca convida os Sonic Youth para serem os primeiros artistas representados pela sua editora recém-criada, Neutral Records. Em Março de 82 surge então o primeiro EP, intitulado "Sonic Youth". Porém, este é um período marcado por uma certa indefinição e incerteza em relação ao som desejado e ao caminho a percorrer. O conceito definidor da banda só começa a surgir quando Moore assiste ao seu primeiro concerto de Minor Threat, em Maio de 82. É por essa altura que emerge no seio da banda um fascínio pelo *hardcore*. Apesar da distância dos membros da banda em relação ao *hardcore*, estes apercebem-se que podem incorporar elementos deste género na música que fazem, como por exemplo uma poderosa energia. Todavia, os Sonic Youth não têm propriamente relações estreitas nem com o *hardcore*, nem com o *art rock* nova-iorquino estabelecido. Como Moore dizia, "faziam parte do nada" (Azerrad, 2002).

Ao contrário do que acontecia num meio mais *mainstream* no início dos anos 80, mas indo ao encontro do que se passava no *punk rock*, Gordon tinha um papel preponderante na banda: subtil, mas decisivo, representando a consciência estética da banda. No

fundo, é uma artista que transfere a sua sensibilidade estética para o *rock*. Um mês após Bert ingressar na banda, os Sonic Youth iniciam uma *tournée* pelo Sul que, no entanto, não corre da melhor forma. A banda era pouco conhecida, tendo por isso feito actuações para muito poucas pessoas. No início de 83, surge o primeiro álbum, "Confusion is Sex". Mais difícil de ouvir e mais violento que o anterior EP, é marcado pela presença de guitarras dissonantes que se fazem ouvir, por vezes, na forma de explosões convulsivas que interrompem secções frias e longas. Tal como até aqui, também este álbum é pouco noticiado. Ainda assim, parece indiscutível o facto dos Sonic Youth estarem a construir uma nova linguagem para a guitarra eléctrica, que durante todo o álbum surge como elemento central, um instrumento ilimitado e, frequentemente, não explorado na íntegra pelos músicos: "cada canção era baseada numa melodia particular que, por seu turno, era baseada nas propriedades únicas da guitarra particular que estava a ser tocada" (Idem, Ibidem:244). Encontrar a melodia certa constituía um exercício de paciência para os membros da banda e um exercício tantas vezes demorado e complexo, que envolvia grande exigência da parte de todos. Na realidade, o principal trunfo da banda era as melodias de guitarra alternativas, as suas abordagens radicais da guitarra e das suas potencialidades. No fundo, ao tocar a guitarra de uma outra maneira, os Sonic Youth abriram as portas para um novo mundo de possibilidades. Ao contrário das actuações no seu país natal, na Europa, os Sonic Youth são um sucesso em todos os locais em que actuam. Independentemente de tocarem bem ou mal, a diferença da música era suficiente para garantir o sucesso. Neste sentido, os Sonic Youth assinam contrato com a editora alemã Zensor, que edita os dois primeiros álbuns da banda.

Paralelamente ao sucesso junto do público, há que destacar o reconhecimento de alguma imprensa. Greil Marcus, por exemplo, um crítico de renome, considera que o poder dos Sonic Youth não poderá ser negligenciado. Ainda no mesmo ano, regressam à Europa para mais duas *tournées*. Por esta altura, e em virtude do sucesso alcançado, os Sonic Youth sentem que «a banda é especial». O público adere aos concertos, falando com os elementos da banda no final das actuações e demonstrando o seu contentamento e entusiasmo por conhecerem uma cena musical nova iorquina com a qual não tinham tido contacto até ao momento. Este é, aliás, um dos factores que, juntamente com o facto da Europa ser um lugar mais prático para se tocar e onde os músicos ganham mais dinheiro e são mais respeitados, atrai os Sonic Youth à Europa.

Durante o Verão de 1984, os Sonic Youth tocam praticamente uma vez por semana em Nova Iorque, a sua cidade natal. Tocam quase por rotina e de uma forma extremamente física e violenta. A determinada altura, e pelo facto de estarem cansados de tocar as mesmas canções da mesma forma, isolam-se na sala de ensaio e reformulam tudo o que se relaciona com as guitarras e o seu som, para que não possam tocar as músicas antigas, mesmo que queiram. Utilizando a expressão do próprio Moore, os Sonic Youth "matam essas canções" e começam a trabalhar numa nova música, menos violenta. Essa necessidade e esforço de mudança estão patentes no segundo álbum da banda, "Bad Moon Rising", que representa também a recusa em ignorar as realidades mais cruéis que então afectam a América. Aliás, esta ligação com a sociedade, esta exploração do tema

América e esta negação do «lado mais cor-de-rosa» da sociedade americana é um traço comum a outras bandas contemporâneas como os MC5, os The Velvet Underground e os The Stooges, ainda que, segundo Greil Marcus, essa negação tenha estado desaparecida do *rock* até ao contributo dos Sonic Youth, que agora se dispersa pela cena *indie underground*. Neste sentido, a música é vista como uma forma de reacção, sendo que os Sonic Youth conferem um carácter mais sofisticado, efectivo e pensado a essa reacção à sociedade americana.

Todos os membros dos Sonic Youth reconhecem, então, a importância do estabelecimento de relações de cooperação no campo da música. Assim, procuram intensificar as ligações não só com outras bandas, mas também com a imprensa[51], com as editoras e com os promotores. Acabam por se tornar numa espécie de gurus respeitados da cena *indie*: são de Nova Iorque, um pouco mais velhos e isso dá-lhes uma certa autoridade. Além disso, são uma das poucas bandas *indie* onde uma mulher desempenha um papel deveras importante. Simultaneamente, procuram manter-se sempre actualizados e em contacto com o novo, talvez motivados por um desejo de aprender.

No final da Primavera de 1985 regressam a Londres, onde membros de bandas de renome como The Fall e The Jesus and Mary Chain assistem às suas actuações. Mas este é também o momento em que Bert desiste da banda, talvez pelo facto do sucesso que a banda começava a atingir ainda não se repercutir de forma explícita nas condições materiais de vida dos seus membros. Em 1985, graças à editora SST e a uma série de bandas locais, começa finalmente a surgir um circuito de clubes alternativos, o que torna possível os Sonic Youth começarem a tocar no seu país natal, onde no Verão do mesmo ano concretizam a sua primeira *tournée*. Ainda assim, os Sonic Youth e outras bandas americanas reconhecem o facto de terem uma melhor recepção na Europa. Consideram ser mais complexo impressionar o público americano, não só por este ser mais crítico, mas também pela quantidade de projectos que tem diante de si. É precisamente este álbum e a passagem para a SST que catapultam os Sonic Youth do gueto artístico de Nova Iorque para os palcos nacionais. É este o início do reconhecimento e do sucesso da banda na América, numa altura em que a cultura *mainstream* parece assimilar progressivamente a cena *underground*. A crítica começa, então, a prestar atenção à banda, que é vista como estando a reescrever o vocabulário da guitarra eléctrica como ninguém fazia desde Jimi Hendrix. Paralelamente, as vendas dos discos aumentam. No Verão de 1988, os Sonic Youth entram nos Greene Street Studios no bairro de SoHo para gravar aquele que é visto como o seu álbum mais ambicioso, "Daydream Nation", classificado pela "Rolling Stone" no 45.º lugar da lista dos 100 melhores álbuns do ano. Porém, é nesta altura, e apesar do sucesso do álbum anterior, que a banda começa a manifestar algum descontentamento com a editora, não só porque a considera musicalmente diferente quando comparada com o início, mas também porque sente que a editora não a permite crescer o suficiente. Neste sentido, acabam por desligar-se da SST, que então inicia um percurso descendente

[51] Saliente-se aqui o reconhecimento por parte da banda da atenção prestada à crítica pelos fãs de música underground e o facto de em 83 Moore ter começado a publicar uma fanzine, "Killer", que ajudou também na promoção da banda e das redes. Mais tarde também Gordon começa a escrever alguns artigos sobre rock para a prestigiada revista "Artforum".

em direcção a uma certa obscuridade.

É então que muitos elementos da cena *indie* estreitam ligações com as grandes *majors*. Moore sente também que as editoras independentes perderam aquilo que era, no fundo, o segredo do seu sucesso: o facto de não competirem com as grandes editoras. Assiste-se, por isso, a uma transformação da cena *indie*, que não é mais uma rede alternativa de fãs de música, mas uma indústria, um negócio igual a tantos outros, que procura o lucro. Conservando a sua credibilidade *underground*, os Sonic Youth acabam por assinar com uma nova editora, a Geffen, e em 1990 gravam um novo álbum, "Goo", uma abordagem já mais convencional do *rock*. Todos os membros dos Sonic Youth são fãs da *pop art* e das justaposições do pósmodernismo. Particularmente, são fãs de Warhol e mais especificamente do modo como este combina a alta cultura com a cultura popular. Ao mesmo tempo, são influenciados pelo contexto das décadas de 60 e 70 do século XX. Buscando influências em contextos diferenciados, não se preocupam com a forma como estas se combinam. Na verdade, são pautados por uma mistura de sons e sonoridades e de referenciais artísticos.

3.4.7. Limites da conceptualização

Paul Hodkinson (2002), no seu livro "Goth, identity, style and subculture", numa tentativa de responder às críticas de Bennett e de outros relativamente ao carácter relativamente fixo e estável das ligações dos indivíduos a determinados grupos, realça a necessidade de diferenciar os grupos que são predominantemente efémeros e aqueles que implicam elevados níveis de compromisso e continuidade. Neste sentido, assume que a noção de subcultura continua a ser relevante para determinados grupos, como por exemplo os góticos. João Lisboa chega mesmo a lançar um repto irónico aos teóricos das cenas:

> "Manchester, como se sabe, não existe. E o mesmo se passa, evidentemente, com Bristol, Seattle, Berlim, Glasgow ou Reikjavik. Quero dizer, enquanto "centros produtores" e "origem" de "um som" ou de "uma cena", todas elas foram criações dos media e da indústria discográfica, sempre ávidos de desencantar a novidade seguinte e de a impôr através da estratégia de *marketing* ("o som de") mais rápida e mais rapidamente rentável. Não é preciso ser bruxo para adivinhar que os músicos de Bristol não soam todos como, um dia, a meio dos anos 90, os Portishead sonharam ou que todas as bandas de Seattle não juram pela matriz dos Nirvana. E em Manchester — tanto na versão "early eighties"/Joy Division/Durutti Column/A Certain Ratio como na posterior Madchester/Happy Mondays/Stone Roses — também não há nada de peculiar na água que ponha todos os seus músicos a tocar os dós, os rés e os mis da mesma forma. Simplesmente, aqui e ali, um ou outro caçador de talentos, produtor ou responsável editorial mais astuto detectou a tempo a diferença emergente e a máfia do "hype" tratou do resto" (2007).

Como ficamos? Fenómenos intrinsecamente culturais, as cidades constituíram sempre, em todos os momentos da História, importantes pólos de criatividade, inovação e efervescência artística. Paula Abreu enumera os principais "efeitos" urbanos responsáveis pela constituição das cidades como palcos privilegiados de criação cultural. Em primeiro lugar, as cidades são pólos de dinamização económica, concentrando as actividades indispensáveis

ao desenvolvimento das "produções mais complexas, que requerem mais recursos, meios técnicos e tecnológicos, profissionais e conhecimentos", e os mercados de bens e serviços culturais. Depois, as cidades concentram os grupos sociais educacional e culturalmente mais qualificados, bem como as faixas etárias mais jovens, tendencialmente mais activas do ponto de vista dos consumos culturais. São estes grupos que, abraçando o cosmopolitismo, as múltiplas modalidades de estilização de vida quotidiana e a diversidade das culturas urbanas, "dão origem à constituição de procuras específicas e alimentam os círculos e as redes informais que caracterizam os mundos da produção e da criação cultural mais especializados, artesanais ou vanguardistas". Finalmente, as cidades são proscénio de estratégias políticas orientadas para a transformação da cultura em trunfo decisivo no jogo da competição interurbana, "instrumento nos processos de transformação e reconversão do tecido urbano, na atracção de fluxos económicos e sociais, na promoção do marketing autárquico" (Abreu, 2001:160-161).

De facto, é inegável que a convergência, em contexto urbano, entre economia e cultura é hoje mais operante do que nunca (Queirós, 2006). A desindustrialização e a intensificação da competição interurbana têm contribuído para a mudança na percepção da importância económica da cultura, agora generalizadamente assumida como elemento central das estratégias políticas de desenvolvimento urbano. Evitaremos alongar-nos demasiadamente sobre este tema; contudo, não podemos deixar de destacar a crescente centralidade, nas cidades, da economia dos bens simbólicos. A crença na convertibilidade do capital simbólico em ganhos de natureza económica incita as cidades à aposta na imagem, no património e na cultura, com vista a uma tal conversão, no quadro do reforço da atractividade necessária à captação de investimentos. O reconhecimento da importância económica da cultura e do seu papel na promoção da competitividade territorial conduz a uma progressiva culturalização da vida urbana. A arte e a cultura invadem a cidade, tornando-a, cada vez mais, uma "imensa acumulação de espectáculos" (Harvey, 1989: 272-273).

A alteração da agenda política das cidades reflecte este fenómeno: boa parte dos principais temas em discussão são agora os que, directa ou indirectamente, dizem respeito às actividades e eventos culturais (Queirós, 2006). Manchester, por exemplo, é frequentemente apontada como caso de sucesso e exemplo a seguir no que toca à rentabilização da cultura como elemento central de estratégias de industrial; hoje, a área é fundamentalmente residencial: onde outrora actuavam bandas como New Order ou A Certain Ratio, a única música que se pode ouvir é agora a música dos elevadores, já que a "Haçienda" foi transformada num empreendimento de *lofts* de elevado *standard*. A culturalização da vida urbana coloca em destaque os "novos estilos de vida da urbanidade", construídos "a partir do consumo de bens, de modo individual, com maiores preocupações de referências do que de pertenças, de identificações e não tanto de identidade" (Rodrigues, 1992:103).

A plasticização dos *habitus*, processo facilitado pela diluição das fronteiras entre arte e vida e pela acção tendencialmente homogeneizante dos media, torna problemática a análise dos consumos culturais a partir das tradicionais divisões de classe ou grupo de status. O que está longe de significar o fim das diferenciações sociais ou a apropriação unívoca

por parte dos vários grupos em interacção na cidade das tendências culturais imperantes. É esse, aliás, o maior problema de uma conceptualização vinculada às cenas. Importa, por isso, insistir na desconstrução da ideia de uma cultura urbana transclassista na sua origem e recepção: os múltiplos retalhos do tecido urbano representam divisões sociais, económicas e residenciais, mas também profundas clivagens no plano cultural e musical.

Figura 3.21: Assistência a concertos por parte de alguns elementos do público no Optimus Alive 2008, Julho de 2008



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

3.5. Identidades musicais, diversidades e diferenciações

Chegados a este ponto da discussão em torno do termos de tribo e cena como alternativas possíveis ao conceito de subcultura na abordagem sociológica da música, a única conclusão possível é a de que a busca de um termo suficientemente capaz de abranger toda a complexidade das relações entre a música e a sociedade é insatisfatória. Tal complexidade só pode ser abarcada com todo um conjunto de ferramentas teóricas em *relação dinâmica*. É neste pressuposto que se têm desenvolvido alguns avanços em torno dos conceitos de homologia e de articulação e fundamentalmente de abordagem das identidades musicais.

Keith Roe começa por constatar que a música é um elemento cada vez mais presente no quotidiano, há como que uma «paisagem sonora» constante por detrás das experiências quotidianas tendo em conta que a música chega hoje através de formatos múltiplos e invade o espaço público: "hoje, uma criança de sete anos de idade entrou mais em contacto com a música do que adultos que viveram a sua infância antes dos media electrónicos" (Roe, 1999:1). A abordagem da música enquanto factor identitário vai assumindo diferentes perspectivas na investigação, as quais acompanham também a própria evolução do universo musical, sendo que todo esse empreendimento investigativo parte da premissa de que a música é uma das mais importantes, antigas e universais formas de comunicação.

O percurso traçado em torno da investigação sobre o papel identitário da música começa por assumir contornos de homogeneidade, passando pela constatação da diversidade em contexto colectivo até à heterogeneidade que marca as opções individuais. Nos anos 50, com o surgimento do *rock'n'roll* enquanto fenómeno social, os hábitos de consumo que em torno dele se geraram levaram a assumi-lo como um fenómeno de juventude. Esta percepção foi reforçada nos anos 60 com as primeiras abordagens em torno de um movimento juvenil que se expressava através de distintas formas de música *pop* e *rock*. Contudo, é nos anos 70 que se constata a primeira viragem na concepção homogénea do papel da música nas identidades juvenis, optando-se por uma análise que tenha em conta a complexidade das relações dos jovens com a música e as diferenças daí advindas influenciadas por questões como o género, a classe social, o grau de escolaridade e a etnia. As próprias evoluções no seio do universo musical, com o surgimento de mais subgéneros obrigavam a esta abordagem. Foi nos anos 70 que a investigação sobre música *pop* ganhou um carácter mais sistematizado e coerente, que se exprimiu em marcos fundamentais: a obra "Sociology of Rock" de Simon Frith publicado em 1978; a criação da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular em 1981; e a publicação de um número

da Communication Research[52] totalmente dedicado à investigação musical em 1985. Como vimos, esta viragem iniciada nos anos 70 e que marca os anos 80 terá na noção de subcultura o seu elemento unificador, assumindo-se a mesma como o fenómeno que reflecte as diferentes atitudes dos jovens perante o uso da música na construção da sua identidade[53].Este papel unificador da noção de subcultura é importante na abordagem da influência identitária da música essencialmente porque ela é um dos principais elementos despoletadores e o sedimento das identidades subculturais.

Nesta abordagem da identidade juvenil, considera-se que existem algumas dimensões matriciais como a família, o grupo de pares, a concepção de sucesso (nomeadamente escolar), o género e a etnicidade. Estas dimensões são exploradas face à influência que assumem nas identidades juvenis e, especificamente, na sua relação com a música. Em primeiro lugar, é importante constatar que se tratam de dimensões com relações contraditórias quanto ao seu contributo identitário. Uma das primeiras contradições ocorre aquando da passagem da orientação para os pais para a orientação para o grupo de pares. Relativamente a esta passagem, a música tem um lugar relevante na medida em que a importância que ela assume no quotidiano dos jovens se torna mais marcada e é no grupo de pares que se encontra uma maior ligação à música e a estilos de música *rock* menos convencionais (Roe, 1999:3).

Esta ideia do fornecimento de uma identidade alternativa por parte da música é transversal na perspectiva do autor, afirmando-a como alternativa aos vários contextos de construção identitária, nomeadamente a família e a escola. Quanto a esta última, ela é vista como um factor chave na formação das subculturas na medida em que, numa perspectiva bourdiana, ela fornece categorias de pensamento comuns. No âmbito da educação é ressaltada a ligação cada vez mais fundamentada que se estabelece entre sucesso escolar e música, na qual interfere directamente o nível de satisfação dos estudantes com a escola. Na abordagem da música *rock* constata-se o seu papel mais determinante para jovens que rejeitam o seu *background cultural*, funcionando a música como um marco de distanciamento social face às expectativas criadas pela cultura geracional anterior. De uma forma ainda mais pormenorizada, explora-se também a relação da música com a mobilidade, esfera importante da definição identitária, sendo que esta relação é abordada através dos diferentes graus de legitimidade que os estilos musicais assumem. "Por exemplo, uma forte preferência para o disco está associada a uma mobilidade profissional ascendente; uma forte preferência por *heavy metal* associa-se a uma baixa mobilidade educacional; e uma forte preferência por música clássica associa-se a uma mobilidade ascendente em termos de ensino superior" (Roe, 1999:3).

No que respeita ao género, esta variável é também referida como uma dimensão identitária importante e que coloca diferenças na relação dos jovens com a música. De uma forma sucinta, o interesse masculino por música começa numa fase mais tardia, por volta dos

[52] Cfr. http://crx.sagepub.com/content/early/recent

[53] É neste sentido que a teoria subcultural irá enformar muitos dos estudos realizados nos anos 70 e 80.

11-12 anos, ao passo que no sexo feminino esse interesse já se revela por volta dos 9-10 anos. Seguindo esta lógica, as fases de maior interesse pela música são também distintas. Para além desta componente etária, as diferenças de género assumem-se nas diferentes formas de consumo de música, sendo que as investigações apontam para um consumo mais doméstico por parte do sexo feminino em detrimento de um consumo masculino mais público (Roe, 1999:4). A etnicidade é mais uma das dimensões apontadas como influente para a construção identitária através da música. Um dos marcos mais relevantes dá-se nos anos 70 com o *reggae* e o seu uso por parte de minorias étnicas tendo como objective o reforço da sua identidade. O movimento *rastafari* é visto como uma fonte vital de identidade e de luta contra o racismo (Cashmore, 1984; Roe, 1999:5). No actual contexto de multiculturalidade, a relação entre música e etnicidade e os seus respectivos contributos identitários são cada vez mais complexos. A música actua simultaneamente no esbatimento de fronteiras culturais e no reforço de identidades minoritárias.

Com os anos 90, surge mais uma viragem na investigação em torno desta temática das identidades juvenis, na medida em que se passa de uma abordagem de nível colectivo para uma outra mais centrada nas opções individuais. Esta alteração far-se-á sentir nomeadamente no caso dos estudos sobre o género passando a existir um enfoque não só nas subculturas predominantemente masculinas mas também um debruçar sobre os mecanismos menos visíveis de formação identitária de ambos os sexos. Esta viragem da abordagem da música por via das identidades grupais, mais especificamente das subculturas juvenis, para uma análise mais individual resulta também de uma complexificação da componente geracional e da sua relação com a música. A maturidade da geração *baby boom* que havia crescido com o rock faz com que a identidade musical seja também uma componente importante da idade adulta e, mais do que isso, o contributo cada vez mais significativo dos pré-adolescentes na compra de CD traz também as crianças para a "cena" musical. De uma forma conclusiva, a construção identitária depara-se hoje com cada vez mais desafios porque as dimensões que nela interferem são múltiplas. Na perspectiva de Roe, a música será sempre a opção de alguns como elemento condutor de definição do seu self (Roe, 1999:5).

Figura 3.22: Sociabilidades de rua, Bairro Alto, Lisboa, Maio de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009

Também Benjamin Perasovic sublinha a importância de um conceito como o de subcultura para se entender as especificidades associadas aos estilos de vida (práticas, representações, performatividade verbal e corporal) juvenis. Inevitavelmente, detém-se na questão dos estereótipos que envolvem este domínio e que propõem visões mistificadas e mistificadoras dos jovens. O autor, relevando a lógica identitária deste domínio, sublinha as mutações entretanto ocorridas. A passagem para uma afiliação subcultural de tipo individual, sem mediação de um grupo de pertença; a emergência de fenómenos de massa que potenciam a atomização; a cooptação de estilos juvenis pelo mundo do espectáculo (e, tendencialmente, pela esfera do mercado); bem como a revalidação da «definição da situação» pelo actor (como corolário das tendências acima notadas), tudo isto concorre para que seja necessário reformular as ideias associadas à noção de subcultura juvenil.

Actualmente, as imagens associadas à ideia de cultura juvenil organizam-se em torno a dois estereótipos: um associado a "construções ideológicas" dos discursos políticos a propósito da "nossa" juventude, e que sugere um "imagem homogénea de «juventude» e de «cultura juvenil»"; a outra refere-se às juventudes e às suas culturas como agentes chave do comportamento desviante. Os autores interaccionistas contribuíram para a Sociologia dos grupos marginais e dos fenómenos subculturais, mediante a sua "mudança de perspectiva do significado («delinquente», «desviante») para o próprio processo de significação e para os actores implicados na rotulagem e estigmatização de indivíduos e grupos sociais"; assim, "cada um adquire a sua identidade subcultural na esfera do tempo livre. Através da implicação com a imagem, vestuário, penteado, comportamento e calão, e através do adopção de certos estilos musicais ou da apropriação de certos objectos (de motas a drogas), os jovens criam a sua própria subcultura e estilo de vida em interacção" (Perasovic, 2004:180).

Phil Cohen (1978) divide o estilo subcultural em quatro temas chave organizados em dois grupos: o primeiro, respeitando à música e vestuário; o segundo, ao calão e ritual. A música e o vestuário seriam mais exteriores e o calão e o ritual mais interiores a um grupo subcultural. A noção de subcultura sempre implicou um duplo significado: a subcultura "denota um grupo social concreto no seu tempo e espaço"; porém o termo refere-se a "um grupo de valores, normas, crenças, símbolos e modos de vida". O termo enfatiza uma "estrutura simbólica que pode ser analisada independentemente dos actores individuais que vivem essas normas, valores e estilos. É através dessas estruturas simbólicas que um indivíduo, e não só um grupo, pode pertencer a estilos de vida subculturais" (Perasovic, 2004:182).

Por isso, Perasovic indica que "a afiliação com um certo estilo subcultural não se expressa necessariamente na pertença colectiva. Um indivíduo pode participar em rituais (como concertos) independentemente e sem a mediação de um pequeno grupo, confirmando desse modo a sua identidade fora dos estereótipos e das regras intra-grupais estabelecidas"(Perasovic, 2004:180). O autor desenvolve uma análise do fenómeno *rave* e do modo como significou

uma mudança ao nível da definição de subcultura: contrariamente a subculturas anteriores, limitadas a grupos pequenos de jovens, a *rave* tornou-se um fenómeno de massas. Ademais, este fenómeno não pode ser considerado na forma de "resistência através da ritualização" ou um "solução simbólica para as contradições experimentadas na cultura de classe parental" (como sugeriam os estudos da escola de Birmingham). O que ocorre é uma revalidação da definição da situação pelos actores.

Prevalecem, a vários níveis (académico, mediático, etc.), mistificações acerca das (sub) culturas juvenis – tanto negativistas (em torno à noção de desvio), como aquela mistificação muito conhecida que "constrói as (sub)culturas juvenis como quase sempre rebeldes, *anti-establishment*, criticas, progressivas e representativas de pontos de resistência ao sistema". As identidades alternam na prevalência (ou na mescla) entre "identidade adquirida" e "identidade atribuída": "Ainda que a tribalização da juventude seja uma parte significativa condicionada pelo mercado, e que tudo surja como se a rebeldia anterior tivesse sido cooptada pelo mundo do espectáculo, isso não significa que a juventude (especialmente em países fortemente tradicionais) não continue a sofrer estigmatização, marginalização e mesmo criminalização por causa do seu aspecto ou algum outro aspecto da sua vida de todos os dias (todas as noites)" (Perasovic, 2004:182).

Aqui também importa reconsiderar a própria noção de juventude, fragmentando-a deliberada e heuristicamente em juventudes. As percepções relativamente ao conceito de juventude remetem-nos, na grande maioria das vezes para a sua homogeneidade e unidade levando a que a Sociologia rompa com aquelas, na medida em que interessa, à teoria sociológica, não só perceber quais as semelhanças existentes entre os jovens, mas também, as diferenças que entre eles existem. E é sobretudo entre estas duas tendências que a Sociologia da juventude tem vindo a produzir a sua teoria, surgindo desta forma, a corrente classista e a corrente geracional. O análise da juventude acarreta antes de mais que se rompa com todas as percepções existentes em relação a esta quer ao nível dos *media*, quer ao nível do discurso política, etc. com efeito, o conceito de juventude exige que se proceda à sua desconstrução sem que exista receio de o tornar paradoxo. Com efeito, é possível perceber desde já que o conceito de juventude é, per si, um conceito paradoxo.

Torna-se pertinente entender desde logo, que a juventude, enquanto categoria social é passível de manipulação, na medida em que ela agrupa os jovens como um massa homogénea, cujos interesses e objectivos se revelam comuns. É frequente verificar no discurso corrente que a juventude, os jovens apenas se reúnem em torno de uma única cultura: "quer isto dizer que a teoria sociológica se vê cada vez mais confrontada com a necessidade de estabelecer rupturas com as representações correntes da juventude, isto é, de estabelecer rupturas com a doxa dominante, tentando, em contrapartida, desenvolver, em relação à realidade socialmente construída que é a juventude, outra doxa mais firme que a espontânea, sem que hesite - é mesmo uma necessidade- em tornar-se paradoxa" (Pais, 1990:139).

A grande questão que se coloca ao nível da Sociologia é portanto não só perceber quais

as semelhanças existentes entre os jovens, mas sobretudo perceber que entre eles existentes diferenças várias que nos impossibilitam de preconizar a existência de uma única cultura juvenil. Este estado de coisas conduz a que a Sociologia da juventude se tenha vindo a desenvolver em torno de duas tendências: a juventude enquanto indivíduos com características uniformizantes e similares situados numa dada "fase da vida"; e a juventude enquanto um conjunto social diversificado, entendendo-se que os jovens possuem características sociais diversas, diferentes.

Estudos recentes têm vindo a explorar as relações entre o espaço, a identidade e a música popular, demonstrando o modo através do qual a música é socialmente significativa na construção, representação e negociação de fronteiras, isto é, "a música é, por natureza, geográfica. (…) O som é um elemento crucial no mundo que construímos para nós próprios e no mundo que os outros constroem e nos impõem" (Hogan, 2007:1). É esta relação entre a música e o espaço que a geografia da música explora. Porém, e apesar da geografia estar mais atenta e consciente do papel do som e da música no desenvolvimento de novas formas de pensar sobre o espaço, a investigação nesta área continua a ser escassa, talvez por implicar desafios significativos do ponto de vista epistemológico, teórico e metodológico e pressupor uma abordagem interdisciplinar. Estes factores podem, então, ser uma explicação da marginalização da música popular e da sua transformação numa espécie de "território enigmático". Segue-se a apresentação de três estudos de caso onde estão patentes as complexas interacções entre espaço, identidade e música popular.

O primeiro estudo de caso é referente à Irlanda. Cruzando uma abordagem da geografia cultural com uma análise sócio-histórica, explora-se a importância do contexto social e político na construção de uma identidade nacional específica, através da promoção da música nacional e simultânea censura de alguma música estrangeira. Dito de outra forma, procura-se perceber a forma através da qual a música é construída como um instrumento ao serviço do nacionalismo. Na verdade, é de salientar um certo proteccionismo musical traduzido em atitudes que visam proteger "a sociedade irlandesa dos piores excessos do estrangeiro" (Hogan, 2007:2). As limitações e constrangimentos colocados ao consumo de música internacional actuam no sentido da promoção da música irlandesa, que parece tornar-se a expressão musical da identidade nacional. No início da década de 60 do século XX, começou a constatar-se que a cultura popular americana poderia contribuir para a modernização da sociedade irlandesa, abrindo o seu limitado espectro cultural. Para tal contribuiu a introdução de uma agenda socio-política mais liberal, no âmbito da qual muitos dos líderes políticos mostraram receptividade à revolução cultural e musical que então emergia num contexto de reforma económica.

O segundo estudo de caso reporta-se à importância da música na construção do espaço e da identidade local, através do enfoque na representação da cidade de Cork nas letras de um músico local – John Spillane. Com efeito, as letras revelam-se um elemento extremamente importante; "nada deverá significar mais abertamente a relação entre a música, o espaço e a identidade do que as palavras das canções, principalmente quando os artistas e os seus públicos têm interpretações similares" (Hogan, 2007:3). Na verdade, as letras

constituem um exemplo do modo como a música pode estar implicada na construção do espaço, podendo representar uma lente alternativa através da qual se vê e compreende o espaço. Com efeito, a música pode mesmo impor significados sobre o espaço definidos colectivamente, produzindo um sentido de solidariedade e comunidade e permitindo ao mesmo tempo o estabelecimento da diferença (identitária).

Finalmente, o último estudo de caso dá conta do papel da música no processo de definição da identidade e do sentido de pertença a um contexto local, num cenário pautado pela migração e pela mobilidade. Por outras palavras, o que está em jogo é perceber a influência da música na produção da identidade do espaço, num momento em que uma sociedade mono-étnica dá lugar a uma sociedade multi-étnica, isto é, num cenário caracterizado por sincretismos culturais e musicais, que actuam na negociação das barreiras identitárias. Reportando-se novamente à cidade de Cork, constata-se o aparecimento de novos sons. Na realidade, ao mesmo tempo que os imigrantes são protagonistas de um processo de aculturação, tornam-se também produtores do novo ambiente de que fazem parte, preenchendo-o com aspectos relativos à sua realidade cultural de origem. Neste sentido, verifica-se uma alteração da paisagem musical de Cork em virtude do aumento de músicos imigrantes; à medida que os espaços e os produtos musicais integram a diversidade étnica, as práticas de produção musical são igualmente reconstruídas. Mais uma vez, a música pode desempenhar aqui um papel importante na edificação da solidariedade no seio das comunidades de imigrantes.

As expressões identitárias subculturais dos jovens são vistas pela geração adulta como estranhas e mesmo como não toleráveis, esquecendo-se de que já fizeram parte de fenómenos similares na sua procura identitária e no processo de compreensão do seu lugar no mundo. Tendo por base estas premissas, gera-se uma semelhança entre culturas geracionais distintas em que ambas se concebem como *outsiders* entre si. Tendo como ponto de partida estes conflitos identitários entre a geração jovem e a adulta, Bark (1999) pretende compreender o papel da música na construção identitária dos jovens e na concepção dos adultos enquanto "o outro". A opção pela abordagem da música prende-se com o facto desta sempre se ter assumido como o meio de comunicação com o qual os jovens demonstram uma intensidade afectiva de grau superior. É em torno da música que se constituem elementos identitários fortes, *amarras e âncoras*, desde o grupo de amigos que se forma em torno dos gostos musicais até às opções estéticas e de moda que orientam a definição mais vasta de estilos de vida e modalidades de interacção social.

Bark salienta o importante papel dos *media* na construção identitária na medida em que são amiúde fonte de significados trazidos para o quotidiano dos agentes sociais em geral[54]. No caso da música, o envolvimento dos jovens com os media prende-se com a capacidade que estes assumem na expressão de uma subcultura juvenil diferenciada da cultura adulta. Tendo em conta a importância identitária dos meios de comunicação, e dentro da lógica de distinção entre jovens e adultos, os recursos mediáticos preferencialmente adoptados por estas gerações são, normalmente, distintos, pois, desde as primeiras produções jornalísticas em torno do *rock'n'roll* que o associavam à violência, os jovens perceberam que os meios de comunicação dos adultos se reportam às suas subculturas de uma forma pejorativa.

Recuperando a análise da apropriação identitária da música, Bethann Bark focaliza-se essencialmente na apropriação musical física e emocional. Ao nível físico, a música tem um efeito de auto-centramento no ouvinte. O acto de ouvir música não provoca um sentimento de separação face ao meio como acontece com outras formas de comunicação: "quando ouvimos música tornamo-nos o centro da experiência, submergimos no som, tornamo-nos parte da música" (Bark, 1999:5). Este efeito gera uma forte ligação física dos jovens a este meio de comunicação. No âmbito da apropriação física, as questões relacionadas com a estética são determinantes, nomeadamente os fenómenos em torno da imitação dos ídolos, não apenas nas formas de vestir mas até mesmo nas atitudes e comportamentos[55] (Idem, Ibidem, 1999).

Para além desta ligação física, há também uma ligação, que lhe é paralela, a ligação emocional entre o conteúdo da música e os jovens que a consomem. Os jovens sentem uma ligação com os ícones que representam o seu próprio sentido de identidade, aquela que sentem também ser sua (Fisherkeller, 1997; Bark, 1999:9). Na sua construção identitária, os jovens procuram referências e por vezes encontram-nas em personagens televisivas, contudo, há um reconhecimento de que essas personagens são fictícias. No caso da música, há um maior impacto na expressão de afinidades emocionais porque os músicos não são tidos como personagens fictícias, gerando-se uma *comunhão* entre a identificação sentida pelos fãs e as ideologias vinculadas nas músicas. O consumo musical acaba assim

[54] Será interessante dar conta de um estudo recente em torno da análise de uma série televisiva (Buffy, a Caçadora de Vampiros) e do papel que a música assume nesta (Knights, 2003). Pela análise da selecção de canções que figuram na série percebe-se o objectivo de enaltecimento das cenas, de estabelecimento de laços emocionais e de caracterização das personagens por detrás da selecção musical. No caso dos realizadores da série em questão há uma clara opção por bandas independentes, em primeiro lugar pelo menor custo que isso representa mas também porque consideram serem essas as bandas que melhor exprimem a estética indie presente no argumento. Enquanto elemento constituinte de uma série televisiva, a música é aqui assumida como um elemento de igual importância às técnicas de filmagem, pois tal como os planos e ângulos, contribui para a identificação de personagens e de atmosferas. Este processo de identificação de diferentes personagens com diferentes estilos musicais serve também para o reforço de uma identidade comum entre determinadas personagens, a série e os seus fãs. A presença de elementos intertextuais numa série, sejam eles referentes a música ou à cultura pop, requer que a comunidade de fãs disponha de um determinado tipo de capital cultural53 que lhe permita compreender os significados transmitidos por essa intertextualidade.

[55] Neste processo, Andrew Tudor (Bark, 1999:7) concebe quatro fases de identificação: a afinidade emocional, a auto-identificação, a imitação e a projecção.

por gerar uma identificação, permitindo aos jovens expressarem os seus pontos de vista apenas pelas afinidades que assumem com um músico/banda ou um dado estilo musical (Buckingham, 1997; Bark, 1999:9). É neste intuito explicativo que Lisa Lewis (1990) avança com a noção de "comunidade de interesses", na qual se apreende que o potencial identitário da música ao nível emocional está não só relacionado com a identificação com as letras e conteúdos transmitidos, mas também com as relações intensas que se acabam por estabelecer entre fãs. Neste processo identitário gerado em torno da música, também são accionadas lógicas de distinção, sendo exemplo disso o potencial distintivo da posse dos discos originais e do conhecimento do historial e biografia da das bandas e músicos objecto de identificação e gosto supremo por parte dos fãs.

O ponto de vista de Avtlar Brah (2004) é fundamental a este respeito. A transnacionalização deu lugar ou, pelo menos, acentuou tendências de sentido centrífugo nos espaços situados. O mesmo, para as identidades. Isto veio, obviamente, desestabilizar os ordenamentos sociais que estabeleciam domínios (e, desta forma, fronteiras) bem definidos de posicionamento dos actores sociais, conferindo estabilidade às auto-definições identitárias e às relações de alteridade (pelos quais as primeiras se confirmam e se cimentam). Daí que, hoje em dia, a temática da diferença assuma um lugar central no debate sociológico. Sublinhando a natureza eminentemente relacional da identidade, o autor sublinha que emergem, com a transnacionalização[56] (em sentido lato), processos descoincidentes de dispersão e de apelo das «raízes». Falando em diáspora, o autor sente-se capacitado para fornecer uma imagem dos actuais processos de reconfiguração espacial e identitárias das sociedades contemporâneas. O debate sobre a questão da diferença, diversidade e identidade tem assumido uma proporção e uma intensidade destacada nas últimas décadas. A questão que se coloca, porém, é a de saber em que grau "fomos bem sucedidos em substituir a «mesmidade» auto-referencial do coração de vários séculos de «modernidade» por uma visão de múltiplas e «situadas» formas de ver, escutar, saber e sentir" (Brah, 2004:31).

O conceito de Derrida de *différence* é especialmente importante na problemática da diferença, em virtude da invocação simultânea que realiza de "diferir" [differ] e de "diferimento" [*deferral*]. Neste sentido, a identidade é sempre um processo e nunca um facto consumado: "os processos envolvidos na constituição da subjectividade estão marcados por processos contraditórios de identificação, projecção, negação, desejo e ambivalência" (Idem, Ibidem:34). A identidade é uma *relação*, não uma coisa, na qual se interconectam elementos sócio-culturais com outros psico-emocionais (Idem, Ibidem:35). Stuart Hall fornece uma intervenção inovadora a este debate com a sua noção de "articulação", pela qual

[56] Brah reforça: "Modalidade diferenciadas de poder circulam e fluem nos interstícios dos processos que subjazem as formações discursivas, as práticas institucionais, as paisagens emocionais e as exigências da existência humana. O poder e regimes de conhecimento imbricam-se com práticas e instituições sócio-económicas, politicas e culturais específicas, e conjuntamente elas assinalam [mark] corpos, assuntos, subjectividades e acções [agencies] específicas" (Brah, 2004:32). E ainda: "A questão (…) não é se uma certa «diferença» existe a priori. Pelo contrário, ela diz respeito ao modo como sob dadas circunstâncias históricas um significante arbitrário – uma cor, um corpo, um credo religioso, um costume ou organização [arrangement] social, ou um conjunto de práticas culturais – assume particulares significados, isto é, ela torna-se um certo tipo de diferença profundamente gravada no quadro de relações de poder assimétricas com resultados e efeitos específicos" (Brah, 2004:32).

pretende referir "a noção de que uma sutura efectiva do sujeito a uma posição subjectiva requer não só que o sujeito seja investido, mas que também invista na posição (…) na exacta medida em que é um fenómeno cultural, a identidade social é intrínseca à interacção social" (Brah, 2004:35-36). Acções conscientes e forças subjectivas inconscientes confundem-se nos ritmos quotidianos. Estes rituais fornecem o lugar no qual um "sentimento de pertença" pode originar-se pela consideração da sua diferença relativamente ao modo de agir das outras pessoas. Brah chama a este desejo de pertença um "homing desire": "em termos das nossas identificações (ou contra-identificações, se for esse o caso), nós estamos todos diasporisados ao longo de múltiplas «fronteiras» sociais e psíquicas, e o «homing desire» é um desejo de segurança e pertença" (Idem, Ibidem:36). A diasporicidade através do tempo e do espaço radica na extrapolação da asserção de Albert Einstein: "desejava mostrar que o espaço-tempo não é necessariamente algo a que possamos prescrever uma existência separada, independentemente dos objectos presentes na realidade. Os objectos físicos não estão no espaço, antes estão espacialmente distendidos. Neste sentido, o conceito de «espaço vazio» perde o seu sentido" (Einstein In Idem, Ibidem:37). Desta forma, para Brah, "o espaço não existe fora das suas condições de existência, fora dos significados que ele assume nas práticas discursivas" (Idem, Ibidem:37). Assim, existe uma relação forte entre identidade e música, ainda que possamos admitir a volatilidade e transitoriedade ínsitas a essa mesma relação, pois encorporam circunstâncias e valores da modernidade tardia, dando corpo e fundamento à comunidade musical num sentido contemporâneo.

Figuras 3.23: Elementos de apresentação do self nas culturas juvenis (tatuagens), Heineken Paredes de Coura 2007, Agosto de 2007



Fonte: MUSICULT_2005 | 2009