



Pedro Emanuel Almeida Martins

«A garagem onde nasci»:
A cena musical rock de Coimbra nos anos
90

Dissertação de Mestrado em Sociologia, sob orientação do Professor Doutor Claudino Cristóvão
Ferreira,
apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Coimbra, 2013





FEUC FACULDADE DE ECONOMIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Pedro Emanuel Almeida Martins

«A garagem onde nasci»: A cena musical rock de Coimbra nos anos 90

Dissertação de Mestrado em Sociologia, apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de
Coimbra para obtenção do grau de Mestre

Orientador: Prof. Doutor Claudino Cristóvão Ferreira

Coimbra, 2013

Créditos imagem:

© Pedro Medeiros | Tédio Boys, Toni Fortuna

Parque Manuel Braga, Coimbra 1999

Fotografia original 12x9cm, *Polaroid* 550

*Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'
Please get out of the new one
If you can't lend your head
For the times they are a-changin'.*

Bob Dylan, *The Times they are A-Changing*

Creio que na cabeça de Salomão o não querer e o não saber
se confundem numa grande interrogação sobre o
mundo que o puseram a viver, aliás, penso que nessa
interrogação nos encontramos todos,
nós e os elefantes.

José Saramago, *A viagem do elefante*

Music could exist even if there were no world at all.

Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*

Agradecimentos

Conceber uma ideia e transparecê-la na sua conceção oficial, sociológica e científica, aquiesce a um processo demorado e complexo e concomitantemente pundonoroso. Este último que, perante as pessoas certas e contextos certos, me inebriaram com o seu brilhantismo individual. Converteram este processo na rotação do objeto irrepreensível da humanidade. Obrigado Kapängas: André Andrade, André Cavaleiro, Cláudia Vicente, Fabian Figueiredo, Fátima Ribeiro, Filipe Alves, Laura Diogo, Luís Sobral, Miguel Carmelo e Sara Gomes; Ana Rita Brito, Cláudia Capitão, Joana Jorge e Nataly Fernandes; Daniela Teixeira, Joana Figueiredo, João Silva, Rita Machado, Sofia Martins e Teresa Machado.

Obrigado ARCA e ACERT. Obrigado RUC e *A Cabra*. Obrigado bibliotecárias/os da FEUC e CES. Obrigado Casa do Chá. Obrigado João Paulo Dias, António Manuel, Nuno Ávila, Afonso Macedo, Luís Peres, Rui Ferreira, Rita Alcaire, Ricardo Lavey, Carlos Dias, Pedro Medeiros, Sandra Castiço, Fausto da Silva, Pedro Seixas e Rodrigo Lacerda, pelos vossos tempos e conversas prestigiosas de como a *cena* era. Obrigado Sérgio Cardoso, Toni Fortuna, Carlos Mendes, Pedro Serra, Miguel Padilha, Paulo Marques, Miguel Falcão, Pedro Chau, Vítor Silveira, Pedro Calhau, André Ferrão, Pedro Renato, Cristina Sousa, Joana Longobardi, Raquel Ralha e Paulo Furtado, por partilharem comigo as vossas trajetórias de vida e pelos sentidos que atribuem à realidade musical. O adjetivo é simples: mas não existe outro que traduza um significado magnânimo e significativa da vossa colaboração e participação nesta dissertação. Obrigada.

Obrigado família pelo sentido de perseverança que em mim depositaram e confiaram nesta árdua tarefa e pelos momentâneos prazeres risonhos nas alturas de maior afogação. Aos pilares desta dissertação: Obrigado papá por confiares neste trabalho; Obrigado Bruno Simões, porque sem ti não teria chegado aonde cheguei e não seria a mesma coisa; e Obrigado Claudino Ferreira, Professor e Orientador exímio: porque as dívidas do pensamento são fáceis de admitir, mas difíceis de retribuir.

Obrigado Felix, Kapänga, Jimmy e Eros Copper pela companhia: as vossas pegadas estarão sempre em mim.

Índice

Agradecimentos	1
Resumo	3
Abstract	4
Introdução	5
I. Da cultura à esfera musical: O novo paradigma das culturas juvenis	11
I.I A cultura na construção social dos indivíduos	11
I.II A música na construção social dos indivíduos	15
I.III A construção social das culturas juvenis: A emergência de um novo paradigma	23
II. Procedimentos da análise empírica	33
II.I A Problemática	33
II.II Momentos da pesquisa	36
II.II.I A metodologia e as técnicas	37
II.III A aplicação da metodologia qualitativa	39
II.III.I Análise de conteúdo	42
III. Cena musical rock de Coimbra	46
III.I Os primórdios da “cena”: Contextualização da sociedade portuguesa	46
III.I.I Coimbra: <i>A cidade madrastra</i>	47
III.II Trajetórias de vida: <i>O grupo restrito</i>	51
III.III Vidas musicalizadas: O rock na vida de todos os dias	52
III.III.I Bandas musicais: A (des) construção coletiva musical	55
III.IV Das estruturas informais às estruturas formais: As experiências sociais vividas	63
III.IV.I Circuitos notívagos: Espaços da música e da interação	63
III.IV.II As produtoras “DIY”	69
III.IV.III A RUC e a <i>Lux</i> : As estruturas formais	71
III.V Identidade musical: Práticas, atitudes e representações musicais	76
III.V.I A música em que habito: definições, práticas e homologias	76
III.V.II Atitudes musicais: a criatividade e a performance	81

III.V.III Representações sociais dos artistas	84
IV Conclusão	87
Referências Bibliográficas	91
Apêndices	
Apêndice I Lista de entrevistados	
Apêndice II Grelha problemáticas analisadas	
Apêndice III Tópicos da entrevista	
Apêndice IV Trajetórias musicais	
Apêndice V Quadro Socioeconómico dos entrevistados	
Apêndice VI Nome das bandas	
Apêndice VII Redes Ilustrativas	
Rede I: Subgéneros Musicais	
Rede II: Bandas e subgéneros mais referenciados	
Rede III: Interação entrevistados com suas influências	
Rede IV: Géneros e bandas sem interação entrevistados	
Rede V: Géneros, bandas e pessoas referenciadas	
Apêndice VIII Livro de códigos	

Resumo

A presente dissertação procura dar conta da existência de um campo alternativo de interação entre indivíduos despoletados contra os hábitos e costumes dominantes. Este campo em que surge a música rock identifica um grupo restrito de indivíduos que, a partir dos anos oitenta, se envolveram num contexto musical de produção local, predominando o rock nas suas interações: um grupo de *amantes da música* que assumem o rock como filosofia de vida. A partir da análise feita de um conjunto de entrevistas e técnicas complementares na investigação, pretende-se compreender as significações atribuídas pelos indivíduos ao rock tornando este numa cultura artisticamente vivida.

Analisando o contexto social, da esfera de produção e consumo local, permitiu constar que este grupo restrito de indivíduos acentuou, de forma inevitável, a formação de uma cena musical rock. Estruturaram as suas práticas musicais a uma *cultura comum* e partilhada e concebida pela ideia de que a música integra um princípio inerente da vontade coletiva. Uma vontade que insurgiu contra a hegemonia dominante, tanto das instituições como valores morais, que afundou a cidade de Coimbra nos anos noventa. O que os fundamenta é a sua interação com a música: sentir a música pela música e não ouvir a música pela música. Este é o sentido sociológico desta investigação: procurar entender os interesses e significações musicais atribuídos pelos indivíduos no que acreditam musicalmente, assumindo esta crença sob a influência não só das suas interações sociais como a forma e o meio em que praticam e se relacionam com elas.

Procurou-se explorar a interação entre os indivíduos da cena musical rock a partir das suas trajetórias de vida que indiciam significados e representações da música. Esta exploração foi realizada a partir dos novos paradigmas associados aos estudos das culturas juvenis: A cena musical que detém uma análise flexível sobre o contexto do quotidiano em que se circunscrevem as práticas dos indivíduos.

Abstract

The present dissertation aims to overlook the existence of an alternative field of social interaction among individuals that arise against the dominant traditions from the 90's in Coimbra. This field consolidated its form by rock music identifying a restricted group of individuals during the 80's. They involved in a local social context of music production in which rock music protruded in their interactions: a group of *music lovers* who lay their beliefs on rock as life's philosophy. Analysing the data gathered by the interviews and by complimentary techniques adopted in this research, such as social network analysis, observation technique and documental analyses, this ethnographic methodology intended to acknowledge the significations attributed by the individuals who strikes rock music as a lived and artistic culture.

Analysing the social environment, mainly the spheres of consumption and production, enabled this restricted group to accentuate inevitably the rock formation of a *musical scene*. They structured their music practices and significances in a *common culture*, shared and conceived in their ideological poses that music integrates an inherent will of collective principles. A will that emerged against the dominant hegemony from these individuals' social milieu and moral values, commonly characterized in Coimbra during the 90's. The foundation of this restricted group is their interaction with music sphere: they feel music by the music and to not hear music by music.

This is the sociological sense of this dissertation: finding an explanation gained by the individuals whose musical interests and significations are assumed in their knowledge system by influence not only derived by their social interactions but, by including the way they practice and relate with them.

Another aim of the research is to explore the life trajectories, of the individuals that composes the *rock musical scene of Coimbra during the 90's*. By doing this, the exploration was based on the new paradigms of the cultural studies of youth: the *music scenes* that is analytically and conceptually more flexible by the analysis of the daily life in society.

Introdução

A presente investigação debruça-se sobre a construção local da música rock. Assumo como objeto de análise, o contexto musical rock que despoletou nos anos noventa em Coimbra. Um contexto musical aliado a uma vida de irreverência e contestatária aos valores estabelecidos, demarcantes de uma cultura perpetrada ao som que fez de Coimbra a sua imagem inebriante e afastada das tradições que a caracterizam, sobretudo pelo seu cânone fadista e universitário.

Dialogando este contexto musical a alguns contributos teóricos, primeiro a Jones (1998) à noção de “formação de rock”, a investigação visa interpretar, sociologicamente, as origens e trajetórias sociais, as práticas e atitudes que incutiram a um grupo restrito de pessoas a sua associação ao campo da música. Por um lado, entender os contextos sociais que imbricaram na formação do rock, refletida regional, nacional e internacionalmente, modulando uma identidade social local. Por outro, entender as diversas formações sociais que fortaleceram uma cultura de identidade, como sejam os diferentes sentidos, estilos e representações coletivas em torno da cena musical em análise. E segundo, aliado a um quadro teórico de transição cultural, associo este contexto musical ao referente teórico de Andy Bennett (2004) sobre as “cenas musicais”, a que intitulei “cena musical rock de Coimbra”.

Diacronicamente, e assumindo a cena musical rock de Coimbra como um *fenómeno social*, deparamo-nos com contornos complexos de uma multiplicidade de projetos musicais e de bandas, que holisticamente, remetem a uma rede ampla e emergida socialmente a partir da década de sessenta. Antes de apropriar a cena musical enquanto objeto de estudo e de análise, torna-se necessário perspectivá-la face à sua composição no campo musical de Coimbra. Identificam-se essencialmente dois campos contrastantes: por um lado, a existência de um campo alternativo de interação entre indivíduos despoletados contra os hábitos e costumes dominantes; por outro, a existência de um campo estruturante na relação dicotómica entre música/cidade, que eleva a um nível de interação mais profunda, o campo tradicional e dominante em que é visível a imagem canónica de Coimbra.

Ambas as abordagens remetem a níveis analíticos distintos: respetivamente, a identificação de um grupo restrito de indivíduos que, a partir dos anos oitenta, se envolveram num contexto musical de produção local, predominando o rock nas suas interações: um grupo de *amantes da música*¹ (Hennion 1993; 2001) que regulam os seus modos e estilos de vida em torno do rock como uma *filosofia*; e por outro, identificar uma esfera musical dominante e hegemónica, remetendo a ramificações tradicionais e populistas.

Prende-se a esta investigação o primeiro nível de abordagem, recorrendo à análise conceptual proposta por Bennett (2004; 2011) sobre cenas musicais, inseridas numa lógica paradigmática de transição cultural emergente dos anos noventa. Assim, e fundamentalmente, pretende-se compreender as significações atribuídas pelos indivíduos ao rock tornando este numa cultura artisticamente vivida.

Compreender o contexto de formação deste grupo de indivíduos, pressupõe entender o surgimento de bandas e associações performativas, nas décadas de setenta e oitenta, que remetem às vanguardas artísticas do *Dadaísmo*, a um imaginário ao nível de problemáticas sociais, embebendo a influências do popular. Exemplificadamente, os *Objectos Perdidos* e *É Mas Foice*. Aos primeiros, inseri-los numa matriz cultural punk, segundo Feixá, numa matriz *dândi-flaneur-punk*² e *dada-surrealismo-punk*³ (*apud* Guerra 2010:438). Aos segundos, incorporando-os numa lógica performativa circense e desconstrutiva pelo humor e sátira, são caracterizáveis a uma multiplicidade de estilos musicais (*ibidem*:275). Estenderam as suas

¹ Os ditos “amantes da música” (Hennion 2001:1) são entendidos enquanto utilizadores regulares da música, na vida de todos os dias. Definem-se como praticantes ativos de um certo amor pela música, quer essa prática pressuponha a utilização frequente de instrumentos; a integração numa determinada banda musical ou frequência de concertos ou audição discográfica. Estes indicadores constituem fatores reveladores de um consumo ativo de música na vida do quotidiano, regulando os seus modos e estilos de vida.

² “Conjuga o dandismo, corporizado numa atitude rebelde e niilista, assente na noção da inutilidade de todo o projeto 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” (Guerra 2010:438)

³ “Tributário e eco das tendências artísticas vanguardistas de meados do século XX: do surrealismo pegam a obsessão por uma rutura 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” (*ibidem*)

linguagens musicais até aos anos noventa, construindo um género de rock peculiar e baseado nas suas performances.

A cena musical rock em conluio a uma união caracterizada pela *loucura saudável*, mitologização de figuras externas⁴, ideologias e expressões artísticas musicais, despoletou um contexto social vivido de fortes estímulos a interações entre os pares. Este contexto levou a que na década de noventa, a cena musical se destacasse quantitativamente pela sua produção musical local, primeiramente pelos *É Mas Foice*, pela que se seguiu a mítica banda conimbricense, mais conhecida pela sua música peculiar e desconstrutiva: *Tédio Boys*⁵. Constituiria a banda denominadora do rock moderno, que engendrava toda uma estetização e desconstrução musical, recriando géneros alternativos como *porkabilly*. Todo este processo envolvente na formação da banda constituiria a base influenciadora da cena musical rock de Coimbra nos anos noventa, sob o invólucro do *DIY*⁶.

O contexto social, aliado a uma esfera de produção e consumo marcante, elevou este grupo restrito de indivíduos à formação de uma cena musical rock, perdurando no tempo. Estruturaram as suas práticas musicais a uma “cultura comum” (Willis 1990) partilhada e concebida pela ideia de que a música integra um princípio inerente à vontade coletiva.

A presente dissertação procura assim entender este grupo numa dupla abordagem: por um lado, compreender e estruturar o contexto social da sua emergência, e por outro, perspetivá-lo enquanto cena musical rock de Coimbra. Tanto a origem social como as trajetórias de vida, remetem a indicadores importantes não só para entender o envolvimento com o campo da música, como de igual modo destacar práticas, valores e representações associadas às fruições musicais (Campos 2007:72) dos envolvidos. Por conseguinte, a questão urbana e a sua relação com a música remete a um paralelismo de especial destaque. Permite desenvolver todo um contexto social de relevância ao desenvolvimento individual dos artistas musicais envolvidos.

⁴ Entenda-se como sendo figuras externas, pessoas ou bandas de influência rock americano e inglês

⁵ Ver cf. Alcaire (2005)

⁶ Da expressão anglo-saxónica “Do It Yourself”

Estes desenvolvimentos configuram nos indivíduos mecanismos criativos, que expõem a expoentes máximos contra a insatisfação ao meio⁷. Afirmando-se como os ditos “*amantes de identidade própria que assumem o rock num movimento de arte pela arte*”⁸: uma transmissão de interesses e de consumos musicais de um “pólo minoritário” (Riesman 1998 [1950]). O que os fundamenta é a sua interação com a música: sentir a música pela música e não ouvir a música pela música⁹. Este é o sentido sociológico desta investigação: procurar entender os interesses e significações musicais atribuídos pelos indivíduos no que acreditam musicalmente, assumindo esta crença sob a influência não só das suas interações sociais como a forma e o meio em que praticam e se relacionam com elas.

A ideia de que uma determinada realidade deva ser explicada pelo seu contexto social, permite aferir epistemologicamente que a realidade seja construída tanto pelo social como cultural. Como exemplo, a música é um dispositivo social (DeNora 2000) que é construído a partir da realidade social em que se circunscreve. Tomando como análise a cena musical rock de Coimbra, assumo como problemáticas condutoras nesta investigação as origens sociais e trajetórias de vida; e a relação entre contexto local e identidades musicalmente construídas. Assumo estes vetores estruturantes da cena musical em objeto de estudo. Destarte, formulo a questão que é o *fio condutor* desta investigação: De que forma identidade e localidade estruturam recursos imaginários e materiais constituintes do rock e da construção de cenas musicais?

Como forma de atribuir sentido à problemática conducente a esta investigação, procurou-se explorar a interação entre os indivíduos da cena musical rock, em três eixos essenciais: por um lado, da *formação do rock*; por outro, inteirar as trajetórias de vida dos

⁷ Ver Alcaire (2005)

⁸ Informador privilegiado, Ent. Nº1, Bruno Simões, 21 de dezembro de 2012

⁹ Os sentidos são dissonantes: o sentir do ouvir remete a esferas sentimentais distintas. Quem sente a música ouve a música através dos pormenores, desde os timbres aos instrumentos, imaginando todo um contexto de fundo. Quem ouve a música por ouvir, não tem em conta esses pormenores musicais marcantes. Esta ideia baseia-se no preconceito de que a música chegou a nós, apenas por chegar. Sentir a música é identificar todo um conjunto de mecanismos que lhe são indissociáveis.

envolvidos; e por último, num sentido sociológico, procurar significados e representações coletivas derivadas da música, sob domínio da emergência das novas conceptualizações em torno das culturas juvenis.

Um dos modelos teóricos influentes na exploração social das culturas associadas ao rock é a sua dita *formação*. Como primeiro eixo de análise, pretende-se inteirar a *formação do rock* em Coimbra dos anos noventa, numa perspetiva de “cenas”. Especificamente, compreender e analisar as experiências e representações musicais dos indivíduos na produção musical; entender a criatividade, autenticidade e performance enquanto vetores estruturantes das suas práticas musicais; reconstituir uma rede baseada nas influências musicais dos entrevistados, entre subgéneros musicais que construíram localmente a identidade social do grupo restrito; e por último, identificar condicionalismos locais associados à *formação do rock*.

Por sua vez, os contextos locais permitem entender o lugar dos indivíduos numa determinada estrutura social, bem como o lugar da cultura na construção social da música. Por esta via, pretende-se identificar e retratar as trajetórias de vida dos envolvidos na produção musical local. Concretamente, analisando as formações, pretensões e expectativas musicais dos entrevistados, pretende-se um levantamento das condições sociais da sua emergência. Por último, identificar o circuito espacial e analisar a sua importância ao contexto local, na construção da cena musical.

Como último eixo de análise, pretende-se entender a relação entre identidade e localidade, através dos novos conceitos que consolidam a emergência dos estudos associados à cultura juvenil. Assumindo a música como sendo estruturador de estilos de vida e de cenas musicais, opera-se a este nível a necessidade de perceber e entender a produção, consumo, apropriação e interação, que conjuntamente confluem ao mapeamento sociocultural do rock.

Esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos. O primeiro “Da cultura à esfera musical: O novo paradigma das culturas juvenis” procura operacionalizar os conceitos

de cultura, música e cenas musicais. A noção de cultura que aqui é empregue, remete às formas de vida associadas aos indivíduos e grupos sociais, dando ênfase nas práticas musicais. Sob influência do quadro teórico de Grossberg (1993) e Riesman (1998 [1950]), procura-se a construção social do indivíduo pela cultura. Ao conceito de música, sob influência dos quadros teóricos de Cohen (1997), Toynbee (2000) e Thornton (1995), procura-se definir uma análise musical numa perspetiva em que se estruturam os estilos de vida e os contextos do quotidiano, da música como construção social dos indivíduos. Por último, associando a experiência social em que as práticas se relacionam com os estilos, e os valores com a música, procura-se à luz da teoria sociológica contemporânea um novo paradigma que influi numa análise às práticas musicais.

O segundo capítulo, “procedimentos da análise empírica”, procura explicar as principais vias metodológicas e suas posições, recorridas ao longo do período de investigação no terreno. Enveredou-se por uma metodologia qualitativa, privilegiando uma etnografia de campo realizada através de técnicas como análise documental, entrevistas e observação.

O terceiro capítulo, “Cena musical rock de Coimbra”, visa analisar empiricamente, através da análise de conteúdo, os principais eixos exploratórios da constituição, formação e emergência da cena musical rock de Coimbra na década de noventa. Procura uma contextualização social, face à sociedade portuguesa, ao período sucedente à ditadura militar; explicitar trajetórias de vida dos entrevistados; o rock no contexto do quotidiano e as suas estruturas informais e formais de afirmação sobre a cena musical; e por último, procurando atribuir sentido às práticas, atitudes e representações sociais dos artistas musicais na produção musical local.

I Da cultura à esfera musical: O novo paradigma das culturas juvenis

I.1 A cultura na construção social dos indivíduos

Como afirma Garofalo “cultura é o termo mais equivocadamente e incorretamente usado” (1993:231) em toda a literatura ocidental. Esta limitação conceptual deve-se em muito pelo quadro analítico em que se circunscreve: concomitantemente, interdisciplinar e multidisciplinar demonstrando um domínio impreciso de trabalhos (Silva 1994:15). Neste sentido, a sociologia da cultura procura estudar a relação entre as formas e práticas artísticas, aliadas aos costumes, estética e vida cultural a que os indivíduos se apropriam. Ainda que de uma forma genérica, uma definição que toda a literatura académica estabelece como plausível centra-se na sua apreensão na interação social. Uma premissa universal que estabelece a cultura como sendo socialmente construída (Garofalo 1993).

A noção de cultura foi formulada a partir dos estudos culturais contemporâneos, que ganharam expressão a partir da II Guerra Mundial. Período em que culminou a difusão do processo de *culturalização* de massas. Este processo despoletou novas estruturas de significação atribuídas às mercadorias da cultura massificada. Esta massificação, segundo Williams (*apud* Bennett 2000:54), desenvolveu duas vertentes de cultura: *culturas residuais* e *culturas emergentes*. Ambas as culturas representam práticas coletivas resultantes das novas estruturas de significação vindas da modernidade. Das *emergentes*, o seu contexto de significado permite uma interpretação de que os grupos dominantes se afirmam sobre os grupos minoritários. Subsequentemente, as culturas residuais comprimem antigos significados e práticas que deixam de ser dominadas mas que mantêm como influenciáveis.

Neste sentido, o processo de culturalização, para Williams (*ibid*) manifesta um efeito negativo que “ameaça erodir as culturas tradicionais, subordinando o carácter distintivo das culturas locais, numa cultura global homogeneizada”. Alguns teóricos e pensadores sociais introduziram perante o cenário da globalização cultural, o conceito de *reterritorialização* ilustrando o meio em que os recursos macrossociais se incidem sobre os recursos microssociais (Santos 1999) traduzindo assim as “culturas híbridas” (Canclini 1998). Esta relação assenta numa lógica em que os agentes locais, expostos a um fluxo global de

mercadorias, imagens e de informações, se apropriam e se circunscrevem nas suas formas de conhecimento local (Cohen 1997).

Deste quadro conceptual Raymond Williams define cultura enquanto forma particular de vida associada aos indivíduos ou grupos sociais, num contexto temporal (*apud* Storey 2009:2) e embebidos por comportamentos da esfera artística, associando na produção e práticas dos indivíduos. Por esta via, a cultura remete a um conjunto estetizante de efeitos na atribuição de significados e de sentidos em que os indivíduos estruturam as suas relações sociais.

Alguns modelos conceptuais, onde assentam os estudos culturais, associam a cultura aos estilos de vida. Remetem consideravelmente ao *habitus*, segundo Bourdieu (1979, 1988 e 1990) onde os indivíduos justapõem as suas práticas culturais aos costumes. Cultura, num sentido restrito, pode ser assim referida enquanto *output* artístico, definida e valorizada, de critérios estéticos emergentes da criatividade individual ou coletiva. Enquanto conceito holístico, remete aos estilos de vida, aos sentidos atribuídos e aos espaços da coletividade representados na sociedade.

Da associação entre práticas e costumes é possível operacionalizar a heurística e interpretação do conceito de «cultura popular». Teorizar o conceito pressupõe mobilizar ambas as definições, no sentido em que evidenciam as práticas numa mescla de experiências vividas, dissociáveis às culturas de massa. Esta abordagem incide sobre os quadros conceptuais da cultura, em consonância com as transições sociais de que derivam os processos sociais globais. Assim, as concepções associadas à cultura têm vindo a assumir novas abordagens analíticas, mormente no que respeita à estruturação da vida do quotidiano.

Uma vez que a noção de cultura popular centra a atenção ao nível das práticas e costumes inerentes aos estilos de vida, é possível discorrer, na sua operacionalização, o “valor unitário entre as pessoas, mais do que simplesmente a sua reflexão ou sua expressão” Frith (1998 [1985]:424). Assumindo-se como objeto de estudo cultural, o popular define-se a partir dos agentes culturais, como os produtores, os editores e os músicos, essenciais ao

mapeamento de um *culturescape* (Frith e Savage 1998:15). Uma *paisagem cultural* que relativiza um conjunto de padrões regulares, que permitem construir uma identidade individual ou coletiva, num determinado meio social. Exemplarmente, as formações musicais ao circunscreverem os seus contextos a uma *paisagem cultural*, encontram-se a estruturar formas de integração na cultura hodierna.

Numa perspetiva radicalizada, Best (1998:18) sustenta que a cultura popular resulta de uma negociação entre as instâncias macro e microssociais. Ou seja, entre as indústrias culturais e os grupos sociais, em que estes últimos fornecem “conteúdo, inspiração, talento ou imaginação necessárias à criação de uma cultura popular” (*ibidem*). Nesta lógica, as teorias contemporâneas da cultura popular aglutinam espaços de resistências. Incluem a dominação, a exploração e o imperialismo cultural (*ibidem*), fundamentando uma ideologia dicotómica entre hegemonia e contra-hegemonia de que dependem os contextos de receção ou produção da cultura. Isto é, da alta e baixa cultura, onde procura colocar o popular numa forma de oposição, cujo descrédito tem tido um potencial de resistência à cultura dominante.

Deste modo a cultura popular funciona como contradiscurso à hegemonia. A sua expressão e autenticidade própria manifesta-se numa esfera em que os indivíduos se deparam continuamente perante relações de poder conflitual e dominante. Por esta via, cultura popular assume contornos de fragmentação e contradição àquilo que é legitimado, hierárquico e intelectual, por um lado. E artificial, disruptivo, marginal e resistente, perante aquilo que é convencional, por outro.

É sobre este último que as análises feitas por Grossberg (1993) se inserem. Partindo de um modelo dinâmico de circulação de práticas populares, o autor vê na cultura popular uma distribuição estruturada entre as práticas, os códigos e os seus efeitos, rearticulados na incorporação de ideais marginais. Esta rearticulação deve-se à sobreposição de diferentes estilos culturais, definidos a partir de práticas produtivas e de consumos culturais. Contudo, o autor rejeita a oposição entre cultura popular e legítima, defendendo a existência de uma complexidade entre os efeitos culturais das práticas.

Estes efeitos sublinham a ideia subjacente às relações entre práticas culturais e seus contextos, fornecendo um campo de análise sobre os limites da cultura popular, sobretudo ao nível discursivo. Estes discursos são divididos e distribuídos em distintos domínios: do social, do cultural e do político. Cada domínio manifesta modos específicos de práticas, condutas e efeitos, colocando a cultura popular num subcampo de análise de práticas culturais.

As análises realizadas pelos estudos culturais, a partir da década de cinquenta, enfatizaram o lugar da cultura popular nas formações sociais. Estes estudos foram conceptualizados pelos investigadores da Escola de Birmingham, encetando uma lógica marxista, na produção e reprodução de significados de valores classistas. Alguns críticos, como Stuart Hall, apontam a fragilidade de uma abordagem marxista, associando a uma lógica ortodoxa doutrinal, cujo determinismo e reducionismo o caracterizam no seu sentido meta-narrativo (1992:279)

O que importa, aqui, é reter uma definição de cultura que remeta para a sua relação com as práticas e estilos de vida individuais e coletivos. Consequentemente, dilatar esta noção a um processo de atribuição de sentidos e representações, de subjetivismos¹⁰ e de identidades, requer localizar em planos estruturados os efeitos que derivam das práticas culturais. Exemplificadamente, os sentidos e representações traduzidas nas práticas musicais, como performances e criatividades musicais, embutidas tanto na produção como no consumo musical.

Sociologicamente a expressão musical rock remete a uma forma de cultura popular, no sentido em que os seus domínios¹¹ se estendem fora dos limites da musicalidade, transcendendo a um fenómeno social e cultural (Guerra 2010). Segundo Paula Guerra, o rock

¹⁰ Refiro-me ao subjetivismo que Miller e McHoul (1998) definem como sendo as formas em que os indivíduos experienciam-se a si próprios enquanto atores: como os indivíduos se movimentam através da sociedade no interior de certas categorias.

¹¹ Tais domínios podem ser enunciados, de acordo com Paula Guerra, como sendo: “O acesso a espaços e instrumentos particulares de expressividade e de comunicação, o incremento e a ativação de padrões cognitivos, emocionais e simbólicos, a criação de produtos culturais próprios, a possibilidade de experiências estéticas e a mobilização de agentes sociais oriundos dos meios populares e das classes médias urbanas” (2010:107).

inscreve-se numa matriz de cultura popular “onde intervêm simultaneamente tecnologias, objetos, artefactos, reportórios, convivialidades.” (*ibidem*:384). Todo um conjunto de mecanismos que estendem-se para além dos limites do campo da música.

Ao mapeamento das práticas culturais importa a realidade do quotidiano. Um mapeamento que interage com os espaços de divulgação e fruição musical (*ibidem* 1008) culminando no diferencial cruzamento dos grupos sociais nas suas múltiplas formas de interação e relação social. Serve-se assim à cultura popular, a sua produção de lógicas afetivas, relacionais, de poder e de investimento, consagrados pelos estudos culturais na construção social da música.

Nesta instância colocam-se duas questões pertinentes: Que sentidos culturais podem ser transmitidos através da música? Numa lógica em que o cultural se assume enquanto vetor estruturante de práticas e costumes artísticos, que significados se extrapolam na relação entre indivíduos e cultura musical? Por outro lado, de que forma são atribuídas significações às relações tidas na produção e consumo musical? Serão as influências musicais domínios prolíferos e dissuasores aos géneros musicais ou remetem antes a uma construção dissidente de uma identidade cultural musical?

I.II A música na construção social dos indivíduos

Associadas aos estudos culturais, enquanto abordagem à análise das dinâmicas sociais de produção e consumo, encontram-se os estudos da música popular (Herman, Swiss e Sloop 1998:3). Trata-se de uma análise que explora uma cartografia sonora ao território. O estudo destes territórios abrange um campo analítico diversificante: primeiramente institucional, atribui ênfase à indústria musical, seguindo as lógicas modernizantes de produção e consumo da esfera musical¹² (*ibid*). O segundo é textual e seguinte é etnográfico. Respetivamente, incorpora as representações e significações simbólicas associadas à música popular, diagnosticando uma análise musicológica; e os rituais embutidos no contexto do quotidiano em que se circunscrevem as práticas dos indivíduos. Por ambas, a música é interpretada e

¹² Ver também Cohen 1991; Bennett *et al* 1993; Jones 1998; *ibid* 1998 e Negus 1999.

usada a partir das cenas musicais ou das subculturas, na produção de significados e identidades culturais¹³ (*Ibid*)

Estes três campos de análise comprimem um vasto quadro de trabalhos de investigação na música popular. Permitem construir uma análise social da música, instituída pelos objetos de consumo que funcionam enquanto artefactos culturais, inscritos em significados concebidos e interpretados pelos consumidores. Esta lógica assume uma análise crítica à cultura popular, sob influência dos trabalhos de Adorno (1998 [1941]; 2011 [1973]) da Escola de Frankfurt. Para o autor, a crítica holística da análise musical é feita a partir dos circuitos de produção e receção dos intermediários culturais, tornando-se central ao entendimento da política contida na cultura de massas, sob influência do capitalismo moderno.

Esta análise é desenvolvida tanto pela Antropologia Social como pela Sociologia (Frith 1992). Ambas as análises configuram diferentes objetos de estudos associados à música. Para a primeira, a música define-se enquanto estrutura social simbólica ordenada; para a segunda, a música traduz-se particularmente num mito disruptivo de resistência aos rituais, às políticas estetizantes e aos códigos embutidos nos estilos de vida dos indivíduos. Tanto os antropólogos como os sociólogos manifestam empiricamente a música como resultado de um processo cultural (*ibidem*:179) cujo paradigma se centra na ênfase da música na socialização juvenil.

A música alia-se ao contexto quotidiano dos indivíduos. Encontra-se nos seus ambientes e nos seus imaginários, numa referência instigante às interações sociais. Contudo, as análises aos “atos de musicar”¹⁴ (Small *apud* Campos 2007:77) crescem de limitações, tendo em conta o papel dos agentes culturais. Estas limitações são passíveis em distinguir dois pólos geradores de atitudes: *pólo maioritário* que aceita a imagem do produtor face aos

¹³ Ver também Willis 1990; Cohen 1991 e 1997; Thornton 1995; Hebdige 1998 [1979] e Bennett 2011.

¹⁴ Ato de musicar deriva do termo anglo-saxónico “musicking” que define a relação entre as pessoas que ouvem ou compõe música ou que a cantam, enfatizando as significações de tais práticas, de relações sociais e culturais que desse ato implica. Ver cf. Small (1998).

consumidores; e o *pólo minoritário* que agrega um público juvenil “encapsulado” (Riesman 1998 [1950]).

O primeiro diz respeito a um grupo geracional detentor de um gosto indiscriminado pela música. Expressa preferências pelas estações de rádio, pelas origens das bandas e pelas figuras musicais, conotando à música uma função social de conversação e partilha de conhecimentos. A dificuldade de conceptualizar este pólo centra-se na forma como se precisam os hábitos indiscriminados que conformam culturalmente a sua imagem. O segundo, minoritário, comprime os ouvintes ativos descurando o interesse pela melodia, em virtude da composição e da técnica (*ibid*). Uma virtude contemplada pelas formas padronizadas de ouvir música, privilegiando os aspetos técnicos:

“O grupo tende a demonstrar uma aversão às bandas de renome, à maioria dos vocalistas e às rádios comerciais. A rebeldia deste grupo pode ser indicado a partir das seguintes atitudes musicais: 1) a insistência em padrões rigorosos na apreciação de uma cultura relativista; 2) a preferência a bandas pequenas não comercializadas e não publicitadas e 3) desenvolvimento de uma linguagem privada e de uma inspiração peculiar” (*ibidem*:9).

Este grupo possui uma atitude relacional sobre géneros e informações prestigiantes, pertencentes a uma rede *underground*, levando a que os jovens, quando ouvem música, “ouvem-na num contexto imaginário com os outros, construindo uma conexão entre si” (*ibidem*:10).

A música, enquanto objeto de estudo e de análise, encontra-se regulada pelos contextos de formação dos seus agentes culturais. No que respeita às práticas de produção e padrões de consumo musical, os músicos enfatizam a relação entre a expressão artística e localidade. As análises que daqui decorrem procuram atribuir uma conotação interpretativa da música, bem como o processo de produção musical, tendo em vista a dicotomia identidade/localidade. O local remete a um recurso primordial ao processo de produção musical. Sara Cohen (1991; 1997), no seu estudo, produziu um quadro teórico assente no processo de produção musical notando o variado número de discursos que localmente permitem este processo. Evidencia um espectro maior que abrange não só as práticas da composição musical e atuação ao vivo, como demonstra o meio em que se constitui uma

“cultura rock”, sob o conhecimento local, associado a um território independente e distanciado do espaço cultural ocupado pelos restantes indivíduos.

Este distanciamento torna a cultura rock numa via escapatória aos aspetos mundanos da vida. Despoletada pelos jovens, um dos vetores dinamizadores da cultura rock institui a produção musical demarcante das restantes produções musicais dominantes. Uma demarcação feita pelo enviesamento da vida laboral e escolar, a uma valorização suprema da música, da criatividade e da expressão artística (Fornas *apud* Bennett 2000:57). A partir de um estudo de bandas locais e seu processo de ensaio, Bennett constatou esta dedicação figurada por um sentimento integrativo dos jovens músicos, destacando: “aqueles que são preparados a comprometerem o seu tempo disponível a ensaiar com a banda, secundarizando os seus compromissos como trabalhos parciais, atividades desportivas ou vida relacional” (2000:57).

A música não é apenas um meio escapatório à rotina. A sua dedicação inflete estilos de vida, consumos de bens e mercadorias. Esta postura permite que os jovens justaponham as suas expectativas sociais na natureza diversa das instituições. É desta relação entre expectativas que o processo de produção musical acentua as práticas relacionadas com atividades culturais, estruturando as identidades locais. Desta forma, entender o contexto local pressupõe uma compreensão dos significados associados à vida quotidiana. Para Bennett destes contextos emergem identidades musicalizadas “com a organização social e espacial de uma dada localidade” (*ibidem*:63).

As interpretações suscitadas pelo conceito *local* são formuladas a partir do seu significante. Induzem a um território estável e fixo, configurando espaços e identidades coletivas. Bennett reconhece os espaços como sendo centros configuradores de discursos, que tornam possível a sua visualização, quer como espaços de contestação quer como espaços reais e ficcionados (*ibid*). Em “Liverpool Sound” (Cohen 1997) a autora ilustra os discursos produzidos pela sonoridade rock, aferidos aos grupos sociais que integram, de uma forma ou de outra, a “cultura rock” e dos fatores sociais e económicos envolventes.

Constituem discursos associados ao lugar e enleados à construção social da música. Tornando a música num recurso material na construção local das identidades.

Tantos os fatores enunciados por Bennett como por Cohen permitem construir o lugar e a forma em que os indivíduos constroem uma relação entre música e localidade, num processo de constantes mudanças, como os avanços tecnológicos¹⁵, que continuamente adulteram a forma como que a cidade institui aos seus processos de dinamização cultural¹⁶.

Estas mudanças tornam a esfera musical num campo múltiplo para a investigação social. Sobretudo relativizando o *local* na construção identitária e na produção musical. Os objetos musicais que resultam da atividade criativa e da expressão musical, permitem constituir múltiplas performances (Neves 2006:40) contribuindo, de certa forma para o sentido de uma identidade local.

Holisticamente, as dimensões apresentadas formulam um conjunto de fatores representantes dos “símbolos sociais na construção social da música” (Cohen 1997:120). Refletem a complexidade da cultura musical e, em concomitância, as expressões da identidade local associadas à cultura popular. Semelhantemente ao quadro teórico de Cohen (1997), Jones (1998) parte da premissa de que o rock envolve os indivíduos a partir dos seus valores e práticas. Estes valores e práticas associam-se a um sentimento de integração capaz de produzir lógicas afetivas e relacionais. Estas lógicas representam a “formação do rock” (*ibid*) requerendo à sua compreensão o campo da produção musical. Para o autor, os efeitos que resultam desta *formação* permitem configurar a interação em espaços particulares que, conjugados afetivamente, descrevem as diferenças entre as práticas significantes e os diferentes níveis discursivos. Partindo da construção espacial e simbólica, a *formação do rock*:

“Capacita as formas e trajetórias que definem certas formações de práticas como um espaço de possível investimento individual. Espaço onde os sujeitos e as

¹⁵ Uma perspetiva de análise interessante é a de Daniel Neves (2006) que, aplicando o modelo ANT (*Actor-Network Theory*), procura identificar que relações estabelecem os atores sociais com o desenvolvimento dos artefactos tecnológicos, constituintes das atividades artísticas hodiernas na criação musical.

¹⁶ Sobre a regeneração cultural urbana ver Ferreira (2010). Sobre as práticas musicais, em contexto de dinâmicas territoriais dos mercados culturais, ver Abreu (2000 e 2004)

identidades são construídos e definem vetores entre os quais, tanto os indivíduos como as práticas, podem ou não mover tais investimentos. Por fim, define as práticas particulares como guias ao longo desses vetores” (Jones 1998:211).

O contexto do quotidiano como “resultante de uma continuidade de experiências” (Guerra 2010:49) encontra-se intrinsecamente associado à esfera musical. Sendo o rock um agente afetivo, estudar uma cultura rock pressupõe entendê-la enquanto configuração de práticas e de efeitos culturais e sociais, que incorpora ao seu nível abstrato de formação uma identidade temporal, espacial e material. Sobretudo este último é fundamental ao entendimento da *formação do rock*. Agrega o nível discursivo e não discursivo numa organização complexa de práticas culturais, produzidas sob formas específicas de entretenimento, prazer e significado.

Tomando em consideração a sua dimensão temporal e espacial, a *formação do rock* é limitada. Contém um período temporal estanque que emerge num momento particular; feito a partir de, e em resposta a, determinadas condições que definem trajetórias de transformação. Teorizar esta formação pressupõe o mapeamento das condições e dos efeitos da sua emergência. Para tal, o autor sugere um conjunto de indicadores que visam uma interpretação reflexiva sobre o contexto da *formação*. Constituem assim o campo socioeconómico da *formação do rock*; o estruturalismo intergeracional; os eixos em que articulam o poder e a identidade; o estruturalismo sentimental; a comunicação social; a tecnologização e industrialização musical e os discursos de alienação e rebeldia (Jones 1998:216).

Em sintonia encontram-se os indivíduos que estruturam os seus meios. Não nas suas condições preteridas, mas perante as alterações contextuais decorridas do quotidiano enquanto estrutura elástica e ativa de possibilidades, mobilidades e estabilidades (Kirschner 1998).

A música remete assim uma esfera integrativa à cultura contemporânea. Manifesta-se através da criatividade e das expressões artísticas, descrevendo sensibilidades sonoras distinguíveis numa diversidade estilística. São os códigos e as condutas musicais, mais comumente selecionadas pelos produtores e músicos, que densamente se articulam em

torno do “radius da criatividade” (Toynbee 2000:102). Exemplificadamente, os músicos herdaram diferentes possibilidades propensas ao seu género musical, assegurando um determinado alinhamento entre o seu *habitus* e a produção e consumo musical.

O *habitus* afeiçoa estilos e géneros enquanto “sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, os textos e o sujeito” (Neale *apud* Toynbee 2000:103). Esta noção elabora uma abordagem flexível e compreensível entre os processos sociais de construção social musical. Assume uma forma instável e complexa surgindo não apenas a partir de diferentes interesses e posições socialmente construídos, mas na existência a uma idealização dos músicos e dos críticos da música. Ambos associam aos géneros conjuntos dinâmicos e coerentes que, a um determinado nível de análise, o seu entendimento é dificultado:

“Se o género torna-se um termo difícil aos músicos, de igual modo fornece problemas numa análise crítica. Tanto para os críticos como para os músicos, o termo género torna-se num enigma. Por um lado, parece ser constituído a partir de uma essência conjunta de feições peculiares, e por outro, perante outros géneros, se assemelha a uma estrutura de oposição” (*ibid*: 106).

Numa análise aos géneros musicais, diversas são as propostas teóricas à sua conceptualização. A primeira análise que invoco é a de Toynbee (2000). Segundo o autor, para se reconhecer um determinado género musical, deve-se entender os géneros, não enquanto sistema estático de classificação, mas como um processo de regulação das formas simbólicas em que estes se manifestam.

A análise centrada no género detém algumas limitações. Sobretudo na lacuna em evidenciar o processo em que os sons são produzidos e consumidos, por um lado, e a constituição e composição das comunidades musicais, por outro. Relativamente ao processo de produção, a análise de género sugerida por Toynbee (2000) reduz a música a uma ideia do social, não traduzindo objetivamente os estádios da produção e consumo musical. Inteirando o género musical enquanto expressão comunitária e sua relação com o processo de produção musical, permite indiciar uma “enzima de sociabilidade” (Campos 2007:72) derivada das emoções, dos sentidos, dos significados e das sensações.

A questão sobre os géneros musicais, na constituição e composição das cenas musicais, tende a demonstrar uma subordinação da atividade musical perante uma resistência simbólica das forças sociais dominantes. Esta subordinação encontra-se disponível segundo Frith (1998) em quatro campos normativos. O primeiro relaciona-se com as regras *técnicas e formais* que procuram classificar e distinguir os diferentes géneros entre si. Uma distinção baseada nas capacidades musicais dos indivíduos; dos instrumentos; e das regras rítmicas e melódicas. Um segundo plano remete à análise semiótica da comunicação. Assumem-se três questões impreteríveis sobre a lógica musical: incidindo na forma como o significado¹⁷ é transmitido à audiência; a *veracidade* e a *sinceridade* como que esses significados são enunciados musicalmente; e o significado musical de quando se fala em música. Ambos os campos procuram definir a expressividade e emocionalidade musical como processos estetizantes e descritivos.

O campo das regras *comportamentais e gestuais* é o terceiro campo de análise. Determina a disposição, capacidade, técnicas e personalidades musicais dotadas pelos artistas, nos seus diferentes espaços de interação. O último campo, que centra sua análise na dimensão social, reporta-se às regras *sociais e ideológicas*. Abrange a imagem transmitida pelos músicos referindo-se sempre à natureza da comunidade musical em que se inserem¹⁸. Estas regras constituem a base segundo (Frith 1998) dos eixos da construção social da música.

Não obstante este esquema induz a uma imagem estanque aos limites analíticos de géneros musicais. Efetivamente depara-se perante os processos sociais de mudança, mormente em resposta às mudanças tecnológicas e sociais. Neste sentido, Charles Hamen (*apud ibid*) tem argumentado a propósito do género, como sendo:

“A percepção da audiência em relação ao estilo e significados, definidos em muito, no momento da performance. Os músicos podem moldar, fortalecer ou alterar

¹⁷ Entenda-se como os distintos significados possíveis: referencial, emocional, poético, imperativo, metalinguística e fático

¹⁸ Exemplarmente, um músico *heavy metal* ou *hardcore* faz-se representar por uma imagem típica, de tal modo que, socialmente um músico *folk* ou *clássica* não o seja.

gêneros: é de tal performances transgressivas que a história dos gêneros são escritas. Os gêneros antigos “falham” quando as suas regras e rituais se tornaram restritivas, novos gêneros nascem a partir das transgressões que se tornaram sistemáticas” (*apud ibidem*:93).

O objeto sociológico da música deve congrega os imaginários dos músicos, inteirando tanto as suas posições como a realidade social que exerce influência na sua produção artística e musical (Guerra 2010:85). Esta problemática ocupa assim o entendimento das relações instituídas entre música e sociedade, inteirando como domínios exímios de análise a criatividade, a expressão artística e os gêneros musicais na compreensão da música. A música, enquanto dimensão matricial das culturas juvenis, tem evidenciado um meio em que os jovens expressam os seus contextos vividos, tomando em consideração a sua realidade social (Guerra 2010: 420).

Neste capítulo imperam duas questões essenciais: Por um lado, que relações vinculativas e afetivas estabelecem os músicos com a esfera musical? E que significados transmitem? De que forma as expressões artísticas imperam como meios identitários? Por outro, que novas conceptualizações emergem da transição cultural, dos anos noventa, ao estudo das culturas juvenis? Que impactos introduzem aos antigos quadros teóricos?

I.III A construção social das culturas juvenis: A emergência de um novo paradigma

O estudo das culturas juvenis consolidou-se com a emergência das novas formas de consumo que ditaram o rumo das sociedades ocidentais no período sucedente à II Guerra Mundial. Um período que ditou a expansão em massa da produção de bens, serviços e mercadorias, culminando mais tarde na dita “modernidade reflexiva” (Giddens 1991). Consequentemente, foi um período que demarcou as teorias culturais e as correntes interpretativas da interação humana. Duas tradições que viram os seus quadros conceptuais retificados perante a transição que marcou as ciências sociais.

Os primeiros caminhos sociológicos sobre as culturas juvenis surgiram na década de setenta pelos sociólogos britânicos e americanos. Os seus quadros analíticos, baseados no desvio social, inevitavelmente assentariam uma atenção no despoletar das culturas juvenis

em função dos seus comportamentos desviantes (Riesman 1998 [1950]:39; Bennett 2011). As investigações da Escola de Birmingham (CCCS) e da Escola de Chicago inculcaram uma abordagem marxista da análise subcultural, associando identidade a cultura de classe¹⁹. Como Cohen afirma, a subcultura é a “resposta coletiva simbólica às condições de classe” (1997). Quer a natureza quer a função das subculturas juvenis, mantinham o seu entendimento a partir da rutura entre as comunidades tradicionais e a classe trabalhadora²⁰.

O CCCS consolidou-se num projeto orgânico composto por diversas abordagens teóricas. Do feminismo à etnicidade e à política cultural, constituiu-se como precursor aos estudos subculturais averiguando a relação entre grupos a estilos musicais. Estes estudos permitiram constatar a construção social das subculturas na sua formulação *homológica* (Toynbee 2000:103). Herdamos de Birmingham uma visão metodológica qualitativa das subculturas juvenis. Uma visão que evidencia a apropriação de signos através de atos subversivos e de relações sociais de conflito, a um consumo passivo da moda e do *mainstream*. Uma apropriação com vista a produzir um efeito de resistência cultural, aos estilos peculiares que caracterizam as imagens do popular e dos “estereótipos culturais do passado” (Muggleton 1998:177; Toynbee 2000:36). Discerne o exemplo da música associada aos valores subculturais representantes nas formações sociais da luta de classes e de formações étnicas.

Fruto das investigações desenvolvidas pelo CCCS, destacam-se as análises aos estilos musicais. Conceptualmente representam o carácter social das subculturas e de grupos sociais através da *homologia estrutural*. Este conceito permite ilustrar uma afiliação entre as formações sociais e os géneros musicais, associando a experiência social em que as práticas

¹⁹ Dick Hebdige (1988 e 1998 [1979]) estabeleceu o seu conceito chave à análise subcultural, a partir da identidade subcultural como resposta à rutura da cultura dos pais. Esta rutura era simbolicamente imaginária aos problemas reais que Hebdige define como *Semiotic Guerilla Warfare*.

²⁰ Não obstante a abordagem marxista aos estudos culturais, o conceito de subcultura foi conceptualizado em distintas formas, enquanto “Resistências de Ritos” (Resistance Through Rituals). Como são os estudos de Clarke (1976) sobre os Skinheads, cujo grupo de estilo representa uma tentativa de recriar a comunidade tradicional da classe trabalhadora; os estudos de Jefferson (1976) que retrata os Teddy Boys, refletindo o seu “todo-bem-vestido-e-sem-sito-para-onde-ir-aos-sábados” e por último, os estudos de Hebdige (1988 e 1998 [1979]) que aborda os Mods, que funcionam como estilos de reação à profetização mundana da semana de trabalho.

se relacionam com os estilos. Isto é, nas formas de resistência em que o estilo depende de uma certa *homologia* entre o objeto de consumo e o conjunto de valores e considerações a que esses objetos representam de forma intencional (Hebdige 1998 [1979]:56; Bennett 2000:20).

Paul Willis (1990) conceptualizou o conceito a partir dos estilos musicais adotados por um determinado grupo social²¹, descrevendo a relação simbólica entre os valores e os estilos de vida desse grupo. Em primeira instância, define uma análise com base nas experiências subjetivas e nas formas musicais, procurando uma reflexão a partir de valores classistas. Remetendo o conceito a um determinado sistema de valores, este permite constatar a relação entre valores e música, assumidos por uma determinada cultura “marginal”. Por fim, ilustra uma explicação sistemática de como os estilos musicais emergem perante grupos sociais, onde as formas simbólicas são enquadradas pelos próprios indivíduos do grupo, não descurando os seus contextos.

Sem dúvida, as investigações desenvolvidas pelo CCCS introduziram importantes interpretações para a compreensão da esfera musical. Os teóricos basearam os seus estudos em grupos juvenis associando estilos e músicas aos grupos sociais. Em muito, estes grupos localizados em estratos sociais da classe trabalhadora mantinham uma resistência face às mudanças estruturais que tomaram lugar.

Objetivamente, a análise feita da relação entre música e grupos subculturais, constituiu uma transição fulcral ao entendimento de diversos géneros, como o rock. Uma análise que representa os significados incorporados no consumo da música, estabelecendo uma associação direta entre estrutura e gostos musicais. Seria uma relação em que a música se mantém enquanto esfera intermediária.

Esta análise foi reiterada por alguns teóricos como Paul Willis (1978; 1990 e 1998 [1978]) que fundamentou o processo relacional da música rock aos motociclistas; Dick

²¹ Willis centra o seu argumento na cultura dos motociclistas, identificando uma relação homóloga entre as motos e os próprios motociclistas. Willis argumenta que, as características físicas das motos correspondem com certas características do próprio grupo: “A solidez, sensibilidade, reação, impessoalidade, inevitabilidade, fatalidade, força da moto corresponde à natureza concreta e segura do mundo dos motociclistas”.

Hebdige (1988; 1998 [1979]) que empiricamente demonstrou que os *Mods* e o punk rock se associam a ideais anárquicos, paralelamente a uma *avant-garde* estética; Will Straw (1998 [1983]) que estudou o heavy metal, género menosprezado pelos críticos e negligenciado pelos teóricos académicos, associando-o à masculinidade do rock; Lawrence Grossberg (1993 e 1998 [1986]) que definiu rock n'roll advertindo a sua suposta morte, cuja análise teve como base uma teoria de plenos poderes da cultura geral; Tony Jefferson (1976) que estudou a relação entre estrutura e identidade social dos *Teddy Boys*; John Clarke (1976) que abordou a cultura *Skinheads* numa ótica estruturalista; Dave Laing (1994) que estudou a receção social do punk reiterando o fenómeno em termos classistas, acentuando a sua acessibilidade privada e a sua invisibilidade pública. Estes quadros conceptuais fundaram assim o estudo da subcultura, a partir dos anos sessenta, cujo desenvolvimento permitiu diluir a teoria subcultural à teoria dos estudos culturais dos anos oitenta, despoletando a emergência de novos paradigmas e quadros conceptuais²².

As crescentes mudanças sociais e tecnológicas verificadas no período sucedente à II Guerra Mundial incutiram duas direções aos estudos culturais: por um lado, distanciaram-se dos estudos relacionados com o desvio social, assumindo uma análise a partir de estilos de vida²³. Por outro, mantendo o interesse sobre um modelo explicativo subcultural, o CCCS recorreu à premissa original da Escola de Chicago de que “as subculturas fornecem a chave de entendimento ao desvio como comportamento normal face a circunstâncias sociais particulares” (Bennett 2000:17).

Equacionou-se um novo paradigma inteirando o estudo das culturas juvenis centradas nos estilos de vida. O argumento em torno do comportamento desviante, que assumiu uma explicação reativa dos jovens originários da classe trabalhadora, entrou em desuso perante as mudanças estruturais que incidiram sobre as sociedades ocidentais. Estas mudanças inocularam novas conotações interpretativas às gerações que marcaram os anos sessenta e

²² Tanto Toynbee (2000) como Bennett (1999, 2000, 2005 e 2011) partilham a mesma conceção crítica sobre os estudos subculturais, a propósito da emergência e consolidação de um novo paradigma centrado nos estudos das culturas juvenis.

²³ Como seja o exemplo de estudos culturais em torno dos grupos sociais como os *Teddy Boys*, *Mods*, *Rockers* e *Skinheads*, que rapidamente assumiram contornos flagrantes na vida social quotidiana da Grã-Bretanha.

setenta, que mantiveram os seus interesses num estilo de vida alternativo, de onde emergia a música rock. Sejam assim as subculturas *Teddy Boys; Rockers, Mods, Crambies, Skinheads, Hippies, Yippies, Yuppies* e *Punks*, estes grupos sociais, que marcaram gerações juvenis, pertenciam a diferentes estratos sociais da classe trabalhadora juvenil (Wicke 1990:82).

Como visto anteriormente, as subculturas aglutinavam um conjunto de códigos e símbolos associados à classe, sendo transpostas a um contexto específico e reflexivo, entre experiência e consciência de classe (*ibid*). Articulam sistemas de significações criando marcas próprias nas suas práticas, permitindo desenvolver rock e nos seus múltiplos estilos a um círculo relativamente restrito de indivíduos.

A teoria subcultural remete assim a uma teoria mecanicista e limitada, advogando um quadro estruturalista. Numa época de crescentes mudanças sociais, tem-se questionado o lugar da etnicidade, das classes e do género na composição das identidades culturais juvenis contemporâneas. Os primeiros estudos associados à subcultura foram centrados na conexão entre as sensibilidades desviantes dos jovens e as suas posições de classe. Não obstante a operacionalização do conceito sob perspetivas distintas, estas procuraram integrar uma abordagem estruturalista contra as circunstâncias socioeconómicas da sua existência (Bennett 1999).

Contrastantemente à emergência de novos paradigmas, os problemas associados às investigações do CCCS tornaram-se evidentes. Uma evidência que se acentua à medida que as inovações estilísticas são pautadas pelos jovens. Colocando em retrospectiva a problemática associada à subcultura, mormente entre música e estilo, esta induz a existência de uma objetividade, por onde as subculturas se entendem como sendo sub-conjuntos de um conjunto amplo da sociedade. Segundo Bennett: “a subcultura constitui um exemplo primário sobre as mudanças e as instabilidades das afiliações culturais, características da tardia modernidade das sociedades de consumo” (1999:605; 2006 e 2011). Foi sobre este pressuposto que a subcultura tivesse sido continuamente desacreditada no final dos anos oitenta. Destarte, alguns teóricos, como Wicke (1990), descuraram o suposto desuso da teoria subcultural. Argumentam que a teoria representa ainda uma expressão processual

cultural de diferenciação, no caso dos *Góticos*, cuja característica dos seus estilos de vida se distanciam das experiências de classe e de uma geração específica.

Não obstante a emergência dos novos paradigmas, as análises dominantes da subcultura dos anos setenta e oitenta atraíram um conjunto de críticas que levaram ao seu declínio na década seguinte. A sociologia da cultura juvenil assumiu novos contornos conceptuais. No entanto, mantendo a pluralidade de abordagens baseadas na identidade cultural contemporânea, os estudos das culturas juvenis remetem ao *pós-subculturalismo* (Muggleton 1998; Bennett 1999, 2006 e 2011). Trata-se de uma corrente que contempla os grupos sociais alternativos das sociedades ocidentais contemporâneas. As ditas subculturas, atualmente, não possuem o sentido autêntico que remanesciam da sua fase embrionária.

O conceito de subcultura tornou-se redundante (Bennett 2011). Deve, nesse sentido, ser repensado e desenhado sob a teoria sociológica contemporânea, à luz das novas conceptualizações que fundamentam as culturas juvenis. Não descartando os prévios quadros teóricos, as identidades juvenis tornaram-se *reflexivas, fluidas e fragmentadas* (Bennett 1999 e 2011; Muggleton 1998; Redhead 1990), devido a um fluxo incremental de mercadorias e imagens culturais que ditaram o rumo da modernidade e das sociedades ocidentais.

O novo paradigma que circunscreve as culturas juvenis é influenciado pelo pós-subculturalismo. Uma nova conceptualização analítica que visa entender as dinâmicas culturais, em três domínios: o quotidiano, a música e os estilos de vida. Remetendo a um novo paradigma de análise, o pós-subculturalismo não tem em si suplantado a teoria subcultural. Decorre do declínio do estudo sobre as identidades de classe, que definiam diferentes sentidos de vida e diferentes afiliações sociais. Como Redhead (1990), Muggleton (1998) situa a transição entre ambas as teorias: tendo sido décadas de fragmentação e proliferação subcultural, os anos oitenta e noventa associam-se a uma parcela de revivalismos, hibridismos e transformismos, sob a existência de uma multiplicidade de estilos de vida. A crescente proliferação estilística, aliada às novas sensibilidades estetizantes, levou a que o individualismo superasse o coletivismo. Um meio que induziu o indivíduo na procura

de imagens visuais desejáveis na construção identitária sociocultural a si destinada (Bennett 2011).

A emergência e a consolidação de novos quadros conceptuais no estudo da cultura juvenil baseiam-se notavelmente em três conceitos substanciais: *neo-tribos*; *estilos de vida* e *cenar musicais* (Bennett 1999; 2004; 2006 e 2011). Originalmente formulado por Maffesoli (1996) o conceito de *neo-tribos*²⁴ endereça os significados concebidos em torno de padrões de sociabilidades, remetendo “sem rigidez nas formas de organização que nos são familiares, a um certo ambiente, a um certo estado de espírito e é preferencialmente expresso através de modos de vida que salientam a aparência e forma” (1996:98).

A segunda abordagem conceptual remete aos estilos de vida. Consolidou-se na transição cultural dos anos oitenta, incidindo no consumo cultural²⁵ na construção de identidades. Permite uma descrição das sensibilidades incutidas pelos indivíduos nas suas escolhas a determinados objetos e padrões de consumo. Os estilos de vida ditam a relação entre ambos os recursos assumidos enquanto modos de expressão individual. Os estilos de vida remetem a projetos coletivos que assentam os dispositivos de competência consumista.

Por sua vez, as cenas musicais remetem a um quadro conceptual em torno dos gostos musicais coletivos. Will Straw (1991) argumenta que os cenários frequentemente transcendem as localidades, “refletindo e atualizando um estado particular de relações entre os sujeitos e os grupos sociais, na medida em que, coalescem em torno de clusters de estilos musicais”. As cenas musicais funcionam enquanto espaços de interação entre indivíduos, não por classe ou por comunidade, mas por gostos musicais e sensibilidades estéticas.

A perspetiva em que assenta a noção de cenas encontra-se associada no mapeamento dos significados socioculturais da música. Remetem à tricotomia local, translocal ou virtual, orientando uma associação musicalizada e/ou estilística, sob a interação

²⁴ O conceito foi conceptualizado empiricamente por diversos autores como Bennett (1999); Malbon (1999) e Pais (1990; 1990a; 2008 e 2009), evidenciando uma contenção fluida entre os membros de um determinado contexto a um estilo juvenil fragmentado. Caracterizados por relações fluidas e uniformizadas, as tribos ilustram a natureza transitória de associações coletivas entre os indivíduos (Bennett 1999 e 2005).

²⁵ Miles (1995; 2000), examinando os padrões de consumo cultural presente na juventude contemporânea, sugere que a tardia modernidade testemunhou a transição das identidades subculturais, pragmáticas e unificadas, em *estilos de justaposição e de mosaicos*.

direta com os indivíduos, assim como de uma série de relações e dinâmicas sociais. Os membros que nela interagem, sob o escopo musical, não se restringem na sua condição de classe, status ou género. Antes, o conceito possibilita o escrutínio da vida musical, de entre as suas formas miríades orientadas na produção e consumo (Bennett 2004; Peterson e Bennett 2004; Guerra 2010).

Como refere Guerra: “a relevância de uma tal perspectiva reflete-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” (2010:446). Assumem-se como indicadores privilegiados, na análise de uma cena musical, os valores representados pelos artistas musicais; o seu envolvimento numa determinada cultura musical e por fim, o carisma dos eventos musicais (*ibid*). Perante uma cena musical, as dimensões referidas representam meios de incutir uma comunicação entre as relações sociais, descrevendo *clusters* de intermediários musicais que se desenvolvem a partir de um género musical particular (*ibid*).

Remetendo à tricotomia anterior sugerida por Peterson e Bennett (2004), as cenas musicais encontram-se pautadas por três fenómenos concomitantes: local, translocal e virtual. O primeiro equivale à noção de cena, dando ênfase a um espaço geográfico específico²⁶. O segundo refere-se aos contextos de comunicação, distanciados do local, refletindo por essa via, formas distintivas de música e de estilos musicais. O terceiro emerge da necessidade individual e/ou coletiva de descartar os espaços físicos, recorrendo à materialidade como os meios de comunicação alternativa (*ibid*; Guerra 2010: 453; Bennett 2004; 2011).

Uma das críticas apontadas à perspectiva cena-local deriva da sua inaptidão de se consolidar aos dias correntes, caracterizados pelos processos de mudança social e pela importância dos media globais. Em face destas críticas, o conceito translocal surge na emergência de colmatar a lacuna anterior, que apenas remetia a uma especificidade geográfica. O translocal procura não descartar a associação de expressões artísticas e

²⁶ Sara Cohen (1991) recorreu ao conceito no seu estudo “Liverpool Sound”, demonstrando o impacto da combinação entre as diversas sensibilidades musicais produzidas localmente com as ambições dos membros dessa cena musical.

musicais, decorrentes de outros espaços geográficos. Por sua vez, e em virtude das mudanças introduzidas pelos novos meios de comunicação social, emerge o conceito de cenas virtuais. Constituem cenas que comprimem o espaço e o tempo, eliminando fronteiras visíveis, espacial e temporalmente, gerando “comunicações translocais e transtemporais” (Guerra 2010:455).

Em sintonia com o objeto deste trabalho, apenas, se recorrerá aqui ao conceito de cenas musicais. Esta via justifica-se pela sua conceptualização que remete a uma diversificação multifacetada de conhecimentos e de tentativas sistemáticas, endereçando a consolidação das práticas, tanto voltadas para o consumo como para a produção musical, juntamente com as sensibilidades quotidianas mediadas ao contexto local, translocal e virtual.

A consolidação de novos modelos e quadros teóricos relaciona-se com as culturas contemporâneas que manifestam dinâmicas distintivas e marcantes de períodos de transição. Familiarizam-se com gostos e estilos, pensados numa ótica individual e reflexiva, que caracterizam as sociedades ocidentais. Exemplificadamente a música, presente nas culturas juvenis, constitui um domínio objetivo da sociologia.

Consequentemente, a organização social da música constitui um espelho da (des) igualdade social. Uma organização que estrutura os indivíduos partindo dos seus *habitus*, dispondo-se de um instrumento analítico e sistémico de campo: Paul Willis (1970; 1990 e 1998 [1978]) e Simon Frith (1998 e 1992) acentuaram a presença social da música configurando-a enquanto recurso que sustenta as identidades sociais coletivas, levando a que as propriedades contextuais em que se localizam as práticas musicais recriem diferentes géneros musicais a que os indivíduos se associam.

A música não se restringe apenas à sua dimensão normativa de intermediário comunicativo. Remete antes para um quadro complexo, influenciado tanto pela realidade social do quotidiano como pela realidade objetiva e subjetiva dos contextos sociais (Berger e Luckmann 1999). Neste sentido, a esfera musical remete para uma associação recíproca

entre os modos de conduta humana, por onde a música se espelha na sociedade e a sociedade se espelha na música.

Estes reflexos transmitem diferentes perspectivas, experiências artísticas ou identidades. Seja exemplo, o movimento rock progressivo e psicadélico, dos anos sessenta e setenta, que despoletou significados na exploração consciencializante juvenil, na tentativa de embutir uma renovação dos valores sociais. Os grupos que partilharam e trocaram aspirações comuns, inspirações, estratégias, estilos, disposições e vocabulários, declararam os seus meios de independência e a independência com o meio.

Este movimento permitiu ao rock a sua permeabilidade a todas as áreas da vida social. Desde a sua abrangência à devoção fanática, à sua “intromissão” nos espaços domésticos (Buxton 1998 [1983]:427), consolidou toda uma estrutura interna caracterizada por uma disposição metódica extrema: cada parte é organicamente relacionada com as restantes partes e é através dos membros de cada uma das partes que se atribui sentido ao rock. Será através de uma homologia entre o sistema de valores e da própria música, que se poderá tomar o rock coerentemente como um todo. O que holisticamente se traduz numa explicação sistemática e justificante de um estilo de vida peculiar, regida pelas sonoridades que fazem o Rock N´Roll numa filosofia de continuidade e de vida, transeunte na realidade e nas experiências artísticas vividas.

II Procedimentos da análise empírica

II.1 A problemática

Esta pesquisa parte das potencialidades heurísticas que os conceitos de cultura, música e cenas musicais discutidos anteriormente têm para a análise da produção musical local. A música não é apenas um meio escapatório à rotina. Simmel, no seu tempo, procurou a importância da música na vida social, relativizando a importância dos contextos sociais na construção musical (*apud* Guerra 2010:172). Contribuíram para o seu entendimento as propriedades da música adquiridas pelos indivíduos; a sua estruturação social; e a forma como se relacionam e se influenciam perante o contexto local. Mais tarde os estudos culturais incidiram o seu estudo sobre a relação entre as práticas e os estilos musicais, consignando a homologia estrutural. Este conceito identifica as formas de resistência em que o estilo depende da homologia entre o objeto de consumo e os valores e considerações que esses objetos representam.

Procura-se por esta via assumir a cena musical rock, no que respeita às práticas de produção e consumo musical, na ótica dos artistas musicais que formaram e/ou integraram bandas ao longo dos anos noventa em Coimbra. Numa problemática adjacente na *formação do rock* desenvolvida por Jones (1998), intermediando a noção de cultura e de música na construção social dos indivíduos, num quadro teórico flexível sob a influência de Bennett (2004) sobre as cenas musicais, reconhece-se a existência de um fenómeno social inscrito a partir das práticas sociais de um determinado grupo restrito de indivíduos que estruturaram as suas vivências em torno do rock.

Para entender o meio em que os contextos sociais estruturam as identidades, torna-se necessário situar o lugar da cultura e da música na construção social dos indivíduos. Tanto a cultura como a música remetem a elementos explicativos da integração individual nas esferas de práticas de produção e consumo musical. Estas práticas configuram uma constelação de sentidos e orientações que conduzem os indivíduos ao campo musical. Assim, a vinculação dos indivíduos a determinados estilos musicais, bem como as suas experiências

artísticas e contextos quotidianos, adstritos uma cena local, constituem dimensões essenciais deste estudo.

O recurso aos novos paradigmas da teoria sociológica contemporânea remete para um enquadramento pragmático sobre cenas locais, cujo intuito se incide sobre o domínio da música no quotidiano, inteirando por esta via, a importância sociocultural da música. Localizar o objeto nos novos paradigmas que acentuaram a transição cultural dos anos noventa, pressupõe um desafio conceptual perante determinadas correntes explicativas da interação humana. Conceitos como movimentos, comunidades ou tribos, ambigualmente constituíram possíveis nomeações ao objeto em análise. Contudo, a sua relação mostrou-se ineficiente ou mesmo dúbia.

Referente aos movimentos, a sua relação pré-existe num quadro em que a música, enquanto mecanismo construtor das identidades sociais, surte como recurso na construção e consciencialização societal. Permite construir entidades coletivas na “subsistência de grupos de consciência e solidariedade” (Guerra 2010:140) pautando por um mecanismo disruptivo da resistência. As análises que incidem no movimento punk salientam esta relação. O que importa de acordo com Paula Guerra “não é da validade da relação, mas considerar os limites do movimento *punk* como movimento social” (*ibidem*). Um movimento que se traduziu na pertença contestada de uma classe social de indivíduos marginalizados pela sociedade vigente.

Por sua vez as comunidades musicais conjeturam uma tipologia dominante. Implicam um conjunto de indivíduos similares, sobre práticas musicais, “tributárias de uma memória coletiva comum musical enraizada no tempo e no espaço (...) depende de um vínculo afetivo entre os dois termos: práticas musicais contemporâneas, por um lado, e o património musical, que é visto tornando esta atividade contemporânea adequada a um determinado contexto, por outro lado” (Guerra 2010:445).

O conceito de comunidade é conceptualizado para a música em dois meios. Por um lado, enquanto meio de produção musical local capaz de dotar os indivíduos a um posicionamento simbólico identitário. Daqui, remanesce a ideia de uma relação repartida a

um estilo musical criado localmente, sob o espectro metafórico aos indivíduos, justapondo “música, identidade e lugar” (Bennett, 2004:224). Por outro lado, o conceito induz a uma dimensão romântica, concomitantemente “ao sentido em que a música pode ser interpretada como um modo de vida e como uma base da comunidade” (Guerra 2010:446). Exemplificadamente, a comunidade *hippie* e sua relação com o *rock* psicadélico, enquanto meio de inspiração e memória coletiva.

O conceito de *tribos* permite novos entendimentos sobre as afiliações coletivas juvenis. Contrastantemente, a teoria subcultural argumentaria que os indivíduos seriam de certa forma induzidos a afiliar em determinados grupos consoante os seus estratos sociais. O conceito de *tribo* remete aos gostos, estéticas e afetividades enquanto dimensões primárias na participação coletiva (Bennett 2011). A metáfora *tribo* induz a um influxo social decorrente de um reagrupamento de indivíduos que procuram a proximidade com outros, não obstante as suas diferenças (Pais 2008). Em formas de sociabilidades estas orientam-se pela normatividade autorreferencial tanto da natureza estética como da natureza ética, da produção vinculativa identitária a uma geração sentimental de pertença (*ibid*).

Por sua vez, o conceito de *cenais musicais* procura acentuar as sensibilidades e práticas mais do que os conceitos anteriores. Descarta a análise subcultural, na medida em que permite evidenciar os valores representados pelos artistas musicais, o envolvimento numa cultura musical e perspetivar práticas contidas nas trajetórias de vida, experiências artísticas e conhecimento local. Constitui a essência da cena a produção e consumo musical numa análise flexível sobre a construção identitária.

O exercício de reflexão em que assenta o quadro teórico da investigação, possibilitou uma aproximação aos questionamentos que incidiram sobre a cena musical rock de Coimbra. A sua pertinência encontra-se sustentada por um quadro instrumental de sociabilidades incutidas em três esferas explicativas da interação social: a cultura, assumindo as práticas e costumes que constroem socialmente os indivíduos; a música, da relação entre os indivíduos e a produção e consumo que definem as suas identidades; e por último, na lógica das cenas

musicais, a possibilidade a uma via flexível e menos ortodoxa de pesquisa dos significados sociais atribuídos da música.

Voltando à problemática central desta investigação, sobre o meio em que opera a identidade e localidade enquanto recursos imaginários e materiais na construção de cenas musicais, assumo por esta via a cultura e a música como sendo elementos norteadores da construção social dos indivíduos. Desta forma, reitero como hipóteses de partida, duas respostas à questão supracitada.

Por um lado, a cultura e a música, como sendo configuradoras múltiplas dos *habitus* dos indivíduos, constituem a base das suas identidades enquanto recursos imaginários. A cultura e a música são recursos imaginários na construção de cenas musicais.

Por outro, a cultura e a música encontram-se dispostas numa relação endógena com a cena musical. Os espaços sociais, as relações e interações instituídas pelos indivíduos, os contextos de envolvência e de aprendizagem musical, partilha de objetos de consumo, remetem a recursos materiais na construção local de uma identidade.

II.II Momentos da pesquisa

Procurando uma resposta ao conjunto de questionamentos definidos a partir do quadro teórico, estabeleceu-se uma estratégia metodológica qualitativa e assegurada pela recolha sistemática de informação: da análise documental; da realização de trinta entrevistas e da observação.

Empiricamente a investigação seguiu três momentos essenciais. Numa primeira fase, procedeu-se à consulta e análise de *blogs* e sites de referência. Procurou-se a alusão cibernética às bandas rock de Coimbra, bem como outras fontes de informação, como sejam as redes sociais e a comunicação social. Em relação a esta última destaca-se a Rádio Universidade de Coimbra (RUC) e *A Cabra*, enquanto meios locais de difusão e promoção, que incutiram um papel preponderante na cena musical. Este momento fletiu um duplo interesse: o conhecimento de campo, culminando no desenho de esquemas interpretativos sobre o objeto em estudo; e a procura de aspetos notórios sobre a composição e consolidação da cena musical rock de Coimbra.

Um segundo momento teve como essência o recurso a entrevistas a dois grupos de indivíduos. Por um lado, os informadores privilegiados, ligados à cena musical rock de Coimbra, acompanharam as trajetórias, mutações e evoluções da cena. Contribuíram para o entendimento do contexto local, mormente dos aspetos sociais em que a cena emergiu. Por outro, os informadores verbalizantes ou *grupo restrito*, composto por indivíduos de ambos os sexos, que formaram e/ou integraram bandas rock em Coimbra na década de noventa.

A fase final da análise empírica consistiu numa técnica complementar das entrevistas: a observação direta. Incidindo tanto nos espaços frequentados pelo grupo cuja relação musical é de afinidade; como nos concertos de algumas bandas que integraram esta investigação. A observação dos espaços, enquanto dinamizadores da cena musical rock, teve como fundamento a introspeção e a subjetividade dos modos de interação social. Remetem a locais idólatras onde o quotidiano e o mundano é exteriorizado. Nos concertos, fundamentalmente privilegiou-se a observação das performances artísticas.

II.II.I A metodologia e as técnicas

Ao longo dos anos, tanto as metodologias como as técnicas qualitativas foram metamorfoseadas pela sua fluidez perante o paradigma teórico-epistemológico em que assentam. Circunscritas, nomeadamente nas formas de aplicação e tratamento de dados, foram reiteradas a um processo de transição, incumbidos pela sociologia, que centra a sua análise nas perceções e sentidos atribuídos aos indivíduos. Destarte, assumem os contextos de racionalidades, somadas na interação social, uma vez que “o desenvolvimento das ciências sociais e o alargamento correlativo dos conhecimentos, atraíram a atenção para a complexidade da ação humana” (Ruquoy 1997:85).

Esta complexidade canalizou as atenções de um dos canónicos da sociologia, afluente na abordagem qualitativa, Max Weber. Procurou uma nova metodologia que aglutinasse os conceitos nas sensibilidades coletivas. Uma procura que enveredou um raciocínio epistemológico, focando na lógica das estruturas sociais e na interação entre os indivíduos (Weber *apud* Guerra 2006). A sociologia *weberiana* visa determinar as ocorrências do

quotidiano a partir da esfera cultural, averiguando as regularidades subjacentes nas lógicas sociais.

A incursão pela metodologia qualitativa visou uma necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o fenómeno analisado. Encontrando-se disposto por todo o *ciclo teórico* (Almeida e Pinto 1975) a adoção por tal metodologia culminou no retrato do meio social em que se estruturam os indivíduos aos seus contextos de racionalidades, somadas na interação social. Por esta via, procurou-se determinar as regularidades existentes na cena musical rock de Coimbra, buscando inspiração no interaccionismo social.

Optou-se assim pela *metodologia compreensiva ou indutiva*. Como define Guerra (2006) entenda-se como sendo uma metodologia baseada nos quadros *weberianos*, que procura a confluência interaccionista entre os indivíduos. Esta relação é feita através dos sentidos da ação dos indivíduos, nas suas atitudes subjetivas face aos seus contextos de aprendizagem. Essencialmente, esta metodologia permite “procurar regularidades e leis de funcionamento societal pelos sentidos sociais acionados pelos atores nos seus comportamentos” (*ibid* 2006:7). A opção por esta metodologia deve-se ao paradigma em que se circunscreve: centra-se numa orientação nas práticas simbólicas regidas pelo contexto do quotidiano.

A lógica empírica adotada, a metodologia compreensiva e processo racional indutivo²⁷, permite identificar sentidos e racionalidades, individuais ou coletivas, que incidem sobre o quadro teórico exposto: a cultura e a música, perante a cena musical, na construção social dos indivíduos. Uma segunda incursão deve-se da sua relação de

²⁷Baseado num quadro empírico proposto por Deslauriers (1997), o processo de análise visou uma filtração de etapas, de modo a construir um conhecimento baseado numa lógica indutiva: “Primeiro: definir, *grosso modo*, o fenómeno que quer explicar; segundo, formular um quadro hipotético provisório onde se situa as potenciais interpretações desse fenómeno; Terceiro, confronta-se cada caso observado com esse quadro, pretendendo determinar se ele é coerente com os factos recolhidos; Quarto, reformula-se as proposições conceptuais, caso elas não correspondam aos factos; Quinto, atinge uma certeza provável depois de ter examinado um pequeno número de casos, mas a descoberta de um único caso negativo, por ele ou por outro investigador, infirma a explicação e exige a respetiva reformulação; Sexto, retoma-se o processo de exame dos casos, a redefinição do fenómeno e a reformulação do quadro conceptual e das hipóteses potencialmente explicativas até que se estabeleça uma relação universal; Por último, examina-se cautelosamente as necessidades de prova para determinar se a explicação final se aplica também aos que analisou” (Deslauriers 1997).

dependência ao quadro teórico do processo de investigação, onde permite explicitar a lógica em que o objeto de estudo se encontra disposto num *contexto da descoberta* (Guerra 2006). Estes contextos permitem formular conceitos, teorias ou modelos explicativos da lógica social da ação. Desta forma, a abordagem indutiva canaliza uma crítica ao apriorismo²⁸ dos quadros hipotético-dedutivos, colmatando o processo de análise e de relação entre teoria e empiria. Autores como Znaniecki (*apud* Guerra 2006:23) e Ruquoy (1997) definem a indução analítica como sendo o processo lógico, que parte do concreto ao abstrato. Uma transição que identifica elementos essenciais do objeto, cuja finalidade seria a sua clarificação, deduzindo uma explicação universal.

Sucintamente, as metodologias qualitativas adquirem maior versatilidade de técnicas, podendo incluir mapas e redes representativos da lógica racional aos quadros de referência contextual²⁹. Funcionam como meios complementares das técnicas convencionais, procurando dar conta de um território de influências amplamente diversificante.

II.III A aplicação da metodologia qualitativa

As metodologias qualitativas manifestam uma diversidade de posturas teóricas assentes em diferentes quadros de referência. Inserida no paradigma compreensivo, a etnometodologia e o interaccionismo simbólico, foram os quadros de referência que manifestaram preponderância nesta pesquisa. A etnometodologia constituiu-se num método processual de um raciocínio sociológico. Isto deve-se essencialmente à técnica análise de conteúdo que, privilegiando a acentuação verbalizante discursiva traduz-se numa técnica capaz de compreender a racionalização das práticas e atitudes afluentes e subjetivas dos indivíduos.

Seguidamente, inteirando a relação entre contexto local e identidades, enquanto mecanismos associados na formação de uma cena musical, esta é regida sob a inspiração no quadro referencial do interaccionismo simbólico. A relação entre os indivíduos e os objetos

²⁸ Sistema que se baseia em princípios anteriores à experiência; o que se baseia em conceitos *a priori*

²⁹ Na construção das redes representativas e ilustrativas das influências musicais, recorreu-se a Borgatti, Everett e Freeman (2002)

formula uma base de significados recíprocos, capazes de constar os significados resultantes da interação, estabelecidos ou alterados mediante os processos interpretativos. Detém a finalidade de perspetivar tanto os símbolos como a interação, verificando em que medida os significados emergem dos contextos sociais e das práticas.

Presente na fase exploratória da generalidade da pesquisa, a entrevista representou um interesse duplo: estudar ações passadas como as trajetórias de vida, as origens sociais e o envolvimento com a música, por um lado, e o estudo das representações sociais da música, por outro. Esta técnica constituiu-se como fonte heurística de discursos e saberes sociais, estruturados pela experiência e prática dos entrevistados. Dado a pesquisa repousar parcialmente em entrevistas, adotou-se duas posturas³⁰ privilegiadas. Nos informadores privilegiados adotou-se uma *postura restitutiva* (Guerra 2006) uma vez que o conhecimento do meio social foi inteirado pelo uso da linguagem proferida pelos entrevistados. Justifica-se esta opção no sentido real em que o social se encontra estruturado pelos indivíduos. Esta postura, face ao grupo em questão, teria como culminar a objetivação do conhecimento daí proveniente e pelo seu enquadramento analítico. A limitação de que discerne esta postura respeita-se ao campo analítico, tornando-se este, redutor. A postura foi retificada perante o segundo grupo de entrevistados.

Com este segundo grupo enveredou-se por uma *lógica analista e de reconstrução de sentidos* (Guerra 2006). Privilegiou-se a função exploratória e exaustiva das entrevistas. Sendo o indivíduo uma *síntese ativa (ibidem)* do seu meio social, este torna-se num recurso prestigante da informação, permitindo não apenas angariar diferentes visões interpretativas entre a subjetividade e a objetividade da ação (práticas sociais) como o contexto social em que decorrem os seus sentidos (atitudes).

Em consonância ao paradigma compreensivo, esta postura remete a influências weberianas. O centro de análise incide sobre o sentido da ação individual aliado com as

³⁰ De acordo com Demazière e Dubar (1997), existem três possíveis posturas teórico-metodológicas face à utilização de metodologias compreensivas: por um lado, a *postura ilustrativa e lógica causal*; por outro, a *postura restitutiva e o hiperempirismo*; por último, a *postura analítica e de reconstrução do sentido*.

racionalidades incumbidas na ação coletiva. O desafio, ainda que hipoteticamente, seria o de objetivar a subjetividade.

A problemática recorrente da interpretação sociológica advém do cruzamento entre os níveis subjetivos³¹ e os níveis objetivos de categorização analítica³². Pretende-se por esta via tornar suscetível de análise a categorização social, estruturando os sentidos dos indivíduos aos seus meios sociais. Cabe assim uma interpretação da narrativa levada pelos indivíduos, na produção de categorias³³ e proposições explicativas indispensáveis ao entendimento do objeto de estudo. Dito isto, esta postura, e de acordo com Bertaux (1997) permite:

“Apreciar as decisões, comportamentos e os valores como uma totalidade em que o objetivo e o subjetivo se encontram no mesmo processo e é possível apreciar as dimensões da mudança e da história (...) permitem articular o sujeito com a sociedade, permitindo dar conta das mediações que decorrem entre a racionalidade dos sujeitos e as regularidades do sistema”.

Por último, procedeu-se a uma escolha pela metodologia qualitativa respeitante pela sua funcionalidade. Isto é, ao questionamento do objeto em análise sobre a quem e a quantos entrevistar. Como visto anteriormente, dois grupos de entrevistados representaram a investigação na *sui generis*. Aos primeiros, recorreu-se a entrevistas *clínicas* ou semidiretivas (Ghiglione e Matalon 1992) com um número reduzido de questões, nem rigorosas nem fixas, dando liberdade aos entrevistados. Essas questões referiram-se à música rock; à cidade; e ao seu envolvimento com o grupo restrito.

Aos segundos, realizaram-se entrevistas *estruturadas* ou *relatos de vida* (Digneffe 1997) procurando estabelecer referências sequenciais e temporais de vida com os seus contextos musicais. As entrevistas foram extensivas, com questões precisas e abertas, incidindo sobretudo nas trajetórias musicais, como a produção, criação e integração/formação de bandas rock; nas aspirações artísticas no campo da música, como a

³¹ Aqui entendido como sendo as significações dos sujeitos sociais

³² Neste caso como sendo contexto sistémico da análise

³³ Ver Anexo II Grelha problemáticas analisadas

criatividade musical; no contexto local, destacando os aspetos sociais na construção identitária musical; e por último, da performance e da criação das suas autenticidades. Constituíram assim objeto de análise, os discursos dos indivíduos que compuseram a cena musical rock de Coimbra nos anos noventa.

II.III.I – Análise de Conteúdo

Recorrendo ao quadro analítico anterior, procurou-se estudar a cena musical rock de Coimbra dos anos noventa, inteirando de uma análise de conteúdo nas problemáticas descritas no modelo analítico. Esta técnica requer procedimentos especializados e apreendidos, na análise introspetiva e subjetiva dos informadores, incrementando a compreensão do objeto de estudo.

Desenvolve-se a ciência, desenvolvem-se as técnicas: diferentes teóricos assumem diferentes noções e operacionalizações referente da técnica da análise de conteúdo³⁴. No contexto desta pesquisa, recorro ao quadro de referência de Neuendorf (2002). Segundo a autora, e remetendo na ideia de que a inferição parte da lógica indutiva na definição das unidades de observação, a análise de conteúdo define-se no resumo e na quantificação das mensagens extraídas das entrevistas, assentes num método científico da indução, sintetização e quantificação de dados:

“A análise de conteúdo é uma análise que resume e quantifica as mensagens e que assenta no método científico (incluindo atenção à objetividade-intersubjetividade, desenho *à priori*, consistência, validade, generalização, replicabilidade e teste de hipóteses) e não se limita a tipos de variáveis que podem ser medidos ou aos contextos em que as mensagens são criadas ou apresentadas” (*ibid, ibidem*).

A análise que daqui é descrita, resume e quantifica as narrativas das entrevistas exploratórias tendo como base um conjunto estruturado de etapas³⁵ coerentes da sua análise. Antes de proceder a clarificação das diferentes etapas, torna-se necessário

³⁴ Para averiguar a evolução da técnica, ver Berelson (1954); (Almeida e Pinto 1975:394); Neuendorf (2002) Krippendorf (2004)

³⁵ O conjunto das etapas aqui descritas teve como auxílio as referências bibliográficas de Neuendorf (2002). Além disso, foram consolidadas as aprendizagens retidas pela cadeira de Análise de Dados Qualitativos, lecionada pela Professora Doutora Paula Abreu, durante a licenciatura.

evidenciar o processo em que a categorização foi feita. Fundamentando a procura e seleção de unidades empiricamente relevantes e significativas, procedeu-se na designação de categorias de conceitos, sobre os elementos relevantes e presentes nas entrevistas. Isto é, identificaram-se as unidades informativas e significativas que visaram uma procura de sentidos na criação da cena musical, bem como a construção social e cultural da música nos indivíduos.

Como referido anteriormente, as diversas etapas que compõe uma análise de conteúdo, segundo Neuendorf (2002) constituem a:

“Determinação de categorias pertinentes que permitam a classificação e quantificação dos elementos observáveis na «comunicação»; Determinação das unidades de análise (elementos) a observar na «comunicação»; Detecção das unidades no texto e sua distribuição pelas categorias pré-definidas; Tratamento dos resultados das partições operadas no texto.”

Estas quatro etapas correspondem a um dos estádios de procedimento analítico. A *pré-análise*, o primeiro estágio analítico, refere-se a elaboração de dimensões analíticas e seletivas de um *corpus*³⁶, o que nesta investigação resultou de uma grelha das problemáticas³⁷. Procurou-se desta forma definir o objeto da análise de conteúdo em consonância com o modelo conceptual e analítico, bem como o tipo de objetivos a ter em conta. O segundo estágio, disposto pelas quatro etapas anteriores, constitui o momento proeminente da análise. Consiste na exploração material e na elaboração e definição de indicadores³⁸. Estes indicadores resultam da grelha anterior, elaborados a partir da grelha das problemáticas, passando da elaboração de um sistema de codificação e a construção de um sistema de registo de dados. Esta grelha corresponde ao livro de códigos³⁹, no qual se

³⁶ Entenda-se por corpus, como sendo o conjunto de documentos que serão considerados e submetidos aos mesmos procedimentos analíticos. O que neste caso se traduz nas entrevistas exploratórias, que correspondem à definição de unidades de amostragem para a seleção dos documentos.

³⁷ Ver Apêndice II Grelha problemáticas analisadas

³⁸ Corresponde às grelhas: analítica e categorias

³⁹ Ver Apêndice VIII Livro de códigos usados nesta análise

designam as categorias compostas por temas⁴⁰ e por unidades de sentido⁴¹, correspondentes das diferentes categorias que se apreendem a partir das entrevistas.

O terceiro e último estágio corresponde ao tratamento material. Remete a codificação das unidades de registo. Aqui confronta-se as proposições teóricas criadas no modelo conceptual com a análise de conteúdo, averiguando e evidenciando os problemas decorrentes da validade, consistindo na apresentação, análise e interpretação dos resultados obtidos, descrevendo, sistematizando e relacionando as categorias entre si.

Procurou-se, pela via da técnica de análise de conteúdo, uma captação quantificável de informação sobre as origens sociais dos indivíduos, as trajetórias escolares e profissionais, a trajetória musical, o contexto local e a identidade musical, procurando atitudes e significados que os indivíduos atribuem nas práticas musicais. Estas são as categorias a analisar, tendo em conta a “sistematização teórica prévia” (Almeida e Pinto 1975:394) bem como a fase exploratória da pesquisa e os objetivos pretendidos. Uma quantidade de informação que corresponda aos “elementos suficientemente constantes e homogêneos para se estabelecer um inventário” (Janeira 1971:372) na procura da racionalidade da ação ou valores que conciliam a identidade sobre a cena musical, aferindo o grau de sintonização dos indivíduos sobre os interesses e aspirações dos seus meios sociais.

A cada categoria pertinente, encontram-se as unidades de registo (ou subcategorias) que permitem, segundo Neuendorf (2002) a quantificação dos elementos observáveis na «comunicação». A primeira categoria, referente a origem social, procura identificar as unidades de sentido dadas pelos entrevistados, sobre a escolaridade e profissão exercida

⁴⁰ Os temas que compõem as categorias podem ser cinco. Nesta dissertação apenas serão usadas três: Físicas, que são categorias que recorrem a elementos físicos como o tempo e espaço. Referenciais, definem as categorias pela sua referência a objetos, eventos, pessoas, lugares e ideias. Por último, as temáticas, que definem as categorias semânticas referentes a unidades específicas de sentido, operando sobre núcleos de sentido.

⁴¹ As unidades de sentidos a que recorro são duas: as unidades de registo, que correspondem a segmentos específicos de conteúdo que devem ser classificados numa categorização. Corresponde assim à unidade mínima de classificação que pode ser tomada como unidade autónoma de análise. E as unidades de contexto, formuladas a partir da segmentação de informação que permite identificar a presença de uma categoria de análise. Estabelece os limites da informação que pode ser usada para descrever, caracterizar ou contextualizar a unidade de registo.

pelos pais; o apoio familiar no envolvimento musical; o gosto pela música na juventude e o primeiro contacto com a música.

A segunda categorização, trajetória escolar e profissional, procura identificar o nível de escolaridade; as influências do secundário no envolvimento musical; a situação perante a atividade musical e a situação profissional. Estas duas categorizações permitem traçar o perfil socioeconómico dos indivíduos entrevistados, dando conta das condições em que estes desenvolveram a cena musical. Seguidamente, a trajetória musical procura inteirar uma biografia musical sucinta dos entrevistados, tomando em consideração o tempo de envolvimento com a música; influências musicais; princípios e estilos de vida consagrados pela música; projetos musicais formados e/ou integrados e o contexto de aprendizagem musical. A quarta categoria destina-se ao contexto local de envolvimento na cena musical, dando conta das principais condições em que a cena musical emergiu. Constituem subcategorias de análise as estruturas formais e informais de apoio e consolidação da cena musical, como os locais de ensaio e instituições de comunicação, de divulgação e produtoras DIY; inspiração em movimentos culturais e geracionais; fatores e condicionalismos locais na produção musical; grupo restrito e sociabilidades musicais.

Como última categoria, procurou-se identificar atitudes e significações subjetivas, face das posturas individuais perante a música. Identificada a categoria como identidade musical, as subcategorias consistem na definição musical; práticas culturais; relação instrumental; criatividade e inspiração musical; performance musical e representações sociais dos artistas musicais na sociedade.

III Cena musical rock de Coimbra

III.I) Os primórdios da “cena”: Contextualização da sociedade portuguesa

Durante os anos sessenta, ainda sob o espectro da ditadura, Portugal apresentava-se com fortes marcas rurais, “pelo fechamento social e cultural, por uma escolaridade baixa, por uma acessibilidade aos meios de informação e comunicação reduzida” (Guerra 2010:198). Toda esta realidade era refletida nas estruturas sociais, dominada por “uma classe dirigente restritiva e conservadora, composta predominantemente por uma burguesia agrária, comercial e financeira, despida de uma «ética capitalista»” (Abreu 2010: 248).

Sob este quadro social de fortes restrições, o “ambiente político, económico e social não era, pois, particularmente conveniente ao desenvolvimento das atividades culturais. Até porque o próprio regime apropriou a cultura como um domínio privilegiado de intervenção (...) e de dominação ideológica” (*ibidem*:249). Com o fenecer da ditadura, na década de setenta, Portugal abriu fôlego à atividade cultural despoletando movimentos artísticos vanguardistas; pela receção, produção e comercialização de géneros musicais alternativos como o rock e o punk, ainda com algumas reservas na sua aceitação social.

De intervenção e de protesto, era assim chamada a música que ditou o período pós ditatorial em Portugal. Não obstante, alguns grupos sociais de diversas regiões do país deslocaram as suas atenções na importação do punk da Inglaterra e rock dos EUA. Foi uma época em que o rock começou a assentar a sua ideologia em território nacional. De acordo com Paula Guerra isto deveu-se da “sensibilidade da indústria discográfica, maior movimentação por parte dos média e a implantação de estruturas logísticas e de apoio às bandas e aos concertos” (2010: 212) e ainda com a entrada do registo fonográfico que se constituiu “como o suporte indispensável para a entrada destas expressões musicais na esfera cultural pública” (Abreu 2010: 299).

A década seguinte foi um período irascível na produção musical. Segundo Paula Abreu “tudo acontecia num momento em que a atividade criativa na esfera musical era efervescente. A música tradicional e a nova música popular portuguesa estavam no seu auge, e o rock português encontrava-se em pleno movimento ascendente” (2010:352). Emergiram

no panorama musical bandas importantes que configuraram o rumo da atividade artística. Concomitantemente, foi um período que aglutinou algumas lacunas no que respeita na organização, nas infraestruturas e dinamização da atividade musical, sobretudo a bandas que “funcionou como elemento dissuasor da continuidade de muitos dos projetos” (Guerra 2010: 253) explicando por esta via o sentido remetente da ideologia da independência.

Todo o enredo de emergência e consolidação da música moderna portuguesa foi ditado ao longo destas três décadas. As atividades musicais incutiram-se como meios dinamizadores da criatividade, da inovação e da efervescência artística, aos centros urbanos concentrando em si estímulos na expressão artística. A cidade, enquanto palco de criação cultural, concentra em si “grupos sociais educacional e culturalmente mais qualificados, bem como as faixas etárias mais jovens, tendencialmente mais ativas 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” (Guerra 2010: 462) que originam um quadro categórico na produção e consumo de mercadorias, sustentando toda uma rede social na criação cultural e musical ao qual contribuem os processos de reconfiguração urbana.

III.1.1) Coimbra: A cidade Madrasta⁴²

Semelhantemente ao quadro referido anteriormente, a cidade de Coimbra como meio urbano viu renovada a sua criação cultural e musical a partir da década de noventa. Viu despoletar uma faixa etária juvenil que abraçou o cosmopolitismo, as distintas estilizações de vida e expressões artísticas vanguardistas da música, da literatura e do cinema. Importados de Inglaterra, sob a influência do punk rock ouviam-se os *Sex Pistols* e *The Clash*; dos EUA, *Ramones* e *Velvet Underground*. Em muito, potenciando a ideologia da independência pela Praça e garagens conimbricenses. Liam-se os *lamentos existencialistas* dos excessos poéticos

⁴² A caracterização da cidade em que emerge a cena rock na cidade de Coimbra é baseada sobretudo na reconstituição feita pelos entrevistados no âmbito desta pesquisa. Daí também que se utilizem expressões e tipificações (identificadas no texto em itálico) bebidas na linguagem com que esses entrevistados descrevem o ambiente da cidade e do contexto de emergência da cena rock.

que demarcaram a *Geração Beat* de Jack Kerouac e Allen Ginsberg⁴³ e viam-se clássicos de *horror* e *sci-fiction* de série B, filmes retro e *sexploitation* como “Cry Baby” de John Waters e “Down By Law” de Jim Jarmusch:

O que fazíamos era baseado em movimentos musicais externos. Tínhamos essa influência. Não ficávamos apenas pela música, tentávamos perceber porque é que eles faziam aquele tipo de músicas, aquelas atitudes, aquelas reações. Isto era como uma bola de neve. SC

Este cosmopolitismo cultural estruturou a paisagem urbana de Coimbra. Mormente, traduziram-se como veículos necessários à construção local da cena musical, no fenecer dos anos oitenta, moldando toda uma estética e expressão artística contra o *aborrecimento* e a estagnação sentida localmente, e sobretudo, a imagem canónica da universidade. Coimbra foi-se assim tornando reconhecida pela sua ampla expressão musical rock, devido a um grupo de indivíduos cujas pretensões se assemelham a outras gerações musicais e artísticas. Viram uma oportunidade na música de conduzir as suas vidas em paralelo à ideologia *Do It Yourself*, quebrando com as práticas quotidianas, dos ditames da cultura dos pais e do *aborrecimento* urbano.

O despoletar da década de noventa, induzida por uma *rebeldia romântica*⁴⁴, ditou o apogeu da cena musical. A cena aglutinou jovens maioritariamente entre os 15 e 25 anos, que incidiam a sua crítica ao tédio e, aliado ao contexto de conhecimento local (Cohen 1997) acentuaram as suas expectativas ao limite contra os constrangimentos vividos na época. Um dos meios recorridos seria a desconstrução social por via da música. Uma desconstrução associada ao divertimento hedonista e niilista, ao convívio social num circuito delineado de espaços de fruição musical. A integração dos indivíduos na música, enquanto veículo cultural privilegiado, originou um enredo de uma realidade social concreta e vivida, na construção de bandas, valores e estilos de vida. Consolidou-se um meio de interação e partilha de

⁴³ Ver Llano (2010)

⁴⁴ Informador privilegiado, Ent. Nº5, Luís Peres, 8 de janeiro de 2013

conhecimentos musicais, cuja finalidade seria a reconstituição, por via de *muita imitação do que se passava lá fora*⁴⁵, de ações e comportamentos peculiares e característicos da irreverência juvenil, e acima de tudo pela necessidade de fazer música.

Sobejamente associada a essa necessidade encontrava-se a partilha. Tida pelo conhecimento local, e subseqüentemente, pelos meios de comunicação e de informação reduzidos, pressupôs-se uma partilha complexa baseada no *passa a palavra*⁴⁶: um conhecimento consolidado na interação direta entre os indivíduos, dependente dos seus pares e dos locais de interação social. Foi por esta via que a cena musical cresceu gradual e espontaneamente. Desde cedo, os indivíduos filtraram os seus gostos a *Jimi Hendrix; Patti Smith; Bob Dylan; Joey Stummer, entre outros*⁴⁷. O resultado desta partilha seria assim um meio de alcançar o seu périplo ao campo artístico, permitindo estruturar práticas e sentidos face da necessidade de produção musical. Contribuiu, de igual modo, para a explanação de gostos musicais, definidores da cena. Uma exposição que provocava uma procura maior e mais aprofundada de músicas e géneros musicais, tanto dos catálogos como das fanzines.

Além da dita *rebeldia romântica* imanente à década de noventa, a cena deparava-se com uma realidade paralela da sua: a cidade. Um palco urbano de estagnação e tédio, na visão dos protagonistas da cena, com o qual, mantiveram uma relação de distância e de crítica, em torno dos ideais dominantes. Em consonância com este ambiente urbano, os indivíduos da cena musical procuravam extravasar as suas criatividade subversivas em reação aos costumes e tradições, dialogando contra a imagem estereotipada da cidade (Alcaire 2005). Uma manifestação que se deveu sobretudo à imagem visível e criativa a que recorreram algumas bandas, em exercício às suas funções musicais: a desconstrução social no *ato de musicar*. A cidade era composta por múltiplos universos paralelos ou *por muitas coimbras*⁴⁸. Tanto a imagem canónica da cidade do fado como a da academia não eram

⁴⁵ Grupo Restrito, Ent. Nº9, Vítor Silveira, 17 de abril de 2013

⁴⁶ Informador privilegiado, Ent. Nº8, Ricardo Lavey, 10 de janeiro de 2013

⁴⁷ Ver Apêndice VII Redes ilustrativas (Rede V: Géneros, bandas e pessoas mencionadas)

⁴⁸ Informador privilegiado, Ent. Nº7, Rita Alcaire, 10 de janeiro de 2013

constituintes únicos de uma identidade globalizante. Remetiam antes a uma diversificação de agregações sociais, comumente de práticas e condutas distinguíveis.

Entender o contexto social da cena musical constitui um indicador de análise essencial ao entendimento das práticas que estruturaram a produção musical local. A reação aos valores dominantes e às políticas impostas idiossincraticamente despoletou paradigmaticamente nos indivíduos da cena uma posição contra os valores institucionais da cidade. Apelidada de *cidade madrastra*⁴⁹, como segunda cidade que acolhe os estudantes, Coimbra envolveu-se numa crença baseada numa cultura efémera e de alienação estudantil com todo o seu folclore festivo da latada à queima⁵⁰. Em oposição a este (in) conformismo valorativo, desenvolveu-se o sentimento alienado dos indivíduos da cena musical face à postura matricial da cidade sobre si, ao peso paternal da cultura dos pais, aos valores morais familiares.

Numa confluência de diferentes grupos sociais, consoante os espaços geográficos e géneros musicais, estes denominavam uma rede extensa e complexa de interação social, entre múltiplos agentes envolvidos no campo da produção musical. O surgimento das bandas e projetos musicais seria assim explicado pela organização social dos espaços geográficos do meio urbano. Eram grupos pertencentes aos bairros⁵¹ Conchada; Guerra Junqueiro; Norton de Matos; Olivais; Pedrulha; Solum e Tovim, que compunham uma diversificação geográfica e interaccional entre diversos indivíduos da cena rock, exemplificadamente os *Mecos*⁵².

Os géneros, distribuídos espacialmente, eram compostos por três linhas musicais que se consagram visualmente a estilos diversificantes. O primeiro, rock⁵³, associado ao *rockabilly*, *psychobilly* e *porkabilly*, esteticamente definia-se pelas suas poupas e *crippers*

⁴⁹ Informador privilegiado, Ent. Nº8, Ricardo Lavey, 10 de janeiro de 2013, citando Toni Fortuna

⁵⁰ Ver Estanque e Bebiano (2007); Estanque (2008) e Frias (2003)

⁵¹ Como seja o caso das bandas “P**** de Alma e Coração”, de Olivais; “Tomtom Macute”, da Solum e “Objectos Perdidos”, da Guerra Junqueiro e Tovim.

⁵² Oriundos de diversos espaços geográficos, constituíam um *gangue* com uma estética visual peculiar comum: calçado desportivo branco; calças de ganga azul e camisola cinzenta fechada redonda. Mantinham os seus encontros nos espaços regulares e frequentavam os mesmos concertos de punk rock. (Informador privilegiado, Ent. Nº9, Carlos Dias, 11 de janeiro de 2013)

⁵³ Os *rockers* da Praça

demarcantes; o punk⁵⁴, característico dos casacos peculiares de picos e insígnias musicais e botas tipo tropa; e o hardcore⁵⁵, com visual urbano, de camisas de efeitos quadriculados e calçado tipo sapatilha. Estas diferentes linguagens visuais e musicais, pertencentes à mesma cena musical, co-habitavam espaços e partilhavam atitudes subjetivas: a criação de uma estética cultural e musical própria, recorrendo ao uso da música nas suas feições quotidianas. Foi esta criação que permitiu uma diversificação musical de bandas com distintos sentidos entre si. Os sentidos que atribuíam às suas práticas seriam como que um pretexto para o envolvimento no campo da música e num sentimento de desconstrução social.

III.II) Trajetórias de vida: O grupo restrito

A composição social, baseada na análise aos contextos e trajetórias dos indivíduos que compõem o universo em estudo, permite efetuar uma aproximação ao quadro teórico proposto por Andy Bennett (2004) sobre as cenas musicais, afastando de uma análise subcultural. Tendo em conta os indicadores sobre a situação social dos pais, em que era pedido o nível de escolarização e profissão, é verificável que os indivíduos que compõem a amostra analisada, se inserem não apenas numa classe social, mas em diferentes estratos sociais⁵⁶. A informação obtida, a partir dos 16 entrevistados verbalizantes, permite constatar que: sobre os pais, 7 completaram o ensino preparatório (da antiga 4ª classe ao 12º ano); 7 completaram o ensino superior (Licenciatura e Doutoramento) e 2 não aplicável; sobre as mães, 8 completaram o ensino preparatório e as restantes 8 ensino superior (Licenciatura e Bacharelato).

Desta análise, três indicadores essenciais permitem averiguar o distanciamento dos indivíduos, perante uma única classe social. Quanto à situação perante a atividade profissional, dos 16 entrevistados, 8 encontram-se a exercer profissões fora do domínio musical (contudo, 2 afirmam ser músicos), 7 afirmam-se como músicos e 1 é estudante de

⁵⁴ Os conhecidos punks da Solum

⁵⁵ De Celas

⁵⁶ Ver Apêndice V Quadro da situação socioeconómica dos entrevistados

doutoramento. Relativamente à situação profissional dos entrevistados, 10 indivíduos encontram-se empregados, 4 desempregados, 1 trabalhador estudante não remunerado e 1 que não se revê nas opções dadas. Por último, as habilitações literárias e académicas: 4 entrevistados completaram o ensino secundário; 11 detêm uma licenciatura ou, aquando da entrevista encontravam-se em fase de conclusão e 1 o grau de mestre.

III.III) Vidas musicalizadas: O rock na vida de todos os dias

Em que medida se processam as vidas musicalizadas? Isto é, de que forma se estruturam os contextos de aprendizagem e que significações são atribuídas ao campo da música pelos indivíduos? Defino três eixos principais que estruturam os processos e contextos de aprendizagem das vidas musicalizadas: o apoio familiar; a influência do secundário no envolvimento musical e os primeiros contactos musicais.

O apoio familiar exerceu influência auditiva musical, determinando caminhos musicais sobretudo na produção e consumo local de práticas musicais. Foram os pais ou familiares de primeiro grau que estruturaram gostos e influências musicais. Nalguns casos, foi relevante a ação dos familiares, num período em que certos géneros musicais ainda eram censurados:

O meu tio trazia-me discos e ouvia um género de música que era cesurada. Comecei a ouvir os *Rolling Stones*, os *Doors* ... Portanto música com qualidade.
PM

O contacto foi por influência dos meus pais. Os meus pais ouviam aquela música dos anos 60, os *Beattles*. Foram as primeiras influências. Lembro-me que quando tinha altura para mudar o vira discos, era ouvir *Beattles*, aos quatro anos. MF

Desde criança que a música foi uma constante na minha vida. Adorava cantar, fazia 'playback' de músicas favoritas, ouvia os discos dos meus pais e das minhas irmãs mais velhas, e a minha adolescência e início da idade adulta, foram sempre acompanhados por muita música e muitas idas a concertos. RR

A esfera privada, constituída pelo espaço doméstico, remete a um meio estruturador das práticas de consumo musical. Em certa medida, remeteram às primeiras etapas das vidas musicalizadas. Doravante, enveredando os indivíduos na estruturação de uma cena em torno do género rock. A rede familiar manifestou-se fundamental. Contudo, complementar a uma rede composta por relações próximas. Induzidos pelos gostos e aspirações musicais, esta rede complementar exerceu sobejamente influência durante o ensino secundário.

Determinante na consolidação do conhecimento local, o ensino secundário fundou um marco importante, no que respeita à troca e partilha de informações musicais. Estas informações estruturaram convivências e interações sociais entre os indivíduos. A propensão a toda esta partilha seria consentida pela procura do desconhecido, dos catálogos mal impressos e das fanzines que ditaram os meios de comunicação alternativa da época:

Até ao 12º ano, fui conhecendo várias pessoas, nomeadamente, o pessoal dos *É Mas Foice* e *Tédio*. Fomos tendo algum tipo de contacto, partilha de conhecimentos e de necessidades e partilha de experiências. TF

O secundário foi basicamente onde conheci o pessoal das poupas e *crippers* e gostavam do *rockabilly*. Na altura foram muito importantes. O secundário também foi importante. Os intervalos eram momentos de encontro e de troca de música. PS

O secundário demarca assim uma fase de vida dos jovens na delineação dos gostos e das primeiras formações musicais, sobretudo bandas de garagem. Concomitantemente às aprendizagens escolares, os jovens mantinham uma atividade paralela que girava em torno de várias esferas artísticas. Seria uma atividade contrastante à atividade escolar, na medida em que se consolidavam aprendizagens informais, em espaços também informais. Espaços estes que seriam as garagens, que mais adiante abordarei, onde predominavam métodos de uma aprendizagem não convencional, do processo de criação musical:

O secundário influenciou porque foi nessa altura em que tivemos ideias de formar uma banda. Penso que foi 10º ano que foi quando eu e mais uns colegas formámos uma banda. O pessoal nessa altura já tem os gostos musicais definidos.

MF

O contrário. Ou seja, foi a música que influenciou o meu ensino. Eu comecei a faltar para tocar (risos). PCa

Foi nessa altura que comecei definitivamente a escolher a música que eu queria ouvir e a escolher as pessoas com quem queria estar e a partilhar e a receber muita informação, não só de música como de arte, de cinema e de tudo isso. Foi um momento que me marcou muito e fundamental para aquilo que eu sou. PF

Coincidiu ao período do secundário, a integração dos indivíduos em grupos de influências musicais, permitindo estruturar os seus primeiros contactos com a música. Estes contactos, de igual modo, fomentaram o diletantismo das práticas musicais, despertando um conjunto de significados, interesses e necessidades associados à produção musical, em paralelo à ideologia *DIY*. Esta ideologia foi constante às primeiras formações musicais:

Na altura havia os *Tédio Boys* e juntávamos a eles. Éramos influenciados pelos concertos e pelas bandas de Coimbra, sobretudo *Tédio* e *É Mas Foice*. Ao juntarmos a esses grupos foi fácil haver contactos e começar a tocar. MP

Os *Tédio Boys* foram uma escola de como poder fazer as coisas sozinho no mundo. Foi uma escola de como fazer música num formato «guerrilha», sem luxos nem apoios. É incontornável! As primeiras vezes que ouvia rock n'roll, e que ainda ouço, tem tudo a ver com coisas que tu recebes e que entranham em ti e acabam por sair para o mundo de outra maneira. PF

Do apoio familiar, à influência do secundário e aos primeiros contactos musicais, estes três eixos fundamentaram a estruturação do conhecimento musical local, permitindo definir

tanto a produção como o consumo, que promoveram a cena musical rock de Coimbra. A par com a ideologia da independência, «sem luxos nem apoios», estruturou-se uma rede determinante face à produção musical local, ditando as condições das relações e interações sociais. A similitude em termos de gostos e fruições musicais remete a elementos fulcrais ao exercício da atividade musical:

Passei a ter o desejo de fazer e querer música. Além disso, nessa altura comecei a conhecer muita gente que gostava das mesmas coisas que eu. Houve várias relações fortes de amizade. Já havia esse núcleo de pessoas que se interessavam pela música e que faziam música. VS

Mais do que transpor um retorno económico a uma necessidade de ocupação permanente, a produção musical era vista como sendo uma necessidade impreterível e transigente às experiências artísticas vividas, ao espaço/tempo do contexto local. Permitiram definir trajetórias musicais, associadas a fortes vinculações ao campo artístico, incrementando assim a inspiração e a atribuição de sentidos, no que respeita as práticas musicais.

III.III.I) Bandas musicais: A (des) construção coletiva musical

Desde a década de sessenta e setenta, o panorama musical conimbricense fora marcado por uma diversificação de subgéneros musicais. Contudo, foi na década de oitenta, com a explosão do punk rock, que Coimbra viu algumas das suas bandas a destacarem-se pela sua desconstrução musical. A década seguinte foi marcante, ditando uma viragem em termos musicais, que se fluíram numa diversificação de bandas, com diferentes significados, em prol do *Rock n' Roll*.

Este fluxo de bandas de garagem fez perpassar vontades e práticas à expressão artística musical. Constituíram um grupo sólido que formou bandas de diferentes significados, mas com referências similares. Alguns destacam-se na génese da cena, ditando a formação paralela de projetos musicais. Representam uma rede amplamente diversificada

e por onde deambulam os indivíduos que se associam à música, enquanto mecanismo de aprendizagem contínua ao longo da vida: «senti a necessidade de continuar a minha aprendizagem enquanto músico. Como vim para cá estudar, acabei por integrar uma formação com uns amigos que eu arranjei na altura»⁵⁷.

Por via da formação de bandas de garagem é possível objetivar um conjunto de fatores que estruturam a ação coletiva e simbólica, atribuindo significados às atitudes e práticas musicais, aos indivíduos que localmente reproduzem um contexto social de vivências: a primeira, como já referida, a necessidade individual de produzir música; a segunda, pelo caráter autodidático e precursor das vontades individuais, aliado a uma ideologia *DIY*; terceiro, ao diletantismo, resultante das aprendizagens informais e emergentes da rede de contactos próximos; e por último, o tempo de envolvimento com a música, desde o primeiro disco ouvido aos discos editados. Estes fatores remetem à ideia de que a influência é universal e deriva de todos mecanismos e objetos que estruturam a ação individual e coletiva. Uma influência universal que demarca as linguagens musicais associadas aos indivíduos, criando um imaginário de identidade, em que o plano do «eu» se encontra objetivado nas diferentes inspirações de géneros musicais.

A questão da linguagem musical remete aos valores que, subsequentemente, pré-existe a um processo de entendimento e de adaptação. Tal como Machado Pais infere, os valores “são tornados como «estratégias de adaptação» que os indivíduos usam para organizarem adequados modos de ajustamento aos seus meios sociais envolventes” (1999:18). Estes meios de ajustamento são visíveis tendo em conta os gostos e influências que, no caso do rock, determinam a apreciação musical. Como uma banda de referência, tomam os indivíduos pelo culto e mitologização, numa crença inabalável de que o seu exercício para com a música seja revelado por esses meios de ajustamento:

Estes géneros influenciaram na minha carreira, mesmo nas linguagens musicais que recorro. A linguagem musical do reggae e do rock, sendo aquela que mais

⁵⁷ Grupo Restrito, Ent. Nº1, Sérgio Cardoso, 2 de abril de 2013

gosto, foi nesse sentido que me influenciou. Os valores baseiam-se na universalidade da música. SC

Por ter esta relação muito próxima ao punk e gostar dos *Clash*. Aliás, os *Clash* e os *Cramps* foram as minhas principais paixões. A partir daí, formou-se um novo mundo. Estas duas bandas são como um dicionário do rock que me abriram a outros caminhos musicais. Eles são tipo uma livraria máxima do rock n´roll. VS

As bandas influenciadoras apresentam-se como portas de entrada ao descobrimento dos géneros musicais. Funcionam como veículos mobilizadores que pré-determinam uma procura pelo saber. Um saber localizado nas raízes e nas origens, traduzindo, aos contextos sociais e culturais de sua emergência, na consolidação de um conhecimento musical local (Cohen 1997):

São géneros diferentes, cada um com o seu contexto cultural e social específico. Mas o que têm em comum é que são todos estilos urbanos. Entre o rock e a música eletrónica, existem uma quantidade de artistas que me interessam. PCh

O processo de descoberta contrapõe as experiências sociais concretas e vividas dos indivíduos a novas realidades que permitem expandir as suas escolhas e atividades artísticas. Deste modo, a estruturação de uma banda, tendo em conta as suas influências musicais, detém um duplo efeito: tanto na produção como na consolidação dos saberes individuais:

Estes géneros [rock n´roll e blues] influenciaram-me. Ouvindo e tentando aprender com esses artistas que eu gosto. Não reproduzindo mas percebendo como fazem e, naturalmente, as pessoas aprendem esses gostos. PCa

Os gostos e os valores transpõem nos indivíduos um sentimento de veracidade, medido pelas suas capacidades diletantes musicais, não procurando somente um caminho de mimetismo, mas uma «estratégia de adaptação» (Pais 1999:18) ao sentido racional das práticas musicais que mais influência exerceram nos artistas:

Somos sempre influenciados pelo tipo de música de que gostamos. Acho que é natural; e também temos vontade de fazer a música que gostávamos de ouvir se não fôssemos músicos. RR

Por outro lado, os gostos e os valores, numa ótica de escolha, refletem uma seletividade e filtragem, perante a posição que se detém na música. A partir do seguinte excerto, é possível identificar duas posições distintas dos músicos: por um lado, enquanto artista musical; e por outro, enquanto ouvinte. Ambas as posições remetem a dois planos que se cruzam, exercendo influência na produção musical. Uma circunscreve a uma esfera restritiva de géneros; a outra define-se pela sua universalidade ao consumo musical:

Como músico o rock n´roll e blues são incontornáveis para mim. Mas como ouvinte ouço quase tudo! É impossível, como ouvinte, uma pessoa limitar-se a uma música. Não há assim uma limitação. PF

Os géneros refletem assim posições ambíguas, face aos gostos e valores a que são associados. Constituem categorias fluidas sem fronteiras limitadas, uma vez que resultam da mescla de géneros que surgiram no pós-punk (Guerra 2010:297). Perante o rock, no seu sentido lato, este transmite e incorpora uma estilização vivida, norteadada por modos e condutas sociais. Reflete a realidade social em que os indivíduos habitam; uma relação bipolar e íntima:

O rock é mais do que um género: é uma forma de estar na vida. TF

É uma relação de amor e ódio. Nem sempre saudável, mas por vezes, não me consigo integrar no espírito do rock n´roll e começo a pensar «epá à coisas que estão ...» Se for levado a sério, estamos em cima ou em baixo, outras vezes gostamos de estar em baixo porque as coisas são boas. Outras vezes em que estamos a ouvir e a ver, nos levam para cima. CM

O sentimento que tenho por ambos [rock n´roll e blues] é algo visceral. Não é explicável e gosto das coisas assim, um pouco primitivas. Se bem que, aquilo que faço artisticamente, tento escapar ao que se entende por rock n´ roll e blues clássico, não me interessa fazer coisas que já foram feitas. PF

As práticas musicais, de que resultam a produção, têm em vista a desconstrução musical. Este processo é tido como aquilo que artisticamente é produzido: visando escapar aos estados primitivos dos géneros, procurando a sua recriação e reutilização artística, diversificando nas técnicas, como sonoridades ou instrumentos distintos. Esta dita capacidade de desconstrução musical, diferencia as capacidades dos músicos enquanto ouvintes, onde se afiguram ao carácter primitivo dos géneros.

Além da veracidade, seletividade e ambiguidade associadas ao género rock, este remete ainda a um outro nível de análise: a liberdade. Fundamentando um estilo de vida, associa-se ao livre arbítrio que os indivíduos depositam nas suas ações, preteridas a um contexto local de modos e estilos de vida. Exemplificadamente, os indivíduos da cena musical rock de Coimbra procuraram por via da desconstrução musical estabelecer as suas vivências e experiências artísticas, em confronto com o enquadramento social dominante na época. O rock foi consentido como via alternativa na criação de um estilo de vida, demarcante à dicotomia necessidade/ação: uma conjuntura subjetiva daquilo que se queria fazer, perante uma conjuntura objetiva do que se fazia:

Era uma cultura específica e fazíamos as coisas porque era aquilo que queríamos fazer. JL

Eram pessoas que não se reviam nas tradições, nesses estereótipos que ainda existem. Isso fez criar expectativas em torno da música que era tocar. SC

Havia necessidade de viver uma determinada experiência e de querer fazer coisas. Todos os projetos tinham uma necessidade de se identificarem com aquilo que estavam a fazer. TF

A necessidade (produção musical) e a ação (criação de bandas) foram uma constante na cena musical rock de Coimbra nos anos noventa. Diacronicamente emergem duas bandas denominadoras da cena musical: *É Mas Foice* e *Tédio Boys*. Pela sua desconstrução musical, afunilaram a cena musical ao género rock, articulando os seus subgéneros. A ramificação extensa de bandas constitui as influências, direta ou indiretamente, de ambos os projetos musicais citados. A década de noventa representou assim uma transição respeitante à música contemporânea. Foi uma época em que culminou o distanciamento do *acid house*, perante a fusão do rock com a música de dança. Uma fusão característica em alguns nomes como *Meat Chesters*; *Happy Mondays* e *Primal Screams*, e de influência direta do *Rock n´Roll*, exercendo localmente um contingente de afluências sociais associadas a diferentes géneros e subgéneros.

Do *psychobilly* ao *hardcore*, oriundos da cultura americana e inglesa, coincidiram com a consciencialização juvenil alimentados por uma cultura de choque, fundando uma irreverência *romântica*, contra o sistema e as ideologias dominantes. Do rock ao punk rock, estabeleceram-se como veículos prioritários à consciencialização social, procurando despoletar uma mensagem contundente e direta, numa estética de digladição e de rapidez: «sentir e fazer sentir a música no momento sem refrões, introduções ou passagens melódicas»⁵⁸. Esta estética de digladição, aliada a um sentimento provocatório, constituía a génese da motivação musical e do sentimento perpétuo da ideologia de independência e da desconstrução musical.

Retomando às bandas génese da cena, *É Mas Foice* surgiu nos anos oitenta, misturando géneros como folclore popular ao rock, aliado a primazia da provocação às performances. Foram o *leitmotif* de um certo tipo de rock. As suas expressões artísticas transgressivas traduziram-se numa atitude em palco peculiar, onde o cénico teria uma importância fulcral na teatralização. Por sua vez *Tédio Boys* foi uma banda saliente no panorama punk rock e revolucionária na desconstrução musical. Retinha uma cultura estética

⁵⁸ Informador privilegiado, Ent. Nº8, Ricardo Lavey, 10 de janeiro de 2013

performativa, embebida por influências artísticas musicais de *Screamin Jay Hawking*⁵⁹ e *The Cramps*⁶⁰. Um nome incontornável na cena musical rock de Coimbra, saído de influências do *psychobilly*, *punkabilly* e *porkabilly*, transgrediam as normas visuais: vestuário de choque provocatório, *crippers* e poupas circunstanciais. O seu percurso musical reproduziu um efeito preponderante⁶¹ ao surgimento de outras bandas na cena rock, que constituem uma ramificação extensa.

Para além das influências que estas bandas exerceram no surgimento de outros projetos musicais, que fatores, locais e identitários, se encontram na formação e integração de bandas? É possível constatar que estas agregações despoletam sob conjunturas específicas, manifestando por esta via diferentes personalidades. Dependem das aptidões musicais individuais, que se mostram como sendo condição frequente, mas não absoluta, da sua constituição. As atitudes subjetivas mantêm assim uma especial relação com a personalidade da banda: por um lado, a necessidade de produzir música, por outro, face ao género preterido, os indivíduos procuram uma marca identitária que os tornam representativos. Das relações entre os pares; dos espaços de constituição e de frequência e a comumente partilha de estéticas musicais, constituem fatores locais influentes tanto na representação identitária, como na formação de bandas:

A banda apareceu porque estávamos a fazer aquilo que queríamos fazer. TF

Surgiu da necessidade de eu fazer música e na altura era o que eu gostava [rockabilly] e já pretendia fazer música a partir desse estilo musical. PS

⁵⁹ Conhecido pelas suas teatralidades selvagens de músicas como “I putt a spell on you”, foi precursor do *shock-horror-performance* e do *shock rock*. Informador Privilegiado, Ent. Nº10, Pedro Medeiros, 12 de janeiro de 2013.

⁶⁰ Banda de rock americana e precursora do estilo *psychobilly* e *garage punk*, marcantes do movimento punk, do CBGB, misturando o *punk* com *rockabilly*. Formada em 1976, a banda era constituída pelo casal Lux Interior e Poison Ivy, associada a uma agressividade performativa musical.

⁶¹ A sua digressão internacional foi marcada pelo concerto no CBGB, local prestigante da cultura rock americana, e por um concerto dado na presença de Joey Ramone no seu aniversário. Foi uma digressão que surtiu efeito noutras bandas, configurando tanto, outros olhares em torno do campo musical, como dando maior preponderância à cidade de Coimbra referente ao seu rock.

Todos os projetos nasceram da vontade de cada membro de fazer música e querer tocá-la para um público. O facto de todos partilharem sentimentos e gostos em comum aproxima as pessoas. PCh

O contexto local é um indicador exímio sobre a formação de bandas. Representa, ao nível das interações sociais, um meio capaz de aglutinar as práticas musicais às atitudes encetadas pelos indivíduos, determinando as suas vontades pela via da necessidade/ação, na expressão artística. Esta ideia remete à conceção conjuntural da banda, que surge a seu tempo e no seu espaço. O período temporal e as ações, acontecimentos e papéis que demarcaram a vivência de uma banda, encontram-se dispostos num plano limitado, levando ao seu fenecimento, quando: «já não conseguíamos tocar juntos. A química tinha-se evaporado. Depois de tanto tempo a fazer tanta coisa, já não tínhamos tanto retorno quanto isso» PF.

A integração em bandas remete a um universo de interações múltiplas, por onde os indivíduos estruturam as suas diferentes conceções musicais. Uma vez que cada banda se distingue pela sua personalidade, os indivíduos procuram ajustar os seus significados subjetivos aos projetos musicais em que são convidados. Uma procura que visa estruturar linguagens e processos de construção musical e expressões artísticas adotadas pelos membros da banda. Coetaneamente, as predisposições face ao manuseamento instrumental constitui de igual modo, um plano de análise sobre a integração. Os convites são tidos pelas aptidões que cada indivíduo detém, face à sua posição musical na banda. O inverso ocorre com alguma frequência, mostrando por essa via o diletantismo na produção musical local. Nestes casos, os membros procuram uma aprendizagem informal e restritiva sobre os ensinamentos básicos da música:

Na altura ele não tocava qualquer instrumento e convenci-o a tocar baixo. Ensinei-lhe umas notas, apesar de ser restrito, aquilo que eu fazia. Na altura partilhávamos os mesmos gostos, era por volta do rock, dos *Cramps*. Na altura, juntámos numa garagem com um outro grupo de jovens. PS

Os meus amigos, que já sabiam [tocar guitarra], ensinaram-me o básico e depois fui aprendendo sozinho. Nunca tive formação musical e nunca aprendi uma nota musical por essa via. Foram os meus amigos mais próximos. AF

Disto isto, o conhecimento musical local, a rede de proximidade, os espaços de frequência, a similaridade de gostos musicais e o diletantismo, imperam na formação e integração de bandas locais. São fatores explicativos e constituintes num processo de aprendizagem contínuo. A formação ou integração de uma banda local, permite auferir um sentimento de pertença identitária, na atribuição de sentidos às práticas musicais que regem o quotidiano. Práticas que se estruturam à volta das deambulações de uma banda: das garagens aos concertos, um universo de múltiplos significados.

III.IV) Das estruturas informais às estruturas formais: As experiências sociais vividas

III.IV.I) Circuitos notívagos: Espaços da música e da interação

Em que medida o mapeamento das práticas musicais nos contextos espaciais, permite atribuir ênfase à construção identitária local? As disposições e *habitus* (Bourdieu 1979, 1988 e 1990), enquanto estruturantes das práticas simbólicas, agem e interagem consoante as diferentes condições sociais que, sob a sua localização, se encontram dispostas aos indivíduos. Assim, espaços sociais remanescem por esta via, enquanto espaços de *materiais simbólicos*⁶² que se encontram dispostos na construção do *eu* na vida de todos os dias (Goffman 1993 [1958]). São assim locais marcantes na vida do quotidiano que contribuem tanto para as ideologias como para os materiais simbólicos, mediados pelos contextos e condições sociais de existência (Bennett 1999 e 2005).

Os espaços de ensaios, e subsequentemente os locais onde se formaram as bandas da cena musical de Coimbra, foram forjados por via de estruturas informais. Isto é, pelas garagens. Espaços, concomitantemente de aprendizagens não convencionais, eram tidos

⁶² De acordo com Abbot-Chapman e Robertson (2001), entenda-se por materiais simbólicos tudo o que se encontra no interior do *habitus*, desde os diferentes espaços e disposições por onde os jovens constroem as suas identidades, tanto pessoais como coletivas.

como locais de convívio e de interação social. Transformavam-se em locais de culto e de aprendizagens paralelas ao *DIY*, num meio em que a informalidade é tida como caminho oficial, numa rede *underground* de práticas e sociabilidades remotas:

Havia o culto da garagem, não só para ensaiar, como para as festas de garagem. Era um sítio importante. Os músicos que conheci vêm dessa escola. Os rapazes que iam para a escola aprender música era o lado *uncool* da coisa. No meu caso, quase toda a minha aprendizagem foi feita *DIY*. E continua a ser agora. Seja na música como na arte, é a maneira como vejo. O mais importante é criar algo, quando necessário, de experimentação. VS

Os contextos espaciais remetem a sistemas referenciados de crenças relacionados a um conjunto de valores refletidos nas mais diversas disposições, desde a estética visual a uma conceção alternativa musical. São assim espaços onde se perpetuam experiências de vida, inculcando determinadas regras de sociabilidade e de convivência, em torno de comportamentos sociais.

Os diversos espaços sociais icónicos da cidade de Coimbra formariam uma «*extensão lógico – sentimental*»⁶³ das experiências vividas, fazendo com que os seus frequentadores sentissem numa postura idêntica: como que uma extensão habitacional e visível num circuito de mobilidade bastante típico. Remetem a espaços de liberdade. Por um lado, espaços onde se extravasavam as criatividades subversivas e denominadoras de uma atitude rock, o que localmente se traduzia na rutura com o simbolismo da cidade mas, acima de tudo, perante os valores morais dominantes. Por outro, o sentido libertário era conotado ao poder democrático que estes espaços transmitiam à convivência e interação social entre os indivíduos.

Eram locais de convívio social, onde imperava a troca de ideias associadas ao campo artístico, nomeadamente, da música. Discutiam-se as últimas saídas musicais tanto da cultura rock americana como inglesa; partilhavam-se e trocavam-se discos e cassetes de bandas

⁶³ Informador privilegiado, Ent. Nº14, Rodrigo Lacerda, 29 de maio de 2013

estrangeiras e os diferentes estilos e géneros musicais alternativos. Por último, o sentido libertário trespassava à estética visual. Remete a espaços onde a interação permitia «exteriorizar as ideologias estéticas»⁶⁴, uma demonstração do corpo e da estética visual, manifestamente pela observação e exibição, dado que eram espaços conluos onde interagiam diferentes grupos sociais.

Eram espaços «não fracionados»⁶⁵, frequentados por diferentes afiliações e afetos musicais, que procuravam um meio de extrapolar as vivências da rotina diária. Alguns foram considerados, pela sua importância e inovação, distintivos e carismáticos. Outros, de certa forma, ainda que menos referenciados, mantêm em si a sua popularidade e relevo. Pelo seu impacto na cena musical, destaco sete espaços carismáticos que ditaram um circuito de mobilidade noturna: Centro Popular de Trabalhadores do Bairro de Celas; Discoteca *States*; Cave das Químicas; Café Académico; Café Moçambique; Jardim da Sereia e Praça da República.

Ainda que estes últimos não representam espaços físicos delimitados, constituíram ao longo dos tempos locais de concertos marcantes na atividade urbana, como exemplo as “Mostras de Música Moderna”. Devido à sua localização, no interior urbano, ambos os espaços eram vistos, na mesma aceção de Gans, como “centro de uma sociabilidade complexa” (*apud* Urry 1996:384). Refiro-me, respetivamente, ao Jardim da Sereia e à Praça da República, dois espaços próximos e imprescindíveis à cena musical rock, como espaços de demonstração e exibição estética e identitária, entre os diferentes grupos sociais que aí se mobilizavam e se cruzavam.

Por sua vez os restantes espaços, pela sua representatividade e impacto, são percebidos como locais de diferentes conotações. Desde o convívio social aos concertos, eram espaços de transmissão identitária e cultural, que refletiam uma simbologia associada ao rock alternativo. Ou nalguns casos, eram espaços informais que em nada se associavam a uma cultura musical. Sobre esta última eram pioneiros o Centro Popular de Trabalhadores do

⁶⁴ Informador privilegiado, Ent. Nº8, Ricardo Lavey, 10 de janeiro de 2013

⁶⁵ Informador privilegiado, Ent. Nº7, Rita Alcaire, 10 de janeiro de 2013

Bairro de Celas⁶⁶ e a Cave das Químicas⁶⁷. Duas estruturas informais que acolheram os concertos organizados pelas produtoras independentes:

Havia muita coisa a acontecer e a Rádio Universidade [RUC] tem o seu mérito nisso. Havia aqueles anónimos que faziam aquelas produções todas. Havia realmente pessoas interessadas em música. Desde o rock ao hardcore ao punk, havia pessoas que produziam os concertos no Centro de Trabalhadores [de Celas]. Era um interesse real no rock n'roll. Havia coisas a acontecer. Musicalmente, a cidade era mais vivida na altura. Deslocavam-se de uma forma específica aos concertos e aos espaços. CM

Procuravam-se os espaços fora do normal. No caso de Celas, era o hardcore e o punk. Misturava-se pessoal jovem que queria ouvir música com a *velhada* que lá estava a jogar xadrez e damas. Outro aspeto, eram os concertos dos *Tédio Boys* na rua: não havia espaços para tocar em Coimbra. Os clubes eram pequenos. Na altura passavas na rua e eras capaz de ver os *Tédio* a serem levados pela polícia. Havia a procura e era diferente e a juventude provocava isso. PS

Esta atividade era regular e partia da iniciativa levada a cabo por produtoras locais independentes, a que mais adiante referirei. Eram atividades regulares inseridas sob a falta de condições tanto materiais como físicas, mas que não deixavam de ser concretizados. Os concertos representavam todo um ambiente e meio adequado à libertação de frustrações rotineiras. Esta libertação era realizada perante uma interação direta entre a banda e o público, que tanto provocaria o contacto físico de uma violência simulada, como o dito *moche*, que consistia no libertar de tensões; como a “invasão” ao palco por alguns membros do público. São assim dois espaços que outrora acolheram um número indeterminado de

⁶⁶ Ver cf. Saraiva, Silva e Teixeira (2013); Silva (2011); Silva (2012); Gomes (2011); Cardoso, Duarte e Gaspar (2012)

⁶⁷ Respetivamente, CPTBC era um espaço de convívio social dedicado a geração anterior; Cave das Químicas, é um parque de estacionamento subterrâneo ao edifício do Departamento de Química, da Universidade de Coimbra.

atividades, remetendo a um lado social de uma minoria *underground* e detentora de uma posse e de uma identidade grupal que se encontra indissociável do espaço físico.

Por último, tanto a Discoteca States como o Café Académico e Café Moçambique, eram espaços de fortes conexões musicais. Os últimos, considerados pontos de encontro, uma vez que se situavam na Praça da República, eram espaços carismáticos de confraternização e de afluência social. Devido à sua capacidade física, o Café Moçambique era de igual modo um espaço de dança e de jogos. Produzia, logo na sua entrada, um efeito estimulante «de excitação e de exaltação à loucura saudável»⁶⁸, inebriante ao sentido da irreverência e de toda uma simbiose alternativa: representativo de um meio que é distinto do resto da sociedade.

Por sua vez, a Discoteca States marcou a sua diferença. Seria um «*espaço formativo*»⁶⁹ e marcante para diversas gerações, mormente na consolidação do conhecimento musical. Foi um espaço inovador, conceptual e libertário, referente à atualização constante de novos estilos musicais que lá se fizeram ouvir. A este espaço, encontra-se ligado outro que mantém uma relação imprescindível e inevitável: a Fuga⁷⁰, loja discográfica de Coimbra.

Finalizando, os espaços aqui retratados consolidam dois fatores analíticos a destacar: por um lado, o cruzamento de diferentes planos interativos perante a necessidade/ação dos indivíduos; e por outro, os espaços que, a um nível micro, remetem a uma rede de relações sociais. Quanto ao primeiro, as relações sociais encontram-se proporcionalmente associadas à necessidade/ação de uma identidade local. Esta dicotomia é concretizada nos diferentes

⁶⁸ Informador privilegiado, Ent. Nº5, Luís Peres, 8 de janeiro de 2013

⁶⁹ Informador privilegiado, Ent. Nº14, Rodrigo Lacerda, 29 de maio de 2013

⁷⁰ A Fuga foi uma loja discográfica de grande destaque ao panorama musical de Coimbra. Surge no início dos anos noventa e marcou uma transição importante da música independente. Uma transição marcada ao som dos *Smiths* aos *Bauhaus* e pela velocidade com que os discos entravam no mercado de importação, proveniente sobretudo de Inglaterra. A relação de inevitabilidade é tida pelo seu fundador: António Cunha, o mesmo tempo *Disc Jokey* nos States e editor da *Kaos Records*. Ambos espaços se encontravam inter-relacionados e fundamentais à cena musical rock. As novidades musicais, chegadas à Fuga, eram expostas ao público na Discoteca States. Sendo por isso reconhecido como espaço conceptual à música contemporânea, era ainda o centro catalisador de *Disc Jokeys* de uma ampla área geográfica. Informador privilegiado, Ent. Nº9, Carlos Dias, 11 de janeiro de 2013

planos em que se cruzam os indivíduos e as relações sociais. Nesta lógica, os espaços estruturam os meios de integração e interação social, em resposta aos múltiplos planos em que se cruzam diferentes ideologias circunscritas nos espaços. São assim «espaços de respiração»⁷¹ que permitem desafogar as ideologias e os afetos que emanam dos indivíduos. O que neste caso se traduz no efeito que a cidade, de forma ofegante e formatada, se transpunha.

Quanto ao segundo, Coimbra foi um meio capaz de suportar uma rede ampla e imensa de relações e de contactos entre os intermediários musicais importantes nesta cena. São assim produtores, editores e designers discográficos, bem como a relação bilateral entre a Discoteca States e loja Fuga, que consolidaram um círculo estritamente apoiado por uma rede de contactos, cujo interesse último seria o de promover e dar a conhecer a música contemporânea.

A ausência de espaços, sobretudo destinados ao ensaio das bandas, foi vista como sendo o fator condicionante da cena musical, mas que não obstruiu a produção musical local. Localmente, a cidade detinha os recursos humanos necessários à criação musical. Não obstante, e uma vez que a aceitação social do rock não era consensual, foi designado como atitude marginal contra o sistema:

Coimbra era uma cidade que tinha matéria-prima mas não tinha nada que a aproveitasse. Tinha a melhor, mas no entanto não tinha as melhores condições. Porque a cidade, aliás, nós fomos marginalizados e considerados umas espécies de aves raras. MP

Éramos colocados de lado por diversas autoridades que não acreditavam em nós. Ajudámos a dar valor a Coimbra. Os que tinham o poder pensavam que nós éramos arruaceiros. SC

⁷¹ Informador privilegiado, Ent. Nº14, Rodrigo Lacerda, 29 de maio de 2013

As bandas eram tidas como os drogados. Dos gajos que não faziam nada. Dos gajos que só andam à noite. Sempre houve grandes problemas. Com essas questões todas, que havia no mundo normal também se cria uma realidade paralela e diferente. TF

Não obstante a informalidade característica dos espaços, a produção local musical era realizada perante uma equação em que se definia todo um circuito de mobilidade, conhecimentos e necessidades que incutiram nos indivíduos vias alternativas na busca permanente do desconhecido, sob os obstáculos por que o *underground* se rege. Numa aceção semelhante a Bennett (1999, 2044 e 2011) os espaços constituem centros configuradores de discursos, enquanto espaços de contestação libertária do contexto quotidiano. Concomitantemente, permitem estruturar um circuito espacial no contexto de uma cena musical que é determinante na definição dos subgéneros que a cena musical se insere.

III.IV.II) As produtoras “DIY”

As diversas atividades regulares, como os concertos e festivais, foram levadas a cabo por agregações de indivíduos no interior da cena musical. Pequenos agrupamentos, consignados à ideologia DIY, preocupados em manter a continuidade da cena musical, «da luta pela continuação da música rock em Coimbra»⁷², procuravam alternativamente promover um conjunto de atividades que pudessem quebrar com a estagnação que diziam viver-se. Assentes em diversas ideologias, estes grupos produtores e independentes mantinham uma forte relação com a música, uma vez que muitos dos que integraram estas produtoras contavam com a sua presença em bandas.

Na altura dos *Foragidos*, *Arame Farpado*, foi criado por amigos que teve um grande impulso em Coimbra. Conseguiram criar concertos frequentes no Bairro de Celas. Quase de quinze em quinze dias, cinco bandas para concertos. Criou-se

⁷² Grupo Restrito, Ent. Nº4, Pedro Serra, 6 de abril de 2013

um hábito de concertos em espaços com poucas condições. Mas foi isto que deu impulso. SC

Lá se iam arranjanado soluções e criavam-se pólos de encontro onde esses concertos podiam acontecer. Havia um grupo de pessoas que se conhecia por frequentar os mesmos locais e que tinha uma apetência especial para fazer algo pela música numa cidade virada quase exclusivamente para a Universidade. Havia necessidade de contracultura para quem não alinhava com a tradição da Academia. E o facto de não haver muita oferta cultural alternativa e de sermos rebeldes e não alinhados trouxe tudo isso naturalmente. RR

Desde *Arame Farpado*; *ArtRites*; *Off The Records*; *Psychotic Reactions* ao *Zona Centro Hardcore*, constituíam produtoras com ciclos de vida limitados. Nalguns casos, às perdas económicas subjacentes à organização de concertos seguia-se o afastamento de elementos associados a estas produtoras, encontrando-se ameaçada a sua continuidade. Foram, e constituem ainda hoje, mecanismos marcantes na vida ativa da cena musical rock. Essencialmente, partem de ideias e de necessidades, individuais e coletivas, para produção musical local e a criação de um lugar para Coimbra no circuito de concertos e festivais, tanto a nível nacional como internacional.

As mencionadas produtoras mantinham (e mantêm) entre si uma característica em comum: a promoção, divulgação e atividade regular de concertos de música alternativa. No entanto, apresentam aspetos peculiares entre si. A *ArtRites*, cuja designação é análoga à inflamação das articulações, revela uma produtora independente de concertos que procura consolidar e colocar a cidade num circuito paralelo aos projetos musicais *underground*. A analogia é tida em consonância com a cidade que, “impavidamente assiste ao que de melhor se faz em território nacional” (*ArtRites* 2008). *Off The Records*, com semelhança à anterior na promoção de concertos, procura por esta via reanimar os espaços associados a uma cultura alternativa rock. Concomitantemente, procura novos espaços para que na expectativa de que

«a cultura rock e o próprio movimento não se desvanecem»⁷³ ou caíam na decadência. Procuram assim reviver os diversos espíritos associados aos subgéneros do rock, associando a espaços que apresentam uma programação regular. Por último, a *Zona Centro Hardcore*, ideologicamente encontra-se ciente de uma construção alternativa da esfera social e política, na abertura dos seus valores e apreciações. Procura assim fazer «movimentar o hardcore em Coimbra, colocando-a no circuito europeu deste género»⁷⁴.

São assim produtoras *DIY* que carecem de apoios institucionais, sobretudo pela sua rejeição ou afastamento das programações e atividades urbanas, o que as coloca numa lógica de independência. Procuram através de estruturas informais, manter toda uma rede de práticas sociais, sobretudo musicais, de dinamização, produção e consumos alternativos às narrativas convencionais. O *underground* sempre assim foi: patenteado pela independência, as suas ações face aos condicionalismos locais, nunca são colocadas enquanto obstáculos à produção musical local. Daí que: «o interesse de teres uma banda rock é ter obstáculos. Se tu não quiseses ter obstáculos, vai para os *Deolinda*»⁷⁵.

III.IV.III) A RUC e a *Lux*: As estruturas formais

É incontornável na cena musical rock de Coimbra o papel preponderante que tanto a RUC como a *Lux* assumiram. A RUC, enquanto meio de comunicação e divulgação local, desde a sua existência que detém um portefólio de programas dedicados à música contemporânea portuguesa. O seu papel foi fundamental na organização de festivais e de Mostras de Música Moderna, realizadas no fenece da década de oitenta, dinamizando um circuito dedicado a concertos de bandas de música alternativa.

Não foi só na comunicação e divulgação que a rádio deteve um papel fulcral. Os programas radiofónicos, transmitidos na época, incutiram-se como veículos prestigiantes ao consumo musical juvenil. Desde os anos oitenta, diversos programas introduziram novos conceitos musicais e novas audições. Desde o pop ao metal, dos EUA e Inglaterra à música

⁷³ Informador privilegiado, Ent. Nº13, Pedro Seixas, 14 de maio de 2013

⁷⁴ Informador privilegiado, Ent. Nº8, Ricardo Lavey, 10 de janeiro de 2013

⁷⁵ Grupo Restrito, Ent. Nº9, Vítor Silveira, 17 de abril de 2013

portuguesa, programas como *Som da Frente*, de António Sérgio; *Canto Lusitano*, *Trovas Lusas* e *Cá Se Fazem*, de Fausto da Silva e Nuno Ávila, estruturaram gostos e influências musicais da cena musical. Enquanto estruturas de comunicação e divulgação, solidificaram as referências musicais que lentamente se iam introduzindo no mercado musical:

Toda gente ouvia *Som da Frente*, de António Sérgio; *Canto Lusitano*, de Fausto da Silva e Nuno Ávila. Havia a referência dos meios de comunicação social e havia programas que toda gostava de ouvir. MF

Tivemos a sorte de ter um Senhor neste país, que devia ter uma estátua em todo o lado, que é o Senhor António Sérgio. Deu a esta gente toda, a ouvir a melhor música que se fazia no planeta terra, no *Som da Frente*. VS

Cá se Fazem, mais tarde *Santos da Casa*, fundado por Fausto da Silva e Nuno Ávila, a importância que é atribuída ao programa vai além da sua consistência programática e radiofónica. Promove anualmente um festival em seu nome, “Festival Santos da Casa”, «por onde já passaram mais de cinco dezenas de bandas do panorama musical português e conimbricense»⁷⁶.

Não obstante a importância que, ainda hoje, têm para as bandas locais aos programas radiofónicos dedicados à música alternativa e independente, o lugar da rádio tem vindo a ganhar alguma discussão (Berland 1993) à medida que as novas tecnologias da comunicação e da informação são introduzidas na sociedade. A internet veio a ditar uma rutura entre as sociabilidades musicais, incutindo uma viragem visceral no que respeita à estruturação dos conhecimentos musicais. Anteriormente, a reduzida acessibilidade informativa acentuou um

⁷⁶ A primeira edição foi realizada em 1999, que contou com a presença de *Bodhi*, *Squezze These Please*, *Chop Soy*, *Tédio Boys*, *Tu Metes Nojo* e *Tomates Noise*. Remete a um palco de oportunidades para bandas de garagem e que nunca tinham dado um concerto. Além do festival, mantém em constante atualização desde 2004, um *blogspot* oficial na internet contendo uma biblioteca *online* de informações, desde entrevistas, críticas e biografias musicais, bem como os *set's* diários que consolidam o programa. A sua importância é atribuída por centrar a sua atenção aos novos projetos musicais que emergem no campo da música. Tanto local como nacionalmente, acentua a sua não exclusividade a um determinado género. Ainda, como veículo transmissivo, dá a conhecer músicos e bandas. Informadores privilegiados, Ent. Nº3 e 12, respetivamente, Nuno Ávila e Fausto da Silva, 29 de dezembro de 2012 e 23 de abril de 2013

papel preponderante às rádios, jornais e revistas locais, como *fanzines*, tomados como meios essenciais e únicos na partilha de informação:

Havia a pirataria por cassetes. Muitas bandas que ouvíamos demoravam chegar a nós. Para estarmos atualizados e conhecer o que se passava lá fora, era complicado. Recordo que tive um ano à espera de um disco dos *Cramps*. SC

Não havia cá internetes ou youtubes. Era tudo por partilha e troca de cassetes. Lembro-me de convidar os meus amigos e éramos miúdos (...) fomos para casa dos meus pais ver o vídeo dos *Cramps* de 78, num hospital de malucos que ainda hoje é um clássico gigante. Isto era a troca de informação: ouvir rádio e cassetes. Empresta-me isto, empresta-me as cassetes, grava-me essas cassetes. Eram as *fanzines* e os jornais e era a ir aos concertos. Não havia cá youtubes! CM

Não tem nada a ver com os dias de hoje. Agora é uma estupidez, as pessoas têm tanta coisa que não há seletividade. É tipo música de plástico, onde usas e deitas fora, usas e deitas fora. MP

As sociabilidades musicais definidas como sendo as interações sociais estabelecidas entre os indivíduos na partilha e troca de conteúdo musical, e conseqüentemente o conhecimento musical local, encontram-se dependentes das relações entre indivíduos e seus pares. Caracterizavam-se por interações sociais diretas, na partilha de cassetes ou a sua gravação, dos programas radiofónicos, como *Som da Frente* ou *Canto Lusitano*, dos catálogos e das revistas *fanzines*. Estes meios informativos estruturaram fundamentalmente a cena musical rock: criados para alimentar a necessidade de narrativas alternativas, tanto a rádio como as *fanzines* alcançaram uma plataforma para chegar além do convencional, mormente a pólos minoritários (Riesman 1998 [1950]) e a culturas emergentes (Williams *apud* Bennett 2000) juvenis.

Diferentemente, o mundo *online* já não requer que haja o mesmo tipo de noção de grupo ou identidade, remetendo-se a uma lógica mais individualista ou a formas novas de

socialização. As redes sociais de maior mediatização, como *facebook* e *myspace*, meios privilegiados de transmissão e partilha de conteúdos diversificados, encontram-se a reger os novos hábitos sociais da modernidade: ambas justaposições o sugerem e levam a crer que os comportamentos sociais, em definir fronteiras entre o ciberespaço e espaço privado, seja mais importante do que aquilo que o contemplam:

Eu lembro que, quem estava ligado à música mais alternativa, tipo punk rock ou música eletrónica, ou fosse o que fosse, havia um núcleo bastante restrito e a informação chegava em poucas quantidades e a poucas pessoas. Sempre que encontravas um disco novo e outra pessoa gostasse desse disco, partilhavam e trocavam e conversavam. Hoje em dia isso perdeu-se: a internet está aí para toda gente e as coisas quando saem, saem para o mundo todo. PR

Tanto as rádios como as *fanzines* mantêm a sua importância na transmissão e procura de conhecimentos musicais. A informação atualmente dispõe-se de uma forma globalizante, cujo acesso é feito por segundos. Um acesso que estipula uma diferença abismal em termos intergeracionais. As novas tecnologias ditaram o acesso facilitado e com maior carácter de previsibilidade e plasticidade, sem requerer *à priori* uma noção sobre relações ou interações interpessoais e sociais. É este sentido abismal que distingue diferentes gerações. Perdura o hiato que veio adulterar a necessidade básica de «conhecer o conhecimento»⁷⁷, bem como a partilha por via da interação social.

Contudo, é indiscutível que a internet constituiu uma plataforma em que os indivíduos têm acesso a mais informação musical, uma vez que este meio de comunicação permite fazer circular um maior número de pessoas, músicas e géneros musicais, quebrando as suas barreiras na criação e difusão facilitada de obras músicas (Guerra 2010: 172). De entre alguns blogs e sites analisados, é visível o usufruto desta plataforma comunicativa a diversos propósitos, como meio de divulgação de géneros musicais (Billy, 2004, 2006a); entrevistas divulgadas a membros de bandas (Billy, 2006, 2007b, 2011, 2012d; Vice 2011;

⁷⁷ Informador privilegiado, Ent.9, Carlos Dias, 11 de janeiro de 2013

Silva 2010; RDB 2006c e Pinto s/d); informações sobre produtoras independentes (Billy, 2007a); eventos culturais associados à música (Billy, 2011a); programação regular de espaços de fruição musical (Billy, 2012); atividades musicais das bandas, como concertos ao vivo e festivais (Billy, 2012a, 2012b, 2012c) e biografias musicais, de bandas, elementos e edições discográficas (Barros, 2007, 2007a; RDB, 2006a, 2006b; Black Rider, 2009, 2009a, 2009b, 2010, 2010a e Bourbonese, 2009, 2009a e ss, 2010, 2010a).

Seguindo a lógica tricotómica de Peterson e Bennett (2004), a informação cibernética aqui disposta, integrando uma alusão à cena rock de Coimbra, é interpretada a partir das categorias formuladas e referenciadas como cenas virtuais. Estas cenas influem de necessidades individuais (eg. *Billy*; *Black Rider*; *Barros* e *Bourbonese*) ou coletivas (*RDB*; *Vice* e *Santos da Casa*) de descartar os espaços físicos, recorrendo à materialidade e à virtualidade, enquanto meios privilegiados de comunicação alternativa (Guerra 2010; Bennett 2004). O acesso a esta comunicação alternativa desafia a novas interações e hábitos sociais que regem os comportamentos dos indivíduos na contemporaneidade. Remetem a cenas onde a definição das fronteiras se encontra impercetível: o acesso é social, mas não é democrático.

O acesso *online* deslocou as relações sociais, já não requerendo que haja um sentido proposicional da ação simbólica. Nesta inconstância, a rádio assume ainda nos dias correntes um papel fulcral tanto na promoção como divulgação de bandas alternativas, quer na sua vertente de festival, quer dos programas radiofónicos. A rádio incutiu-se como principal difusor da música rock à cultura juvenil. A sua conexão definiu um grupo de audiências bem distinto, estruturando um consumo através da apropriação das influências musicais e dos seus géneros, tidos numa forma de resistência simbólica (Turner 1993:153).

A *Lux Records*⁷⁸, editora independente incontornável na cena musical rock de Coimbra, constitui uma instituição ímpar na produção musical local. Rui Ferreira, *manager* e editor discográfico, editou vários discos de projetos locais que integraram a cena musical.

⁷⁸ Editor da compilação “RUC 10 Anos Sempre no Ar”, Rui Ferreira foi convidado por António Cunha, mentor da *Kaos Records* e loja *Fuga*, que pretendia formar uma editora vocacionada para a música alternativa e independente. Editou o primeiro disco de António Olaio e João Taborda. Passou rapidamente a editar discos com todas as bandas formadas pós-*Tédio*, incluindo estes e com exclusão dos *Parkinsons* – banda formada em Londres.

Procurava nas bandas atitudes diversas como o conhecimento inter-relacional entre os membros; a composição melódica, bem como a sua audição ao vivo. Os concertos eram meios privilegiados em que os artistas musicais expunham as suas atitudes refletidas de um equilíbrio natural entre a composição e a sonoridade.

Constituindo fatores que transmitem a vitalidade de uma banda, incutem uma relação direta com a sua edição discográfica. Os discos representam um «cartão de visita tanto aos produtores de concertos como de festivais e ainda ao *merchandising* da própria»⁷⁹. Sem os discos a banda perde parcialmente a sua identidade e personalidade. O produto final, apresentado aos consumidores, retrata todo um processo de edição longo e que representa uma obra contextualizada no seu tempo e espaço, podendo prolongar-se noutras instâncias: «um Polaroid de um determinado momento do artista (...) acabam por ser pontos de partida para outras aventuras na arte»⁸⁰. Um processo que dá primazia à liberdade artística dos elementos das bandas em acarretar decisões respeitantes à edição e produção musical.

III.V) Identidade musical: Práticas, atitudes e representações musicais

III.V.I) A música em que habito: definições, práticas e homologias

Entenda-se por realidade subjetiva aquela de que resulta a análise do lugar e posição social dos indivíduos na sociedade. Nesta realidade, os mecanismos de regulação, como a identidade e os contextos sociais, permitem aludir aos meios que os indivíduos dispõem na sua estruturação e construção identitária (Berger e Luckman 1999). À medida que a identidade é apreendida pelos restantes indivíduos da sociedade, os contextos são apreendidos de modo a apontar essa realidade. Neste processo, a identidade é cristalizada pelas relações e interações sociais que, coletivamente, estruturam um conjunto de recursos que se associam aos estilos.

Os estilos são um corpo coerente de “elementos materiais ou imateriais de afirmação simbólica” (Pais 2008:59) que estruturam relações e definem identidades. No estudo das culturas juvenis, o estilo é reforçado pela sua afirmação simbólica sobre as sociabilidades.

⁷⁹ Informador privilegiado, Ent.6, Rui Ferreira, 9 de janeiro de 2013

⁸⁰ Grupo Restrito, Ent. Nº16, 5 de junho de 2013

Uma simbologia que discerne à cena musical, uma presença à diferença tida pelas fruições e gostos musicais que infletem sobre determinados estilos de vida: vestuário, práticas e consumos, atitudes e afeições sociais. Perante esta reflexão em torno do subjetivismo e da identidade, torna-se necessário averiguar o processo que estrutura a música em torno das identidades subjetivas, isto é, de que forma a música é tida enquanto realidade subjetiva? Que interpretações e atribuições de sentidos são definidos pelos indivíduos face à música?

Presentemente, no contexto do quotidiano, a música é tida pelos entrevistados como meio que não se restringe à sua versatilidade. Traduz antes uma apreciação qualitativa, aliada a um sentimento que transcende incondicionalmente os modos de vida:

Quando éramos mais novos, tínhamos a mania de compactar todos os géneros. Há medida em que vamos crescendo musicalmente, vamos percebendo que a música não se divide por compartimentos, mas por boa ou má. SC

Seria impossível viver sem a música. Prezo os momentos de silêncio, mas às vezes não aguento muito. TF

É uma manifestação e representação de um contexto vivido temporal e espacialmente, que se reflete em todas as práticas e ações a que os indivíduos atribuem sentido na vida de todos os dias. Esta associação é feita numa transmissão profícua de significações incutidas pelas mensagens inscritas nas linguagens musicais. Em qualquer espaço, a música detém um poder persuasor a cada indivíduo, atribuindo uma conotação qualitativa, a nível emocional e sentimental:

Música, para mim, é o meu ar. Em todo o lugar eu oiço música. Se eu não oiço música por dia, durante meia hora, começo a entrar em parafuso. Não sei, a música ... não consigo imaginar a vida sem música. Há muita gente que consegue mas a mim faz confusão. A música para mim é tudo. Eu trabalho para poder comprar música, eu saio à noite para ter música. PS

O facto de uma música te transmitir tantas mensagens, a música é uma coisa que te está ligada e dá muita importância. Pode ser aquela música de elevador, que está a fazer nada, mas se tu estás realmente colocado a ouvir aquela música, prestas atenção àquilo e analisas para ver se gostas ou não gostas. No caso particular dos baixistas começa a particularizar. Nem que seja um anúncio publicitário, da rádio, de um gajo a tocar no meio da rua. Estás habituado a analisar essas coisas e estás atento às emoções que aquilo te transmite, é claro que isso é porque a música está sempre presente na minha vida. Quando não está presente é porque algo está mal. Porque realmente é fundamental. MF

A música é um mecanismo fundamental na vida de todos os dias. Quando esta padece, o contexto vivido torna-se inócuo aos sentidos investidos pelos entrevistados. Uma vez que aglutina uma miscelânea de sentimentos de onde resultam as suas práticas, relações e interações, os entrevistados atribuem um sentido transversal e representativo à música no contexto do quotidiano. Configura um apanágio quer às condições de audição, quer às figuras ou estilizações quotidianas: a música representa uma dimensionalidade infinita de interações e estruturações que atribuem sentido às práticas, tanto de processos sociais, emocionais e estéticas:

Música é magia, é arte, é dor ou satisfação, é barulho e é silêncio. A música tem uma linguagem que lhe é própria e que deve ser sentida. PCh

A música remete a tantas coisas diferentes que é um bocadinho complicado. A música também tem a ver com o local onde tu a ouves. Se estiveres num supermercado, talvez a música para ti é ruído. Se ouvires a mesma música em casa, noutras condições, pode vir a ser uma arte. Esses pressupostos estão todos a ser postos em causa. A mesma música pode ser absorvida de várias maneiras. Pode ser uma coisa cristalizada no tempo ou pode ser uma coisa viva por pessoas que estão a trabalhar nela. PF

A música representa-me uma série de coisas. Principalmente, uma coisa que te soa bem e transmite uma sensação ou abstração. Representa amigos, grandes amizades, uma maneira de vida, de situações que passaram. Está tudo ali em jogo. A música era o elemento em comum que nos unia. MP

A música é mediador e estruturador do quotidiano, sobretudo nas relações sociais, tanto passadas como atuais. Remete a um imaginário de possibilidades e representações. Das tarefas, ações e interações, afigura-se um universo impensável à ausência. É daqui que emergem os significados e sentidos atribuídos à música, das relações que os indivíduos estabelecem com a materialização musical. Inspirado nos quadros teóricos da homologia, o conceito permite construir a relação tida pelos indivíduos, entre os objetos e a sua apropriação objetiva. Esta relação permite configurar os sentidos atribuídos pelos indivíduos na esfera musical, sobretudo na sua materialização.

Um dos meios desta materialização é a relação que os indivíduos estabelecem com os instrumentos, dotando-os a um poder individual na configuração de práticas, como observação rítmica; diletantismo; apego mútuo e sentimental induzido à função desempenhada numa banda. A materialização da música pelos instrumentos encontra-se consonante com as personalidades individuais, suscitando uma proximidade entre os significados atribuídos aos instrumentos e às atitudes, práticas e hábitos determinantes no contexto do quotidiano:

O instrumento que me pareceu o mais fácil de tocar, por observação, era a bateria. Do barulho que a coisa fazia. Os *Cramps* são a banda que me leva a tocar bateria. É o único solo baterista mais marcante e que me leva a interessar pela música. Nunca tinha visto uma coisa assim! Se aquele gajo consegue tocar bateria, eu também consigo tocar bateria. CM

Guitarra: os truques dos olhares na observação. Nunca aprendi guitarra numa escola, foi sempre sozinho. A guitarra faz parte do meu corpo. Todos os dias pego

nela e massacro quem esteja por casa que tem sempre de ouvir. A guitarra é tudo. PS

Foi o baixo. Sempre quis ser baixista. Sinto que é um instrumento que eu escolhi e que me diz mais respeito. Atrai-me o papel que o baixo desempenha na música. Não é um papel de preponderância. São mais subliminares. MF

Para mim é uma [guitarra] extensão e um prolongamento de uma ideia. Faço música, e há momentos em que estou a tocar guitarra mas não me sinto como se fosse guitarrista ou como músico, mas vejo-me mais como artista que está a usar a guitarra como meio de expressar música. Acaba por ser uma coisa totalmente indissociável daquilo que sou. Criei uma relação especial e única com ela. Posso não ser um guitarrista extraordinário, mas criei uma relação com o instrumento especial e única. E isso acaba por ser o mais interessante do que tecnicamente exímio. PF

A guitarra representa rock n'roll. Quando olho para a guitarra penso logo em música. Preciso, nem que seja o contacto visual, com a guitarra. O que se aproxima mais a uma arma é a guitarra. E sempre incuti essa rebeldia em mim. VS

Trata-se de uma relação de afinidade. Uma relação que se estabelece a partir das suas audições com as suas expressões artísticas, demonstrando uma reflexividade aos sentidos atribuídos às práticas musicais. A materialidade musical ainda afigura uma segunda relação imprescindível, a de consumo e produção. No caso dos artistas musicais, revela o meio em que estes “encapsulam” (Riesman 1998 [1950]) as suas influências à produção musical, expressando doravante uma estética às suas criatividades e performances, personificando as suas atitudes numa linguagem musical.

III.V.II) Atitudes musicais: a criatividade e a performance

O campo da criatividade tem sido um dos eixos de análise predominante nos estudos culturais. Procura-se, através das condições sociais de produção e das condições das práticas musicais, a construção da autenticidade na esfera musical. Da análise que daqui resulta sobre a cena musical rock de Coimbra, é visível uma constituição da criatividade a partir de dois quadros interpretativos: o *radius da criatividade* (Toynbee 2000) e a *criatividade simbólica* (Willis 1990). Constituem dois modelos interpretativos da criatividade, na produção musical, distinguindo-se entre si pelo primeiro incluir na sua análise o campo de trabalho e o campo da produção, explicando o lugar da música e dos artistas musicais nos seus contextos criativos; e pelo segundo atribuir ênfase ao quotidiano, à procura de uma identidade a partir de uma cultura que é comum e que é vivida e partilhada, designada pelas “expressões, signos e significações que, através da sua formação individual ou grupal, procura a criatividade enquanto meio de afirmação identitário e significante” (Willis 1990:1). De que forma a criatividade se associa ao contexto do quotidiano? Que relações e significados são instigados pela criatividade?

No campo de trabalho, perspetivando as influências e subgéneros, estes são determinantes ao processo criativo que regulam estratégias no campo da produção. O que neste caso é traduzido pela emergência da cena musical rock em Coimbra, em consonância com a dicotomia já aqui exposta, necessidade/ação, ou como refere Machado Pais (2008), conjuntura/especificidade:

Criatividade é quando estás a fazer uma música, tendo em conta todo o teu background e das músicas que tu ouves e das tuas influências musicais condicionam a tua criatividade, no bom sentido. A partir daí tens de ser ti próprio. Expressar uma situação, uma série de coisas, um estado de espírito. MP

A criatividade é como tudo. Penso que será, por no papel, no disco ou na cassete, o que tu sentes. Daí a criatividade ... sou muito restrito a isso, eu acho que hoje ninguém cria nada. Tudo vai buscar às raízes que estão em todo o lado.

Por sua vez, as práticas regidas no quotidiano constituem um meio de estruturar o processo criativo. Isto é, envolvendo uma partilha de interesses e significações comuns entre os elementos da cena, como os espaços, práticas e influências, embebidas numa cultura comum (Willis 1990). A criatividade representa uma transformação crítica dessas representações, sobretudo na sua via de desconstrução musical e dos artefactos que compõem a realidade do quotidiano. Procura-se uma reprodução e produção de uma identidade, manifestantes na cena musical:

Ser criativo tem a ver com estar à frente daquilo que se vai fazendo. Ou seja, estar desalinhado com o que é convencional. As nossas vivências no dia a dia são fontes de inspiração para aquilo que vamos fazendo. SC

Com tudo. O quotidiano, e tudo o que me rodeia e que me é próximo. Não tenho uma área estabelecida para criar. Eu gosto de criar ponto. Há alturas que não são tão cíclicas. Com a música, isto está um pouco parado. Isto leva-me a necessidade de procurar outros campos e de fazer coisas e passar a mensagem. TF

A criatividade incute-se num processo tanto individual como coletivo, sobre os meios em que os artistas musicais se posicionam nos seus contextos. Deriva assim de um processo composto por um campo de trabalho e de produção, aliado ao campo do quotidiano, onde se estruturam as relações e interações sociais. A produção encontra-se relacionada assim com a particularidade dos indivíduos sobre as suas realidades e relações, constituintes dos seus universos sociais.

A pormenorização reflete as expressões artísticas comumente associadas da performance. Um segundo processo aliado ao da criatividade, remete para uma estilização que transmite e reflete uma identidade. Alguns eixos analíticos permitem traçar linhas definidoras da performance, desde o carácter interventivo e de agitação que a banda procura ter em palco, à transmissão emocional, à não superficialidade em contraste com a veracidade, a uma prática de representação e improvisação:

Emoções envolvidos que trespasam ao público. Pode ter como objetivo de ser interventiva e um bom espetáculo ao vivo ou ter como função, agitação em palco. As performances transpiram para o público e isso é o que é importante. SC

Sou daqueles que vai de fato e gravata para o palco e estamos a falar do visual. O visual é extremamente importante. Agora a performance, já guitarristas a fazer pinotes em palco e não valem um caralho. E depois vêes gajos que não se mexem e aquilo é som que nunca mais acaba. É importante, cada um à sua maneira. Se tu transpareceres a tua própria imagem, a tua personalidade e criatividade, é o mais importante. PS

O conceito de performance, é um conceito que está ligado à arte do século XX. Portanto, é uma tipologia artística. A performance está relacionada com a improvisação, dependendo das pessoas que estão à frente que conceptualizam a performance. A improvisação depende das capacidades e experiências e formações nas performances. Diferencia-se do teatro na medida em que não detém um texto declamado. É uma das coisas que eu mais adoro fazer. PM

A forma genuína como estamos em palco e como nos apresentamos são igualmente formas de comunicação que fazem parte de um todo, no qual a música tem o papel de destaque. As pessoas vão captar essa energia e essa é a satisfação maior, a par com o prazer de fazermos o que gostamos. RR

A performance é assim uma imagem personificada das ações e expressões artísticas conduzidas pelos artistas musicais, tida como processo de individualidade e de coletividade, “na realização das suas próprias personalidades, pelo realce das suas subjetividades e emoções (...) e para quem a música é intencionada em termos de natureza real da música” (Wicke 1990; Buxton 1998 [1983]).

III.V.III) Representações sociais dos artistas

O rock é reconhecido pelos músicos e pela sua audiência enquanto categoria musical definida por um conjunto amplo de processos. Entre os interstícios do rock, este fundiu toda uma estética performativa musical aliada às condições sociais de consumo e de produção, incrementando a imagem gerada em torno dos artistas musicais do rock. Uma imagem que representa um indivíduo aliado à criatividade e às suas aprendizagens musicais, recorridas, por vezes, por meios não convencionais: “aprendem a controlá-los (instrumentos), a esgotar as suas possibilidades formais e a trabalhar com a sua criatividade” (Wicke 1990:22).

Neste contexto, das estéticas performativas aos instrumentos, a música rock introduziu novas experiências mediadas na vida quotidiana dos músicos. O resultado é visível na conceção em que a música rock se circunscreve: as suas experiências enquanto conceito musical numa expressão artística. Do que resulta uma construção, individual e coletiva, dos artistas musicais, que requer uma predisposição a um conjunto de valores e representações tanto sociais como estetizantes, dispostos ao longo de um contexto sociocultural: Como se afiguram estas representações? Que autorrepresentações os artistas musicais produzem, em contexto local?

Aliando as autorrepresentações ao contexto local, é possível identificar uma relação inevitável entre os dispositivos que compõe a identidade, exemplificadamente estéticas visuais e influências musicais, com fatores que estruturam localmente a formação da cena musical rock em Coimbra. Uma primeira relação é tida pela comunicação, isto é, o músico é um indivíduo que recorre à esfera musical como meio privilegiado de comunicar as suas atitudes face ao meio social em que se encontra inserido:

Os músicos podem representar várias coisas. Primeiro transmitir alguma coisa com aquilo que estão a tocar. Esse papel que é tocar, compor ou criar, pensando exclusivamente no papel musical. Depois, como a música é comunicação, há vários pontos, tal como a arte, onde os músicos podem intervir, em questões sociais, políticas etc ... E aí transmitir o seu papel, dando opiniões, colocando as

peessoas a pensar sobre o assunto, criando vários contextos onde a intervenção passa além da música. JL

O músico tem a música como linguagem para transmitir e partilhar sentimentos e emoções. Uma pessoa que escreva num blogue, tem a sua forma de partilhar esses sentimentos. SC

Através da intervenção social, por via musical, os músicos são colocados perante uma posição de transmissão de saberes e de conhecimentos que procuram numa audiência, incutir uma consciencialização social da arte. Desta forma, sentimento que se procura é o da veracidade, numa linguagem apropriada à realidade social concreta e vivida e pormenorizada pelas expressões artísticas, desde a performance às estilizações de vida e ao meio social em que se circunscreve. Estas atitudes subjetivas, quando expostas tendem a reproduzir um efeito de provocação e irreverência, associado erroneamente à marginalidade, delinquência e à disrupção:

Tal como outro criador, não deve ser plástico. Deve ser o mais fiel possível naquilo que quer transmitir. Não tem que ser autobiográfico. Mas incomoda-me as coisas que aparecem por audições, parece que falta a parte da emoção e de alguém que quer fazer. O DIY é tão importante como o querer fazer porque se nós fizermos só aquilo que nos pedirem para fazer, só estamos a reproduzir. TF

Músico era conhecido como pessoa que queria só andar nos copos e a drogar-se e beber uns canecos e só quer boa vida. A música é mais do que isso. PS

As representações intrassubjetivas resultam da consciencialização individual estabelecida pelos campos de produção musical. Uma relação que estabelece o significado subjetivo das suas ações individuais e da posição na sociedade. Desta relação é possível que a representação social dos músicos afigure conotações distintas, por via do tempo. Ou seja, uma representação social que é tida por um músico da vanguarda artística e experimental

dos anos setenta, detém diferentes representações das de um músico nos dias correntes, de uma vanguarda popular e consumista:

Uma pessoa que opta por ser artista deve saber porque é que o faz. E deve saber qual a sua relação com a sociedade. Mas não me atreveria a sugerir um papel que um artista em geral devesse ter na sociedade. Mas há pessoas que o fazem pelos mais variados motivos. Uns de carácter intervencionista, outros querem ficar famosos, outros querem ficar ricos, outros são fanáticos pela música. Cada um tem as suas motivações. A sua interação com a sociedade depende de cada um.
MF

Não representam, mas deviam representar. Um músico é mais do que um músico. Já não se fazem homens como Bob Dylan; Jimi Hendrix; John Strommer dos *Clash*. A música é tudo: desde a composição ao contexto de produção. Os chamados músicos que se procura agora, não são os mesmos que os músicos que Jim Morrison procurou. Por isso, logo, a palavra músico remete a um carácter de presunção. É quase como o paleio da escola de música. VS

Perante determinadas esferas sociais, os músicos não são reconhecidos devidamente pelo exercício das suas funções ou pelo meio em que se circunscrevem. Tanto a arte como os músicos têm sido menosprezados por determinadas esferas sociais, na medida em que, os investimentos na cultura seguem uma ótica pela obsessão lucrativa. Contudo, as suas representações são tidas em consonância com os seus campos de trabalho, como influências, aos campos da produção musical, como responsabilidade inerente à honestidade.

IV Conclusão

O período sucedente na II Guerra Mundial delineou processos macrosociais, como a inovação tecnológica e a massificação de bens de consumo, que ditaram uma transição dos hábitos e costumes sociais. Conseqüentemente, as sociedades retificaram os seus padrões de sociabilidade, imperando o consumismo e individualismo nas suas estruturas e instituições dominantes. Perante tais incursões, a juventude da década de sessenta e setenta, reprimida contra o sistema capitalista e os novos padrões de sociabilidade ditados pela modernidade, confrontaram os seus valores intrassubjetivos a uma consciencialização social e cultural. Um dos meios privilegiados foi a revolução cultural, de onde a música foi mais sentida e ouvida. A música, enquanto meio estruturador de práticas e representações sociais, permitiu que os jovens procurassem um meio alternativo de extrapolar as suas criatividades subversivas, dando sentido às vivências, interações e relações sociais, num mundo em constante evolução.

É verificável que as sociedades alteram os padrões de sociabilidade face às transições que lhes são inerentes. A sociedade portuguesa, sendo uma sociedade semiperiférica, foi demarcada por transições fora do seu tempo. É exemplo disso o desenvolvimento social e económico da década de sessenta e setenta das sociedades ocidentais, que impulsionou toda a esfera cultural num campo artístico movido por comunidades e movimentos artísticos de vanguarda. Enquanto isso, Portugal ainda se encontrava sob o regime ditatorial que custou o desenvolvimento destas esferas tardiamente. Durante a década de oitenta, Portugal veio a acompanhar as evoluções culturais da década de sessenta e setenta. Exemplificadamente, o mundo viu o rock pela primeira vez ainda nos anos quarenta. Em Portugal, a sua aceitação social foi tardia: nos anos noventa, em Coimbra, ainda era visto enquanto cultura marginal, delinquente e transgressiva.

Perante este quadro social, procurou-se estudar um grupo de indivíduos que, no período citado, e sob a influência de fruições musicais importadas dos EUA e Inglaterra, se demarcaram no campo da produção musical. Este grupo de indivíduos procurou na música um meio de extrapolar as suas criatividades subversivas engendrando todo um processo

construtivo, conjugado às suas atitudes e comportamentos sociais. Encetaram localmente quebrar com as vivências sociais da cidade, atribuindo sentido aos seus quotidianos, formando bandas locais entre os seus pares, com quem partilhavam gostos musicais similares. O resultado seria criar uma esfera alternativa ao palco urbano que a cidade representava nas suas agendas culturais, centradas no populismo, folclore, fado e o peso exacerbado da universidade.

Como inquietação, a investigação incidiu sobre o meio em que operam os sentidos atribuídos às práticas e expressões artísticas e a constituição de uma identidade local, enquanto recursos imaginários e materiais para a consolidação de uma cena musical rock. Por um lado, a cultura e a música, enquanto veículos mobilizadores de novos valores e disposições dos indivíduos, constituem recursos imaginários na construção de cenas musicais. Demonstrou-se que as práticas musicais, assumidas pelos valores, representações, atitudes subjetivas e conhecimento local, formaram eixos conducentes ao consumo e à produção, enquanto recursos imaginários e simbólicos na construção de uma identidade local.

Por outro, a cultura e a música encontram-se dispostas numa relação endógena na cena musical. Os espaços sociais, as relações e interações instituídas pelos indivíduos, os contextos de envolvência e de aprendizagem musical e partilha de objetos de consumo, remetem a recursos materiais de construção local de uma identidade. São recursos que os indivíduos construíram localmente, permitindo solidificar as suas representações e atitudes face à música nos seus quotidianos.

A análise ao objeto de estudo, as cenas musicais, veio a ser profícua em duas vertentes. Por um lado, procurando acentuar as sensibilidades e práticas musicais dos indivíduos, clarificaram-se os valores representados pelos artistas musicais, no contexto das suas vivências do quotidiano: o consumo musical não é tido de forma passiva, antes transcende para o nível das emoções e sentimentos. Localmente, estas sensibilidades traduzem-se sobretudo no conhecimento musical e na interação entre os indivíduos. O conhecimento musical, estruturado pelos meios de comunicação alternativa, como a rádio

(RUC e Som da Frente) e as revistas *fanzines*, permitiram estruturar a cena musical em torno do rock e dos seus subgêneros. Por sua vez, a interação social moldou toda uma rede de partilha e troca de informações estruturando gostos e influências no campo de consumo. Sobretudo nos espaços de encontro, nos locais de ensaio (garagens) e no meio escolar, encontramos ambientes de fruição musical onde a interação depende tanto dos indivíduos, como das suas influências e gostos musicais.

Por outro, analisando os contextos de envolvimento na esfera musical e perspetivando as trajetórias de vida, as experiências artísticas e as aprendizagens, procurou-se entender os sentidos que os indivíduos atribuem às suas práticas e atitudes face à música. Por esta via, mostrou-se como nos anos noventa emergiu em Coimbra um grupo de indivíduos que, sob a influência musical punk rock dos EUA e Inglaterra, despoletou uma necessidade de aliar as suas influências e gostos musicais às suas aptidões, transformando o meio local num espaço com maior oferta cultural, sobretudo uma oferta que ia de encontro aos seus consumos. A cena remete, por esta via, à produção e consumo musical, evidenciando um meio flexível para a análise da construção de uma identidade que, neste caso, expandiu localmente toda uma *movida* coimbrã nos anos noventa.

Uma vez que as investigações partem sempre de inquietações, a tentativa de lhes responder na sua plenitude constitui sempre um caminho de múltiplos aperfeiçoamentos. Isto é, um trabalho que se encontra sempre em reformulação e um objeto de estudo em constante mutação. Esta pesquisa procurou investigar a emergência de um grupo restrito de indivíduos que desenvolveram um campo alternativo de música na produção musical local. A música alternativa mostrou-se como via privilegiada para a definição e a expressão dos seus sentidos sociais de existência. Introduzidos no campo da música e culminando num percurso de vida soletrado por resistências e interregnos, uns são conhecidos na sociedade como músicos, outros como amadores. Outros ainda permanecem desconhecidos. Mas uma parte não se revê enquanto artista musical. Um papel que viram nas suas influências expoentes máximos da arte de musicar, a ser fluído em diferentes representações atualmente.

Tomando em consideração os contextos de formação dos músicos, de que forma as transições e os processos sociais reconfiguram os sentidos atribuídos ao papel de músico, nas sociedades contemporâneas? Que novas configurações trazem os processos sociais, como os novos meios tecnológicos, ao campo da produção e consumo local? Que sentidos e sociabilidades musicais são construídos a partir dos novos meios intermediários de comunicação e informação? No final deste estudo, estas questões apontam linhas de pesquisa complementar, que remetem para as novas condições que enformam tanto o campo da produção como o da mediatização dos novos meios de comunicação e, subsequentemente, o das sociabilidades que localmente vêm reestruturando a cena musical na sua vertente virtual.

Referências bibliográficas

Artigos científicos:

Abbot-Chapman, Joan e Robertson, Margaret (2001) "Youth, Leisure and Home: Space, Place and Identity". *Loisir et société/Society and Leisure*, 24:2, 485-506. Documento disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/000192ar> Consultado a: 17 de Julho de 2012.

Abreu, Paula (2000), Práticas e consumos de música (s): ilustrações sobre alguns novos contextos de prática cultural. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 56, 123 - 145.

Abreu, Paula (2004), Músicas em movimento. Dos contextos, tempos e geografias da performance musical em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 70, 159 -181.

Ahlkvist, Jarl A. (2011), "What Makes Rock Music "Prog"? Fan Evaluation and the Struggle to Define Progressive Rock". *Popular Music and Society*, vol. 34:5, 639-660. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2010.537893> Consultado a: 7 de Outubro 2012.

Almeida, João Ferreira de e Pinto, José Madureira (1975). Teoria e Investigação Empírica nas Ciências Sociais. *Análise Social* (11), 42-43: 365-445.

Bennett, Andy (1999), "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste". *Sociology*, 33, 599-617. Disponível em: <http://soc.sagepub.com/content/33/3/599> Consultado a: 7 de Outubro de 2012.

Bennett, Andy (2004), "Consolidating the Music Scene Perspective". *Poetics*, 32, 223 – 234.

Bennett, Andy (2005), "In Defence of Neo-tribes: A Response to Blackman and Hesmondhalgh". *Journal of Youth Studies*, vol. 8:2, 255-259. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13676260500149402> Consultado a: 4 de Outubro 2012.

Bennett, Andy (2011), "The post-subcultural turn: some reflections 10 years on". *Journal of Youth Studies*, vol. 14:5, 493-506. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2011.559216> Consultado a: 4 de Outubro de 2012.

Campos, Luís Melo (2007). A música e os músicos como problema sociológico. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 78, 71-94.

Estanque, Elísio (2008) "Jovens, estudantes e 'repúblicas': culturas estudantis e crise do associativismo em Coimbra", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 82. Coimbra: CES.

Ferreira, Claudino (2010), "Cultura e regeneração urbana: novas e velhas agendas da política cultural para as cidades", Tomo, 16.

Frias, Aníbal (2003), "Praxe académica e culturas universitárias em Coimbra", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 66, 81-116

Hennion, Antoine (2001), "Music Lovers: Taste as Performance". *Theory, Culture & Society*, 18 (5), 1-22. Artigo disponível em: <http://tcs.sagepub.com/content/18/5/1> Consultado a 6 de Março de 2013

Laing, Dave (1994), "Scrutiny to Subcultures: Notes on Literary Criticism and Popular Music". *Popular Music*, 13 (2): 179-190.

Miles, Steven (1995). Towards an understanding of the relationship between youth identities and consumer culture. *Youth and policy*, 51, 35-45.

Negus, Keith (1999), "The Music Business and Rap: Between the Street and the Executive Suite", *Cultural Studies*, 13:3, 488 – 508.

Pais, José Machado (1990) "A construção sociológica da juventude - alguns contributos". *Análise Social* vol. XXV, n.105-106, pp. 139-165.

Pais, José Machado (1990a) "Lazer e sociabilidades juvenis - um ensaio de análise etnográfica". *Análise Social*, vol. XXV, n. 108-109, pp. 591-644.

Pais, José Machado (2009) "A Juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse". *Saúde e Sociedade*, vol18, n. 3, pp. 371-381.

Straw, Will (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5 (3), 368-388.

Capítulos em livros:

Abercrombie, Nicholas e Longhurst, Brian (1998) "Fans and Enthusiasts" in *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage Publication, 121-157.

Adorno, Theodor (1998 [1941]), "On Popular Music" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 301-314.

Berelson, Bernard (1954). "Content Analysis" in Lindzey, G. (ed.) *The Handbook of Social Psychology: Theory and Method*. Cambridge: Addison-Wesley, 488-522.

Best, Beverly (1998) "Over the Counter-Culture: Retheorizing Resistance in Popular Culture" in Redhead, Steve et al *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers, 18-35.

Buxton, David (1998 [1983]) "Rock Music, the star system and the rise of consumerism" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 427-440.

Clarke, John *et al* (1976) "Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview" in: S. Hall and T. Jefferson (eds.) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson, 9-79.

Cohen, Sara (1997) "Identity, Place and the "Liverpool Sound" in Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers, 117-134.

Deslauriers, Jean Pierre (1997) "L'Induction Analytique" in Poupart, Jean *et al*, *La Recherche Qualitative, Enjeux Épistémologiques et Méthodologiques*. Gaetan Morin, Canadá, 293-309.

Digneffe, Françoise (1997), "Do individual ao social: A abordagem biográfica" in Albarello, Luc *et al* *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 203-245.

Fiske, John (1992) "Cultural Studies and the Culture of Everyday Life" in Lawrence Grossberg *et al* (eds.) *Cultural studies*. Nova Iorque: Routledge, 154-165.

Frith, Simon (1992) "The Cultural Study of Popular Music", in Lawrence Grossberg *et al* (eds.) *Cultural studies*. Nova Iorque: Routledge, 174-182

Frith, Simon (1998 [1985]) "Afterthoughts" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) "On Records: rock, pop, and the written word". London: Routledge, 419-424.

Frith, Simon e Savage, Jon (1998) "Pearls and Swine: Intellectuals and the Mass Media" in Redhead, Steve *et al* (eds.) *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers, 7-18.

Garofalo, Reebee (1993) "Black Popular Music: Crossing Over or Going Under?" in Tony Bennett *et al* (eds.) *Rock and Popular Music: Politics, Policies and Institutions*. London: Routledge, 231-248.

Grossberg, Lawrence (1993), "The Framing of Rock: Rock and the New Conservatism" in Tony Bennett *et al* (eds.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies and Institutions*. London: Routledge, 193-209.

Grossberg, Lawrence (1998 [1986]) "Is there Rock after Punk?" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds.) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 111-123.

Hall, Stuart (1992) "Cultural Studies and its Theoretical Legacies" in Lawrence Grossberg *et al* (eds.) *Cultural studies*. Nova Iorque: Routledge, 277-286.

Hebdige, David (1998 [1979]) "Style as Homology and Signifying Practice" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 56-65.

Hebdige, Dick (1998 [1979]) "Style as Homology and Signifying Practice", in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds.) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 56-65.

Herman, Andrew; Swiss, Thomas e Sloop, John (1998) "Mapping the Beat: Spaces of Noise and Places of Mucis", in Thomas Swiss *et al* (eds.) *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Malden: Blackwell Publishers, 3-29.

Jefferson, Tony (1976) "Cultural Response of the Teds: The defence of space and status" in S. Hall e T. Jefferson (eds.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson, 81-86

Jones, Steve (1998) "Reaping pop: The Press, The Scholar and The Consequences of Popular Culture Styles" in Redhead, Steve *et al* (eds.) *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers, 186-198.

Kirschner, Tony (1998) "Studying Rock: Towards a Materialist Ethnography" in Thomas Swiss *et al* (eds) *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Malden: Blackwell Publishers, 247-268.

Miller, Toby e McHoul, Alec (1998) "Introduction to Popular Culture and Everyday Life", in *Popular Culture and Everyday Life*. London: Sage Publications, 1-27.

Muggleton, David (1998) "The Post-Subculturalist" in Redhead, Steve *et al* (eds.) *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers, 167-185.

Nelson, Cary *et al* (1992) "Cultural Studies: An Introduction", in Lawrence Grossberg *et al* (eds.) *Cultural studies*. Nova Iorque: Routledge, 1-16.

Pais, José Machado (1999) "Em que é que pensamos quando pensamos em valores?" in *Gerações e Valores na Sociedade Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 17-58.

Pais, José Machado (2008) "Culturas de Grupo" in Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos (Coor.) *Portugal: Recursos de Interculturalidade. Contextos e Dinâmicas*. Lisboa, Alto-Comissário para a Imigração e Diálogo Intercultural, pp. 207-255.

Peterson Richard, A. e Bennett, Andy (2004) "Introducing the scenes perspective" in: Bennett A. e Peterson R.A. (Eds.) *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Press University of Vanderbilt, Nashville.

Poupart, Jean (1997) "L'Entretien de Type Qualitatif: Considérations Épistémologiques, Théoriques e Méthodologiques" in Poupart, Jean et al, *La Recherche Qualitative, Enjeux Épistémologiques et Méthodologiques*. Gaetan Morin, Canadá, 173-209.

Riesman, David (1998 [1950]) "Listening to Popular Music" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routhledge, 5-14.

Ruquoy, Danielle (1997) "Situação de entrevista e estratégia do entrevistador" in Albarello, Luc et al (eds.) *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 84-117

Straw, Will (1998 [1983]) "Characterizing Rock Music Culture. The Case of Heavy Metal" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routhledge, 97-110.

Willis, Paul (1998 [1978]) "The Golden Age" in Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) *On Records: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routhledge, 43-55.

Livros e teses:

Abreu, Paula (2010). A música entre a arte, a indústria e o mercado. Um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal. Tese de Doutoramento em Sociologia. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Adorno, Theodor (2011 [1973]) *Introdução à Sociologia da Música: Doze Prelecções Teóricas*. São Paulo: Editora UNESP.

Alcaire, Rita (2005) *Filhos do Tédio*. Coimbra: Pé de Página Editores.

Bardin, Laurence (1977) *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 4ª Edição

Bennett, Andy (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. London: Macmillan Press.

Bennett, Tony et al (eds.) (1993) *Rock and Popular Music: Politics, Policies, institutions*. London: Routledge.

Berger, Peter e Luckmann, Thomas (1999) *A construção social da realidade: Um livro sobre sociologia do conhecimento*. Lisboa: Dinalivro.

- Bertaux, Daniel (1997), *Les Récits de Vie: Perspective Ethnosociologique*. Paris: Nathan.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La Distinction. Critique Social du Jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1988) *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1990) *The logic of practice*. Cambridge: Polity Press.
- Canclini, Néstor García (1998) *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. S. Paulo, EDUSP.
- Chaney, David (1994) *The cultural Turn: Scene Setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge.
- Cohen, Sara (1991) *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Demazière, Didier e Dubar, Claude (1997) *Analyser les Entretiens Biographiques: l'Exemple de Récits d'Insertion*. Paris: Nathan.
- DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: University Cambridge Press.
- Estanque, Elísio e Bebian, Rui (2007) *Do activismo à indiferença. Movimentos estudantis em Coimbra*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford, Oxford University Press.
- Ghiglione, Rodolphe e Matalon, Benjamin (1992) *O Inquérito*. Oeiras: Celta Editora.
- Giddens, Anthony (1991) *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity.
- Goffman, Erving (1993 [1958]) *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Guerra, Isabel (2006) *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo: Sentidos e formas de uso*. Cascais: Principia Editora.
- Guerra, Paula (2010). *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Volumes: 1, 2 e 3. Tese de Doutoramento em Sociologia. Faculdade de Economia da Universidade do Porto.
- Hebdige, Dick (1988) *Hiding in the Light: On Images and Things*. London: Routledge.

- Hennion, Antoine (1993) *La Passion Musicale*. Paris: Éditions Métailié.
- Krippendorff, Klaus (2004) *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*. Thousands Oaks: Sage Publications.
- Llano, Stephen (2010). *Beating Rhetoric: Rhetorical Theory in the Beat Generation*. Tese de Doutorado. Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Pittsburgh.
- Maffesoli, Michel (1996) *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.
- Malbon, Ben (1999) *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. London: Routledge.
- Miles, Steven (2000) *Youth Lifestyles in a Changing World*. Buckingham: Open University Press.
- Neuendorf, Kimberly (2002) *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Neves, Daniel (2006) *Intra-acções Performativas, redes de mediação tecnológica e a criação do sujeito musical: a Actor-Network-Theory numa sala de ensaios rock*, Tese de Licenciatura, FEUC.
- Quivy, Raymond e Campenhoudt, Luc Van (2008) *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva
- Redhead, Steve (1990). *The End-of-the-Century Party: Youth and Pop Towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
- Santos, Boaventura de Sousa (1999) *Pela Mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Silva, Augusto Santos (1994) *Tempos Cruzados: Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*. Biblioteca das Ciências do Homem: Edições Afrontamento.
- Small, Christopher (1998), *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. London: Wesleyan UP.
- Storey, John (2009) *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 5ª Edição. Longman: Pearson.
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Oxford: Blackwell Publishers.

Toynbee, Jason (2000) *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.

Whiteley, Sheila (1992) *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. London: Routledge.

Wicke, Peter (1990) *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge, University Cambridge Press.

Williams, Raymond (2000) *Palabras clave: Un vocabulário de la Cultura y la Sociedad*. Buenos Aires: Eiciones Nueva Visión.

Willis, Paul (1978) *Profane Culture*. London: Routledge.

Willis, Paul (1990) *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Bristol: Open University Press Milton Keynes.

Fontes de Internet

ArtRites (2008). Informação disponível em: <https://www.facebook.com/ArtRites/info> com acesso reservado. Página consultada a 30 de Junho de 2013.

Billy (2004) “EuroPunk – Portal de música Punk”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/2004/12/europunk-portal-de-msica-punk.html> Consultado a: 18 de Outubro de 2012.

Billy (2006) “Blood Safari – O Rescaldo”. Informação disponível a partir do blogspot: <http://billy-news.blogspot.pt/2006/02/blood-safari-o-rescaldo.html> Consultado a: 15 de Outubro de 2012.

Billy (2006a) “Punk – Cultura e Moda”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/2006/04/punk-cultura-e-moda.html> Consultado a 8 de Abril de 2013.

Billy (2007a) “Off Records Aniversário”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/2007/11/off-record-aniversario.html> Página consultada a 30 de Junho de 2013.

Billy (2007b) “77 para ouvir e recordar”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/search?q=Pedro+Chau> Consultado a 7 de Abril de 2013

Billy (2011) “77 no CBGB – concerto em vídeo”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/search?q=Pedro+Chau> Consultado a 7 de Abril de 2013

Billy (2011a) “We love 77 – evento punk rock em Coimbra”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/2011/10/we-love-77-evento-punk-rock-em-coimbra.html> Consultado a: 18 de Outubro de 2012.

Billy (2012) “States: Agenda de Outubro”. Informação disponível a partir do blogspot: <http://billy-news.blogspot.pt/2012/10/states-club-agenda-de-outubro-eventos.html> Consultado a: 17 de Outubro de 2012.

Billy (2012a) “The Parkinsons no Ritz Club – Lisboa”. Informação em: <http://billy-news.blogspot.pt/2012/09/the-parkinsons-no-ritz-club-lisboa.html> Consultado a: 18 de Outubro de 2012.

Billy (2012b) “The Parkinsons Tour”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/2012/09/the-parkinsons-tour-back-to-life.html> Consultado a: 18 de Outubro de 2012.

Billy (2012c) “The Parkinsons no programa Planeta Música”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/2012/09/the-parkinsons-no-programa-planeta.html> Consultado a: 18 de Outubro de 2012.

Billy (2012d) “Vitor Torpedo (Parkinsons) – Entrevista”. Informação disponível em: <http://billy-news.blogspot.pt/2012/09/victor-torpedo-parkinsons-entrevista.html> Consultado a: 18 de Outubro de 2012.

Barros, Miguel (2007) “Era uma vez uma (grande) banda...”. Informação disponível em: <http://bellechasehotel.blogspot.pt/2007/02/era-uma-vez-uma-grande-banda.html> consultado a 15 de Abril de 2013.

Barros, Miguel (2007a) “O nascimento ...”. Informação disponível em: <http://bellechasehotel.blogspot.pt/2007/02/o-nascimento.html> Consultado a 15 de Abril de 2013.

Black Rider (2009). Sangue na Navalha. Etiqueta: Katakumba. Informação disponível em: http://sanguenanavalha.blogspot.pt/2009_12_01_archive.html Consultado a: 4 de Março de 2013

Black Rider (2009a). Sangue na Navalha. Etiqueta: Katakumba 2. Informação disponível em: http://sanguenanavalha.blogspot.pt/2009_12_01_archive.html Consultado a: 4 de Março de 2013

Black Rider (2009b). Sangue na Navalha. Etiqueta: Katakumba 3. Informação disponível em: http://sanguenanavalha.blogspot.pt/2009_12_01_archive.html Consultado a: 4 de Março de 2013

Black Rider (2010). Sangue na Navalha. Etiqueta: Katakumba 4. Informação disponível em: http://sanguenanavalha.blogspot.pt/2009_12_01_archive.html Consultado a: 4 de Março de 2013

Black Rider (2010a). Sangue na Navalha. Etiqueta: Katakumba 5. Informação disponível em: http://sanguenanavalha.blogspot.pt/2009_12_01_archive.html Consultado a: 4 de Março de 2013

Bourbonese (2009) “[RUBY ANN & THE BOPPIN' BOOZERS](#)”. Etiquetas: Rockabilly; Anos 90. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/search/label/Rockabilly> Consultado a: 13 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2009a) “Wraygunn”. Etiquetas: Rock N’Roll; Soul; Anos 2000. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/11/wraygunn.html> Consultado a: 13 de Outubro de 2013.

Bourbonese (2009b) “[d3ö](#)”. Etiquetas: Rock N’Roll; Anos 2000. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/07/d3o.html> Consultado a: 13 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2009c) “77”. Etiquetas: [Punk Rock](#), [Rock n' Roll](#) e [Anos 2000](#). Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/06/77.html> Consultado a: 13 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2009d) “The Parkinsons”. Etiquetas: [Punk Rock](#), [Rock n' Roll](#) e [Anos 2000](#). Informação disponível no blogspot: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/03/parkinsons.html> Consultado a: 14 de Outubro de 2012

Bourbonese (2009e) “Blood Safari”. Etiquetas: [Garage](#), [Punk Rock](#) e [Anos 2000](#) Informação disponível a partir do blogspot: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/04/blood-safari.html> Consultado a: 14 de Outubro de 2012

Bourbonese (2009f) “Garbage Catz”. Etiquetas: [Psychobilly](#) e Anos 90. Informação disponível em: http://underrreview.blogspot.pt/2009/06/garbage-catz_24.html Consultado a: 14 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2009g) “VooDoo Dolls”. Etiquetas: [Psychobilly](#) e Anos 90. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/06/voodoo-dolls.html> Consultado a: 15 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2009h) “Belle Chase Hotel”. Etiquetas: [Indie Scene](#), [Pop Rock](#) e Anos 90. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/08/belle-chase-hotel.html> Consultado a: 15 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2009i) “Tiguana Bibles”. Etiquetas: Anos 2000 e Pop Rock. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/05/tiguana-bibles.html> Consultado a: 15 de Outubro.

Bourbonese (2009j) “Rosenkranz”. Etiquetas: Neofolk e Anos 90. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/06/rosenkranz.html> Consultado a: 15 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2009k) “Cave Canem”. Etiquetas: [Pós-Punk](#) e Anos 90. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2009/11/cave-canem.html> Consultado a: 15 de Outubro 2012.

Bourbonese (2010) “Bunnyranch”. Etiquetas: Rock N´Roll; Anos 2000. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2010/02/bunnyranch.html> Consultado a: 13 de Outubro de 2012.

Bourbonese (2010a) “Tédio Boys”. Etiquetas: [Psychobilly](#) e Anos 90. Informação disponível em: <http://underrreview.blogspot.pt/2010/06/tedio-boys.html> consultado a: 15 de Outubro de 2012.

Cardoso, António; Duarte, Ana e Gaspar, João (2012) “Celas: é mas foice!”. Artigo disponível em: <http://www.acabra.net/artigos/celas-mas-foi-se> Consultado a: 17 de Outubro de 2012.

Cunha, Miguel (1989) “M´As Foice”. *Blitz*. Informação disponível em: <http://anos80.no.sapo.pt/masfoice.htm> Consultado a: 5 de Julho de 2012

Gomes, Catarina (2011) “A narrativa da evolução do Punk Rock”. Artigo disponível em: <http://www.acabra.net/artigos/a-narrativa-da-evolucao-do-punk-rock> Consultado a 14 de Janeiro de 2013.

Guerra, Luís (2013) “Entre as mulheres”. *Blitz*, 80, 56-57

Miranda, João e Picanço, João (2008) “Revolução: Os tempos da cassete”. *A Cabra*, ed. 29 de Abril de 2008, 12.

Miranda, João e Picanço, João (2008a) “Rock: Geração My Space”. *A Cabra*, ed. 29 de Abril de 2008, 13.

Pinto, Sandra (s/d) “Entrevista a Subway Riders”. Informação disponível em: <http://lookmag.pt/blog/a-conversa-com-subway-riders/> Consultado a: 7 de Março de 2013

RDB (2006a) – Rockumentario: Conversa com a realizadora Sandra Castiço sobre o cinema, Coimbra e os Bunnyranch. *Rua de Baixo*. Edição Nº.34. Disponível em: <http://www.ruadebaixo.com/rockumentario.html> Consultado 14 de Janeiro de 2013.

RDB (2006b) – Bunnyranch @ Mercado. *Rua de Baixo*. Edição N.035. Disponível em: <http://www.ruadebaixo.com/bunnyranch-mercado.html> Consultado a 14 de Janeiro de 2013.

RDB (2006c) – A nova vida de Vítor Torpedo e Pedro Chau: Blood Safari. *Rua de Baixo*. N.034. Disponível em: <http://www.ruadebaixo.com/blood-safari-2.html> Consultado a 17 de Outubro de 2012.

RDB (2006d) – Legendary Tigerman: O homem colectivo. *Rua de Baixo*. Edição Nº.30. Disponível em: <http://www.ruadebaixo.com/legendary-tigerman.html> Consultado a 17 de Outubro de 2012.

Saraiva, Joel; Silva, Daniel Alves e Teixeira, Filipe (2013) “Há 15 anos a passar a música da rádio para o palco”. *A Cabra*. Informação disponível em: <http://www.acabra.net/artigos/h-15-anos-a-passar-a-msica-da-rdio-para-o-palco> Consultado a: 15 de Abril de 2013.

Silva, Daniel Alves (2012) “Estará o movimento a começar a ferver?”. Artigo disponível em: <http://www.acabra.net/artigos/estar-o-movimento-a-comear-a-fervilhar> Consultado a 14 de Janeiro de 2013.

Silva, Inês Amado (2011) “Com uma Coimbra morta, o punk volta para abanar as cabeças”. Artigo disponível em: <http://www.acabra.net/artigos/com-uma-coimbra-morta-o-punk-volta-para-abanar-cabeas> Consultado a 14 de Janeiro de 2013.

Silva, João Nuno (2010) “d3ö em entrevista!”. Informação disponível em: www.myspace.com/d3orock/blog Consultado a: 17 de Outubro de 2012.

Simões, Soraia (2012) “A importância de tratar o músico como um profissional e não um animador”. Informação disponível em: <http://muralsonoro.com/?p=296> Consultado a: 1 de Janeiro de 2013

Vice (2011) “A favor da luxúria, contra as bad trips”. Informação disponível em: <http://cruelsuburb.blogspot.pt/2011/02/entrevista-realizada-pela-vice-magazine.html> Consultada a 11 de Abril de 2013.

Software:

Borgatti, S.P., Everett, M.G. and Freeman, L.C. 2002. Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis. Harvard, MA: Analytic Technologies.

Apêndice I: Lista de entrevistados

I Informadores Privilegiados

Entrevista 1:

Bruno Simões

21 de Dezembro de 2012, 15h, Casa do Chá, Coimbra

Natural de Coimbra e licenciado em comunicação Social, o seu percurso musical começou aos 16 anos, integrando a banda *Cave Canem*, associada ao rock gótico, em 1993. No mesmo ano, formou *Tu Metes Nojo*, banda característica pelas suas actuações em palco com equipamento de pólo aquático, vindo a terminar em 2005, com a morte do papa João Paulo II. De 1996 até 1998, formou *Rosenkranz*. Em 2006 fica conhecido a um público amplo com a sua participação na guitarra e baixo, em *Sean Riley and the Slowriders*.

A sua carreira musical ainda é demarcada pelos programas de rádio que integrou: Rádio Miúdos Fantásticos (2004); Ruc ´n´Roll (2001-2007). Encontra-se de momento a dar formação de rádio em Díli, pelo Instituto Camões. Aliado a um sentimento perpétuo de que a música marca a diferença, no seu tempo livre é também Disc Jokey, em várias “casas”, por onde é convidado em Coimbra.

Entrevista 2:

António Manuel

27 de Dezembro de 2012, 18h, Café Maria, Coimbra

Terminou o ensino secundário, em Coimbra, de onde é natural. Desde a sua juventude que demonstrou grande afinidade ao campo musical, interessando por músicas fundidas numa panóplia de géneros desde o metal clássico, raggae, rock, funk, soul, entre outros. O seu *hobby*, em consonância com interesse musical, é o de passar música, como Disc Jokey, no Feito Conceito e Aqui Base Tango, em Coimbra.

Foi uma das testemunhas do auge do movimento rock de Coimbra, associada à geração 90. Recorda com nostalgia o concerto dos *Tédio Boys* na Rua da Sofia: um concerto marcado pela peculiaridade, diferença e originalidade, características demarcantes da cultura rock vivida na época, sobretudo com o vestuário e aparência visual provocatória e de choque. Recorda de igual modo, os concertos conhecidos pela

sua irreverência, tanto no Pavilhão das Palmeiras, como na Cave das Químicas e Centro Popular de Trabalhadores, do Bairro de Celas.

Entrevista 3:

Nuno Ávila

29 de Dezembro de 2012, 17h, Rádio Universidade de Coimbra, Coimbra

Tanto a música como a rádio o acompanham até aos dias correntes. O gosto investido pela rádio, de fazer programas em casa e gravar numa cassete, de escrever sobre música, começou com uma *fazine*: a Luso Mania. Um dia foi à Rádio Universidade de Coimbra (RUC) falar do “monte fotocópias” ao programa Canto Lusitano. Corria o ano de 86, com apenas 16 anos, recebido pelo Fausto Silva, integrou a RUC e daí para cá nunca mais a largou. A sua entrada oficial foi em 1989. Antes colaborava com uma rubrica dedicada a bandas de Coimbra no Canto Lusitano.

Foi o disco “Mar D’Outubro”, da Sétima Legião, que despertou o gosto pela música portuguesa. O primeiro que comprou, de uma banda nacional, foi o álbum de estreia dos Táxi. Desde essa altura que a música portuguesa lhe moldou a vida. O seu primeiro programa, “Baile das 7 Partidas”, tinha de tudo um pouco. “Crime no Paraíso”, com sons mais *dark*, para além dos programas de música portuguesa que realizava, foi aquele que o mais demarcou.

Licenciou-se em jornalismo, pela Universidade do Porto, terminando em 1994, com trabalho final intitulado “Como A Música Moderna Portuguesa é Vista Pelos Órgão de Comunicação Social”. Na região norte fez Rádio na 7 FM na Maia com dois amigos. Programa Tratado de Tordesilhas com música de Espanha e Portugal. Nesta vida já fez de tudo: Escreveu para revistas, jornais e sites, destacando com carinho a Revista Ritual. Teve duas editoras de cassetes: K7 Pirata e a Enochian Call e uma terceira, a Som Sónico, que começou por editar cassetes e depois cds. Lancou por este selo o primeiro disco dos a Jigsaw.

Integrou uma banda de linhas mais *dark folk*, em que era declamador de nome Rosenkranz. Foi manager de bandas e organizador de concertos. Por prazer é DJ, tendo essencialmente feito noites com som dos anos 70 e 80 e de música portuguesa.

Na RUC, durante nove anos, realizou o programa Discos Perdidos com som dos 70 e 80 e agora ao sábado, entre as 15 e as 17, programa a Feira das Velharias.

O maior da vida é realizar o Santos da Casa. Programa compartilhado com Fausto Silva desde de 1994, até aos dias de hoje, completando “20 primaveras” e um blog activo e actualizado diariamente desde 2003 (santosdacasa.blogspot.com). Neste blog redige criticas a discos, concertos e noticias que vão chegando. É realizado anualmente um festival do programa, a fazer agora 15 anos, por onde já passaram dezenas de artistas. O primeiro concerto da vida dos Anaquim aconteceu neste festival.

Uma vida dedicada ao sabor do amor, a uma causa em que acredita. Diariamente, para além de estar na RUC entre as 19 e as 20, quando o Santos da Casa está no ar em 107.9 ou www.ruc.fm, trabalha na área de comunicação na Câmara de Coimbra. Durante 26 anos no activo, ganhou muitos amigo. Conheceu muitas bandas. Fez nascer no seu quarto um património de música do qual se orgulha. Diz mesmo: “não me arrependo de nada. E por aqui continuarei até ter força”

Entrevista 4:

Afonso Macedo

4 de Janeiro de 2013, 15h, Quebra – Orelha, Coimbra

“Incontornável figura das noite de Conimbricenses” (Simões 2011), Afonso Macedo tem assim o seu selo de destaque em Coimbra, sobretudo na música. A sua formação deve-se a esta esfera artística “não a criar, mas a ouvir, divulgar e dançar, na rádio, nas lojas ou em clubes” (*ibid*). Foi na música e para a música onde encontrou os *bons caminhos* da vida: passando pela RUC em programações e *sets*, Disc Jokey no S Noite tem Mil Olhos e noutros espaços do território nacional, por onde é convidado.

Considera a música como sendo o “veiculo óbvio” (*ibid*) que desenvolve os sentidos e expressões da individualidade, aproximando-se assim de uma relação entre a música e a loja que gere: Quebra Orelha. Uma relação de aproximação que considera predilecta, sobretudo, na interacção entre os outros, entre os clientes. Sito Quebra-Costas na Sé Velha, Coimbra, o Quebra Orelha “remete para o local e para a audição”

(*ibid*), dispondo à venda de vinil, cd's e dvd's, publicações em banda desenhada, catálogos de arte, ilustração, design e arquitectura e ainda peças de artistas plásticos.

Entrevista 5:

Luís Peres

8 de Janeiro de 2013, 17h, Casa do Chá, Coimbra

Natural de Coimbra, com formação superior em Literatura Inglesa, encontra-se a leccionar Inglês em Londres. Recorda a geração de 90, como sendo uma miscelânea de gostos, influenciados pela cultura americana da *Geração Beat* e da cultura inglesa da *Geração Hardcore*. Formou *Tomates Noise*, banda com influências punk dos anos 80, e mais tarde *Mc Dolls*, banda punk rock, ensaiando em garagens. Por fim, integrou os *Gob Arte*, uma banda experimental de hardcore, numa onda *artie*, com fortes conotações poéticas: um sentimento profundo e elaborado em torno das letras e menos primitivo. Reservando a si uma visão apartidária e rebeldia romântica, a música constrói-se numa *iconometria espiritual*, aliada ao carácter profundo do ser poético dos indivíduos.

A música molda identidades, imaginações e relações sociais, aliada à *iconometria espiritual*. Relembra os extremos concertos no Centro Popular de Trabalhadores, do Bairro de Celas, no Escape Livre, Cave das Químicas, Buraco Negro, inerentes a um grupo que vivia num desígnio alternativo, sob uma paródia tanto humorística como de leveza: seriam os “rebeldes sem camisa”, “os magdas”, que recorda, se associaram a uma vivência e convivência sem limites à imaginação. Seria assim vivido os anos 90 em Coimbra.

Entrevista 6:

Rui Ferreira

9 de Janeiro de 2012, 15h, Rádio Universidade de Coimbra, Coimbra

Editor da Lux Records¹. Editora que mais contribuiu na edição, promoção e divulgação da produção musical local, do que qualquer outro órgão social competente. Valoriza o inter-conhecimento pessoal, estabelecendo à partida, uma relação valorativa

¹ Informação consultada a partir da seguinte referência: Informação disponível em: <http://www.myspace.com/luxrecords> Consultado a 18 de Abril de 2013.

entre a banda e editora, aos concertos ao vivo, qualificando as performances e actuações dos elementos da banda em palco.

A editora foi fundada em 1996 por António Cunha (Kaos Records, FUGA e dj States), Rui Ferreira e José Pinheiro, vocacionada na divulgação de projectos conimbricenses, na área do pop/rock alternativo. Após o afastamento de António Cunha e José Pinheiro da editora, a LUX Records altera o seu logótipo, regressando às edições. Editou projectos musicais de bandas de Coimbra, como *Belle Chase Hotel*; *Tédio Boys*, *Ruby Ann & The Boppin' Boozers*, *WrayGunn*, *Bodhi*, *Bunnyranch* e *É Mas Foice*. Contudo, o catálogo editorial estende para além de Coimbra. Destaca-se os eborenses Houdini Blues, os portuenses X-Wife e os bracarenses Mão Morta. Em 2002 surge uma etiqueta associada à editora: Subotnick Enterprises, formada por Rui Ferreira, Pedro Renato e Paulo Furtado. Um projecto que visou a edição de discográfica com expansão aos mercados internacionais.

Entrevista 7:

Rita Alcaire

10 de Janeiro de 2013, 17h, Jardim do Botânico (Departamento Antropologia), Coimbra

Antropóloga. Tem como temas predilectos à investigação, a identidade, sexualidade e música. O seu percurso profissional e académico tem sido resposta às diversas inquietações que lhe têm surgido em torno dessas áreas de interesse, a que se junta o vídeo como uma das formas privilegiadas de as trabalhar.

Publicou, pela Pé de Página, em 2005, o “Filhos do Tédio”, fruto da investigação levada a cabo a uma das bandas míticas de Coimbra: os Tédio Boys, que viriam a adulterar a paisagem musical de Coimbra. Em 2006 o livro é levado em versão documentário. Um curta metragem em co-autoria com Rodrigo Lacerda, sob o mesmo desígnio. Venceu o prémio do público, no Indie Lisboa, festival de cinema independente.

Entrevista 8:

Ricardo Lavey

10 de Janeiro de 2013, 18:30h, Café Académico, Coimbra

Natural de Coimbra, encontra-se de momento a terminar Jornalismo, na Universidade de Coimbra. O seu primeiro contacto com a música, aos 15 anos, é relembrado pelas visitas prestadas ao Vítinho (Vítor Silveira/Torpedo) e Paulo Furtado.

A escolha preferencial pelo local da entrevista, Académico, induz ao seu sentido nostálgico intemporal associado ao rock de Coimbra: local simbólico de *culto religioso* e ponto de encontro aos amantes da transgressão normativa. Coimbra, a cidade *madastra*, recorda das palavras de Toni Fortuna, foi palco de uma miscelânea de personalidades associadas à música, desde o hardcore, punk rock ao rock. Recorda os espaços, que “consciencializaram globalmente a juventude de Coimbra”: Arco de Almedina, Via Latina, States, Jardins da associação Académica de Coimbra, Escola José Falcão e do Escape Livre, como sendo espaços de ruptura, do “passa a palavra” e sobretudo, da personalização identitária.

A sua juventude, aliada ao movimento dos anos 90, levou-o a formar diversos projectos musicais, para que a dita *madastra* não se esvanecesse no tempo. Formou a banda *Full Damage*, como guitarrista, entre 1998 e 2003, de influências hardcore punk; *Fitacola*, influências do punk, como baixista durante 2003 e 2008; *A Velha Mecânica* e *Fight Today*, respectivamente, 2011 e 2012, até ao infinito. Integra assim a nova geração de rock conimbricense.

Entrevista 9:

Carlos Dias

11 de Janeiro de 2013, 19h, Sala João Braga (RUC), Coimbra

Natural de Coimbra. Desde sempre a música se encontra presente na sua vida. Recorda a geração 80, a partir dos espaços demarcantes, como o Abismo no Bairro Norton de Matos, as noites carismáticas na cave das químicas, bem como o Centro Popular de Trabalhadores do Bairro de Celas.

Fez rádio pela primeira vez quando ainda era jovem. Integrou a Rádio Brotero, liceu que frequentaria, passando algum tempo depois, para a Rádio Nova. Mudaram-se os tempos e mudam-se os hábitos. Lembra-se dos tempos das cassetes gravadas a partir de um gravador mono, frente a um rádio mono e com um micro à frente da coluna,

onde teria de estar em máximo de silêncio. Nos dias correntes, o acesso à informação, sobretudo musical, veio a ditar uma diferença abismal entre gerações: hoje o acesso à informação não pressupõe a criação de relações interpessoais.

É ex-Objecto Perdido. Integra os *Subway Riders* desde 1989, banda que funciona com uma regra essencial: não ensaia. O repertório da banda inclui 30 músicas. Não precisa de criar novas músicas, pois considera ser sempre uma aventura tocar as mesmas músicas, uma vez que saem sempre algo diferente. Trabalhou ainda na Fuga, loja discográfica fundada por António Cunha em Cruz de Celas, espaço importante ao conhecimento musical.

Entrevista 10:

Pedro Medeiros

12 de Janeiro de 2013, 15h, Café Académico, Coimbra

Coimbra teve um Robert Frank. Chama-se Pedro Medeiros e é o autor de fotografias históricas que marcaram a geração rock dos anos 90. Vive para a fotografia. Um universo que lhe permite recordar um mundo que existe nas películas. O seu primeiro trabalho fotográfico deveu-se aos *Tédio Boys*, retratando uma banda mais conhecida pelo seu choque, irreverência e estilos do que as suas capacidades musicais. O seu primeiro trabalho foi editado em 1998, quando integrou o Centro de Estudos de Fotografia, com António José Martins, Filipe Ribeiro e Paulo Abrantes.

Recorda toda uma geração, os filhos do 25 de Abril, que despoletou criticamente e enveredando-se pela música, desafiando o *status quo* e a lei do caos, encetando performances na rua (loja do infinito, R. da Sofia), das máquinas de lavar, ao concerto dos frangos. Acima de tudo, uma performance associada a uma mensagem de consciencialização da arte musical. Participou em diversos festivais de fotografia, incluindo, a promovida pela Associação Académica de Coimbra; Casa das Caldeiras; ao festival dos Blues, colocando Coimbra no panorama dos grandes festivais internacionais de fotografia. Em 2000 faz uma pós-graduação em fotografia, em Londres, aproveitando para acompanhar a fase embrionária dos *The Parkinsons*, num bar em Summer It's.

Tanto o rock como a fotografia se aglutinam. Culminam numa criação conceptual que, dialecticamente, medem o que é genuíno e artificial, à alusão ao produto final: a visibilidade da arte e a sua intemporalidade. Sente-se deste modo privilegiado por ter vivido esta época e mantendo ainda nos dias actuais, uma relação de afinidade ímpar com todos os envolvidos no movimento rock de Coimbra. Uma vez que cada tempo tem o seu tempo, as saudades são sempre do futuro, afirma.

Entrevista 11:

Sandra Castiço

5 de Fevereiro de 2013

Entrevista enviada por email

Nasceu em Braga a 1983. Frequentou o curso superior de Cinema, pela Universidade da Beira Interior, em 2003. Realizou a sua primeira curta metragem de 40 minutos, dedicado a uma banda de Coimbra: Bunnyranch. Intitulado “Rockumentário”, aborda as peripécias e vivências da banda personificada ao som do Rock n’Roll formada em Coimbra. Para além de realizadora foi montadora do “Rockumentário”, “Humanos” e “She Don’t Look Back”, de Christopher Brown, em 2011. Fez ainda continuidade em “Embargo”, de António Ferreira, 2010 e “It’s a Lot”, de Darwood Grace.

Entrevista 12:

Fausto da Silva

23 de Abril de 2013, 17h, Casa do Chá, Coimbra

Natural de Coimbra. Encontra-se envolvido com a Rádio Universidade de Coimbra desde 1983, sendo conhecido pelos programas com que se envolveu: Canto Lusitano; Trovas Lusas; Cá Se Fazem e o último, mais conhecido e criado conjuntamente com Nuno Ávila, Santos da Casa, que ainda hoje mantém um *set* regular. O Santos da Casa é um programa radiofónico dedicado exclusivamente à música portuguesa na RUC. Além da rádio, contém sua presença num blogspot da página da internet e ainda de um festival, que surgiu da premissa “passar a música da rádio para o palco” (Saraiva, Silva e Teixeira 2013)

Foi organizador das mostras de música moderna em Coimbra. Sendo a primeira mostra, realizada em 1988, que decorreu na Broadway, foi ganha pelos *Easy Gents* e o

segundo lugar ocupado pelos *É Mas Foice*. Na segunda edição, em 1989, realizada nas cantinas universitárias, foi vencida pelos *É Mas Foice*. Nos lugares seguintes, ficaram *Ela e os Coisos* e *Repórter Estrábico*. A terceira edição, em 1990, ficou pela primeira fase de apuramentos. Em 1996, criou uma editora de pequenas dimensões, a *Coimbra B*, editando a compilação “Primeiro Grito”. Desde sempre *ruckiano*, desde sempre viu florescer em Coimbra o movimento rock, os seus agentes, as suas bandas e a música que por lá se fez.

Entrevista 13:

Pedro Seixas

14 de Maio de 2013, 15h, Casa do Chá, Coimbra

Nasceu em Coimbra. Desde cedo enveredou-se pela música alternativa. Aos 17 anos, integrou aquela que viria a ser a sua primeira banda: *punkada*. Um grupo de amigos do liceu que recorreu à formação de uma banda para entrar no meio envolvente da cultura rock de Coimbra. Outras bandas foram surgindo, uma de maior relevo outras de menor destaque: *MNC²*; *The Grau*; *Atentado Cerebral* e *Joanne e o Amendoim Saltitante*.

Perante o infortúnio susceptível às bandas, sobretudo quando fenecem, Pedro Seixas encontra-se de momento numa outra posição de destaque no movimento. Não integra uma banda, mas na organização, apoio e dinamização de concertos e de festivais, dos quais, destaca-se o *Roque no Rio*, realizado em Torres do Mondego, Coimbra. Trata-se de um festival de verão, na praia fluvial, e que conta já com duas edições feitas, sendo a primeira realizada em 2011. Ainda é membro de uma produtora independente: *Off The Records*, cujo espírito da independência permitiu auxiliar o concerto de diversas bandas, como *Mad Cow*; *Les Batoun Rouge*; *Black Turbo*; *Die Princess Die* e *More Than a Thousand*. Pretende assim reviver a cultura rock de Coimbra, dinamizando os diversos espaços existentes, e dar a conhecer as actividades que são feitas na cidade, sendo desta forma, o autor da página do *facebook*: “Coimbra: Capital

² Propositadamente o nome foi censurado.

do Rock?”. Um questão provocatória, que surge em consonância com o que a cidade tinha de melhor: grandes projectos, não pela quantidade, mas qualidade.

Entrevista 14:

Rodrigo Lacerda

29 de Maio de 2013, 15h, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Rodrigo Lacerda nasceu em Coimbra em 1979. Estudou Cinema e Televisão na London Metropolitan University e National Film and Television School, no Reino Unido. Co-realizou, com Rita Alcaire, os documentários *Filhos do Tédio* (2006), *O Pessoal do Pico Toma Conta Disso* (2010), *Um Quarto no Éter* (2011), *Filarmónicas da Ilha Preta* (2011) e, em co-produção com a RTP, *Das 9 às 5* (2011). Em 2010, realizou o documentário *Pelos Trilhos do Andarilho - Ao Encontro de Ernesto Veiga de Oliveira* para o GEFAC - Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra. Os seus principais temas de interesse nesta área são a música, o trabalho e a etnografia.

Colabora regularmente com associações culturais relacionadas com as artes performativas e música, nomeadamente Marionet e Galeria Zé dos Bois. Também desenvolve trabalho na área da pós-produção para cinema e publicidade tendo participado em campanhas para a *Mitsubishi*, *Alpro* e *John Frieda* e nas longas-metragens *My Last Five Girlfriends* (Julian Kemp, 2009), *Embargo* (António Ferreira, 2010) e *Retornos* (Luis Avilés, 2010). Lecciona workshops nesta área em colaboração com várias entidades, nomeadamente FLAG, Centro de Estudos Cinematográficos e Universidade de Coimbra.

Neste momento, está a concluir o mestrado em Antropologia, especialização Culturas Visuais, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com uma tese orientada pelos Professores Doutores José Neves e Catarina Alves Costa sobre o poder da imagem na representação da morte de figuras públicas.

II Entrevistas músicos

Entrevista 1:

Sérgio Cardoso [SC]

Realizada no dia 2 de Abril de 2013, 17h, Casa do Chá, Coimbra

É Mas Foice (1987/1992)
Tom Tom Macute (1988/1991)
Tédio Boys (1989)
Foragidos da Placenta (1992/1998)
Wraygunn (1999/∞)

Entrevista 2:

Toni Fortuna [TF]

Realizada no dia 3 de Abril de 2013, 15h, Casa do Chá, Coimbra

É Mas Foice (1988/1992)
Tédio Boys (1989/2000)
D3ö (2002/∞)

Entrevista 3:

Carlos Mendes [CM]

Realizada no dia 5 de Abril de 2013, 15h, Casa do Chá, Coimbra

Garbage Catz (1992)
Tédio Boys (1992/2000)
77 (1996/2000)
Wraygunn (1999/2000)
Bunnyranch (2001/∞)
Tiguana Bibles (2007/2011)
The Parkinsons (participação)

Entrevista 4:

Pedro Serra [PS]

Realizada no dia 6 de Abril de 2013, 18h, Café Académico, Coimbra

Garbage Catz (1992)
Ruby Ann and the Boppin Boozers (1997/1998)
Tiguana Bibles (2008)
Carl & Rhythm All Stars (participação)

Entrevista 5:

Miguel Padilha [MP]

Realizada no dia 11 de Abril de 2013, 17:30h, Casa do Chá, Coimbra

Garbage Catz (1992/2000)

Entrevista 6:

Paulo Marques [PM]

Realizada no dia 12 de Abril de 2013, 10:30h, Teatrão, Coimbra

Curto Circuito (1977)
Objectos Perdidos (1985/2005)

77 (1996/2000)

Paulo Eno Spider Man Ibiza (2000/∞)

Entrevista 7:

Miguel Falcão [MF]

Realizada no dia 12 de Abril de 2013, 17h, Departamento Químicas (Universidade de Coimbra), Coimbra

Nassi Barbatão

É Mas Foice

Mortuary

Just Jazz Friends

Cool Train Trio

Baladas Bailadas

Lulas Belhas

Pompuar

Entrevista 8:

Pedro Chau [PCh]

Realizada no dia 12 de Abril de 2013, 19h, Casa do Chá, Coimbra

Garbage Catz (1991-93/94 e 1997-1999)

77(1996-99)

Planet Jacumba (2000)

Blood Safari (2005/2007)

The Parkinsons (2000/2004 e 2012/∞)

Subway Riders (participação)

Entrevista 9:

Victor Silveira [VS]

Realizada no dia 17 de Abril de 2013, 10:30h, Casa do Chá, Coimbra

Objectos Perdidos (1987)

Subway Riders (1988/∞)

Tédio Boys (1989/2000)

Planet Jacumba (1990)

77 (1996)

The Parkinsons (2000/∞)

Blood Safari (2004/2005)

Tiguana Bibles (2008/2009)

The Hateful (2009/∞)

Entrevista 10:

Pedro Calhau [PCa]

Realizada no dia 26 de Abril de 2013, 15h, Casa do Chá, Coimbra

Macaco Nu –
Capitão Robi –
Mc Dolls (1998/1999)
Bunnyranch (2001)
Subway Riders (2012/∞)

Entrevista 11:

André Ferrão [AF]

Realizada no dia 30 de Abril de 2013, 11:30h, Café Azur, Solum, Coimbra

Pinks (2000/2008)
Bunnyranch (1998/2001)

Entrevista 12:

Pedro Renato [PR]

Realizada no dia 30 de Abril de 2013, 14:30h, Café Azur, Solum, Coimbra

Belle Chase Hotel (1996)
Azembla's Quartet (1999)
Ellas (2005/2006)

Produção musical:

António Olaio e João Taborda
Danae
JP Simões
Legendary Tigerman
Boitezuleika
Maria Vasconcelos

Entrevista 13:

Cristina Sousa [CS]

Realizada no dia 7 de Maio de 2013, 17h, Casa do Chá, Coimbra

É Mas Foice (1988)
Voo Doo Dolls (1994/1999)

Entrevista 14:

Joana Longobardi [JL]

Realizada no dia 23 de Maio de 2013, 14h, Casa do Chá, Coimbra

Voo Doo Dolls (1999/2001)
Azembla's Quartet (2002/2003)
Mão Morta (2001/∞)

Entrevista 15:

Raquel Ralha [RR]

Entrevista enviada por email e recebido a 9 de Maio de 2013

Belle Chase Hotel (1995/2005)
Azembla's Quartet (1999)
Wraygunn (1999/∞)
Ellas (2004/2007)

Entrevista 16:

Paulo Furtado [PF]

Entrevista via telefónica, efectuada no dia 5 de Junho de 2013, 19h, Coimbra

Subway Riders (1995/1996)
Tédio Boys (1989/2000)
Wraygunn (1999/∞)
The Legendary Tigerman (2000/∞)
Bandas sonoras nome Paulo Furtado

Apêndice II: Grelha problemáticas

Problemáticas	Dimensões analisar
Origem Social	Escolaridade e Profissão dos pais Apoio familiar no envolvimento musical Outras pessoas que influenciaram na música Gosto pela música na juventude Aspirações musicais Contato musical
Trajectoria Escolar e Profissional	Nível de escolaridade Influência do secundário no envolvimento musical Situação perante atividade musical Situação profissional
Trajectoria Musical	Tempo em que se encontra envolvido na música Géneros musicais influenciados Princípios e estilos de vida Projetos musicais formados Projetos musicais integrados Aprendizagem musical
Contexto Local	Espaços de fruição musical Caraterização dos momentos ao vivo Locais de ensaio Meios de promoção e divulgação (RUC e Lux Records) Inspiração em movimentos culturais e geracionais Fatores e condicionalismos locais na produção musical Grupo Restrito Sociabilidades musicais
Identidade Musical	Definição musical Práticas culturais Relação instrumental Criatividade e inspiração musical Performance musical Processo de construção musical Apoios técnicos Edição discográfica Nome dos projetos musicais Representação social do músico Músico nos dias correntes

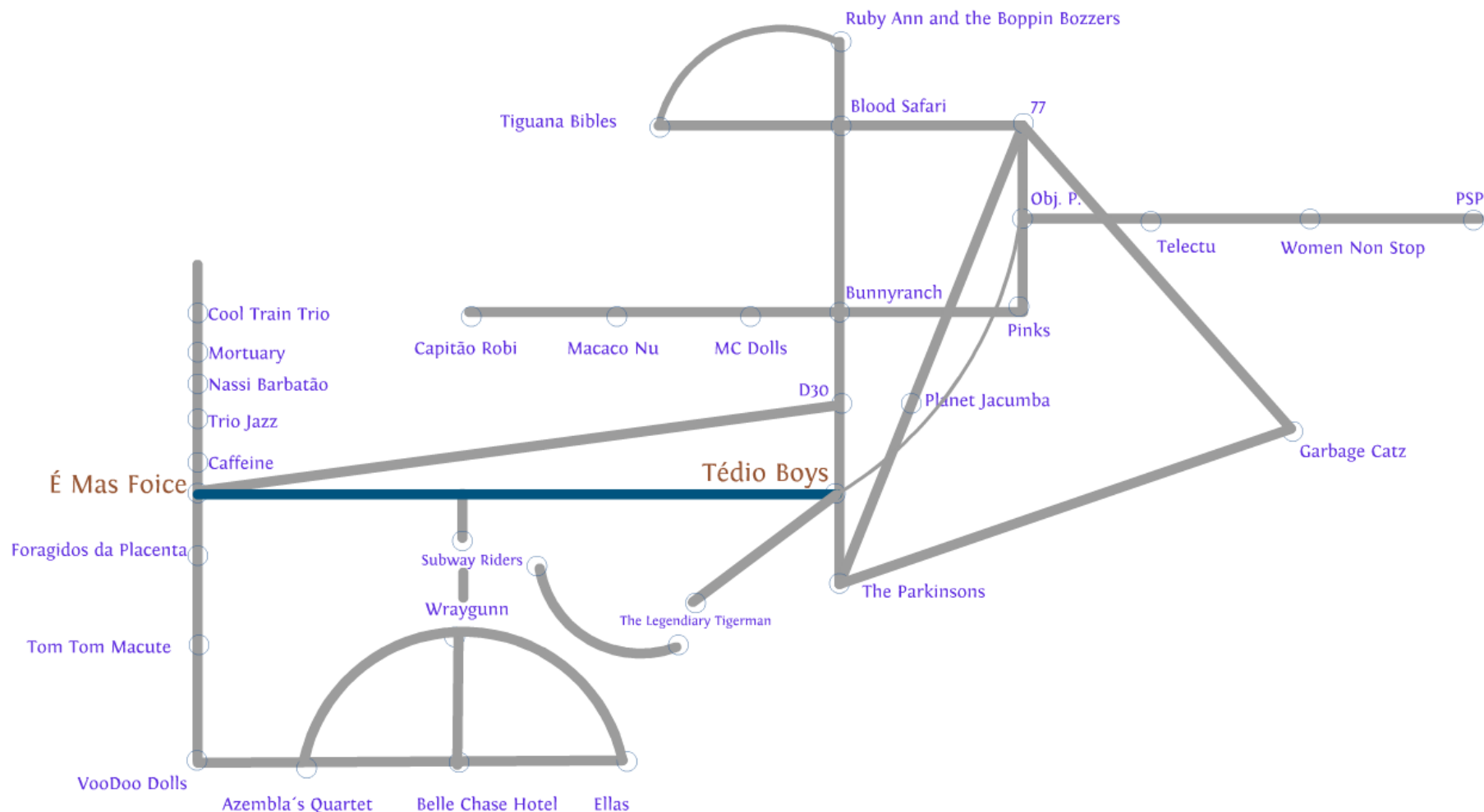
Apêndice III: Tópicos da entrevistas

Tópicos	Perguntas	Informação Pretendida
<p>Trajectoria de vida musical</p>	<p>1) Queria que me contasse como foi o seu primeiro contacto com a música: Quando? Como? E o que é que o/a levou a envolver-se na música? Idade? Pessoas que o/a influenciaram? Primeiros espaços/locais?</p> <p>* O período em que frequentou o ensino secundário/superior teve alguma influência na sua vida musical? Se sim, de que forma.</p> <p>* Que Instrumentos Musicais? Como aprendeu a tocá-los? O que representam? Num concerto, esse/s instrumento/s transmite/m/iam algum valor? Se sim, que valores? E porquê?</p> <p>* Que géneros e estilos musicais mais se identifica? Que valores transmitem? Como define esses géneros? Os géneros que referiu atrás influenciaram-no/a na sua vida artista musical? De que forma influenciaram? Géneros e estilos com que não se identifica.</p> <p>2) Da sua experiência pessoal, como define música?</p> <p>* Como é o processo de construção musical? Como se constrói uma música?</p> <p>* Onde produz a sua música?</p> <p>* Quando produz música fá-lo com que objectivos?</p> <p>* Como define a criatividade musical?</p> <p>* Que factores contribuem à criatividade musical?</p> <p>* Como é pensado o cenário da gravação musical?</p> <p>3) Como se inspira na criação musical?</p> <p>* O quotidiano é um meio de inspiração? Exemplo de uma situação que tenha vivido no quotidiano e que tenha sido usado na criação de uma música?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Quanto tempo, o informador, se encontra envolvido na produção musical; - Identificar motivos que levaram o seu envolvimento na música; - Relação homológica entre informadores/instrumentos; - Identificar principais influências musicais do objecto em análise - O que, subjectivamente, se entende por música; - Onde os informadores produzem as suas músicas e como o fazem; - Identificar factores associados à criatividade musical;
	<p>1) Como surgiram esses projectos</p> <p>* Explicar o nome da banda/projecto a solo?</p> <p>2) Que espaços recorre/ia para ensaio/ar?</p> <p>3) Como se molda o sucesso de uma banda?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Identificar projectos que

<p>Projectos Musicais ou Projectos a Solo</p>	<p>4) O disco é efectivamente resultado de um trabalho que é colectivo envolvendo imensa gente na sua edição. O que é necessário para que um disco seja editado?</p> <ul style="list-style-type: none"> * Existem critérios de publicação de um disco? Se existem, quais? * Editoras com quem tenha trabalhado? * Onde se localiza a/s editora/s? * Como é a relação entre editora e banda/projecto solo? * Que significados transmite a edição de um disco? 	<p>integrou ou formou;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quais os principais os espaços privilegiados de ensaio; - Significados em torno do disco
<p>Práticas associadas à música</p>	<p>1) A música acompanha-o/a no quotidiano regularmente?</p> <ul style="list-style-type: none"> * De que forma associa a música às suas rotinas diárias? (Há alguma rotina diária que faça e que seja acompanhada com música?) * Ouvir música é um meio de inspiração à sua produção musical? * Frequenta concertos? O que espera deles? <p>2) Espaços de frequência</p> <ul style="list-style-type: none"> * Porque frequenta esses espaços? 	<ul style="list-style-type: none"> - Inteirar das práticas associadas aos informadores, nomeadamente, a música e os seus quotidianos.
<p>Concertos, performance e autenticidade</p>	<p>1) O que tem em mente quando está a dar um concerto?</p> <ul style="list-style-type: none"> * Como se relaciona com a audiência? (Preocupações?) * Quem é a sua audiência? * Performance em palco é importante para manter essa relação? * Da sua experiência, como define a performance em palco? * Que elementos devem conter essas performances? <p>2) Na sua opinião, a performance define um artista musical? Se sim, de que forma?</p> <ul style="list-style-type: none"> * Na sua opinião, que elementos ou factores ou circunstâncias, contribuem para recriar a criatividade e a autenticidade em palco? 	<ul style="list-style-type: none"> - Identificar percepções relacionadas com os concertos; - Procurar saber de que forma a performance é importante para manter uma relação com audiência; - Identificar factores associados à performance
	<p>1) Queria que me falasse agora um pouco sobre a cidade de Coimbra dos anos 90.</p> <ul style="list-style-type: none"> * Como era a cidade nos anos 90 musicalmente? E o rock? * De que forma os aspectos sociais da cidade o/a influenciaram no seu envolvimento na 	

<p>Contexto Local</p>	<p>música?</p> <ul style="list-style-type: none"> * Coimbra foi um meio de inspiração à sua produção musical? Como e quem contribuiu para essa inspiração? * Coimbra teve um forte impulso à cultura rock durante os anos 80 e 90. Como define a cultura que era vivida a partir da música rock? Quem integrava essa cultura? Apenas pessoas de Coimbra ou também pessoas de fora? Que relações mantinha com essas pessoas? * Quais eram as expectativas dessa cultura de rock vivida nos anos 80 e 90? Como era caracteriza os modos de vida de então? * Coimbra, na altura, tinha editoras, produtores e companhias discográficas? Se sim, quais? Eram sediadas em Coimbra? * Nos dias correntes, como vê a cultura rock de Coimbra? * Que obstáculos existiam em Coimbra durante esses anos na formação de bandas “underground”? * Muitos dizem que Coimbra foi a capital do rock nos anos 90. O que torna especial os anos 90 para Coimbra? * Nos anos 90 ainda a internet não existia. De que forma era feita a troca de informações sobre música? * E hoje, que contributo fornece a internet, sobretudo as redes sociais, à esfera musical? * O movimento de cultura rock vivido nos anos 90 em Coimbra foi inspirado nalgum outro movimento? Se sim, qual e porquê? <p>2) Depois de alguns anos na esfera musical, como se revê enquanto artista musical nos dias correntes?</p> <p>3) Na sua opinião pessoal, qual o papel do/a artista musical na sociedade? O que representam os/as artistas musicais na sociedade?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Identificar factores locais que despoletaram a cena musical rock em Coimbra; - Identificar aspectos sociais locais que influenciaram o envolvimento dos indivíduos na música; - Identificar influências musicais; - Identificar obstáculos à formação de bandas rock em Coimbra; - Identificar padrões de regularidades nas interações sociais - Representações sociais do músico
------------------------------	--	--

Apêndice IV: Trajetórias musicais



O esquema seguinte ilustra as bandas locais formadas pelos entrevistados. É possível visualizar as duas bandas denominadoras da cena musical rock de rock: **É Mas Foice** e **Tédio Boys**. Bandas determinantes no campo da produção musical local, exerceram influência numa rede de projetos paralelos. Exemplificadamente, os elementos que integraram os **Tédio Boys**, formaram os **Blood Safari**, **Bunnyranch**, **D30** e **The Parkinsons**.

As linhas que compõe o esquema reproduzem os percursos e trajetórias musicais, dos entrevistados, durante a década de noventa e seguinte. Desta forma, pretende-se averiguar a forte relação e dita “cultura de união” tida entre os membros das bandas

Apêndice V: Quadro da situação socioeconómica dos entrevistados

Ent.	Ano N.	Formação Escolar	Profissão	Situação Profissional	Situação social do Pai	Situação social da Mãe	Lugar na Música
A	1971	Mestrado Eng. Física	Estudante Doutoramento	Empregado	Professor universitário Doutorado	Doméstica Antigo Secundário	Baixo
B	1960	Lic. História da Arte	Técnico Superior	Empregado	Reformado 4ª Classe	Reformada 4ª Classe	Performer e voz
C	1973	12º Ano	Electricista	Empregado	Reformado Eng. Electro Técnica	Reformada Função Pública	Guitarra
D	1975	Lic. Eng. Civil	Engenheiro Civil	Empregado	Engenheiro Agrónomo Licenciatura	Médica Licenciatura	Guitarra
E	1975	Lic. Filosofia	Professor Estagiário	Trabalhador Estudante	Reformado Antigo 12º Ano	Reformada Antigo 6º Ano	Bateria, voz e letrista
F	1969	Lic. Design Gráfico	Designer Músico	Desempregado	Reformado 4ª Classe	Reformada 4ª Classe	Voz, performance e compositor
G	1963	Lic. Design Gráfico	Professor de Artes Músico	Empregado	Comerciante 4ª Classe	Doméstica 4ª Classe	Baixo, guitarra e letrista
H	1975	Lic. Estudos Artísticos	Disc jokey	Desempregado Estudante	N. A.	Doméstica 4ª Classe	Baixo

Ent.	Ano N.	Formação Escolar	Profissão	Situação Profissional	Situação Social do pai	Situação Social da Mãe	Lugar na Música
I	1972	12º Ano	Músico	Músico	Enfermeiro Licenciatura	Enfermeira Licenciatura	Guitarra, voz, compositor e letrista
J	1977	12º Ano	Músico	Desempregado	Reformado Licenciatura	Reformada Licenciatura	Guitarra
K	1979	Lic. Design e Comunicação	Empresário	Empregado	Indústria Farmacêutica Licenciatura	Médica Licenciatura	Guitarra
L	1975	12º Ano	Músico Profissional	Empregado	N. A.	Reformada Licenciatura	Produtor Musical e Guitarra
M	1970	Licenciatura Ensino Básico	Professor	Empregado	Funcionário Público Antigo 7º Ano	Funcionária Pública Bacharelato	Viola
N	1976	Lic. Design e Comunicação	Músico	Desempregado	Professor Licenciatura	Professora Licenciatura	Baixo, contra- baixo e piano
O	1970	2º Ano Pintura	Músico e Cineasta	Sem Estatuto	Eng. Civil Licenciatura	Doméstica Antigo 12º Ano	Guitarra, compositor e letrista
P	1972	Lic. Literatura Moderna	Músico e Tradutora	Empregado	Topógrafo 12º Ano	Professor Ensino Básico Magistério Primário	Viola, guitarra e piano

Salvaguardando o anonimato, a primeira coluna identifica os entrevistados por letra alfabética e a sua ordem não corresponde à ordem apresentada no anexo I “lista de entrevistados”.

Apêndice VI: Nome das Bandas

D30 – Relaciona-se com a composição da banda: Trio. Trocadilho do inglês “The” com “three”.

Tiguana Bibles – *Tiguana* era uma revista de pornografia não explícita, dos anos 60, em folhetins ilustrados na América Latina. Para a solicitar pedir-se-ia uma “Tiguana Bible”.

Bunnyranch – Nome foi encontrado numa revista de conteúdo duvidoso, onde referenciava o espaço “Moonlight Bunnyranch”, um motel *low-cost* nos Estados Unidos da América

Tédio Boys – Trocadilho entre o grupo social “Teddy Boys”, cuja conotação em Portugal induzia á ideia de delinquência e de rebeldia. O termo “tédio” foi adoptado de modo a qualificar adjectivamente o contexto social da sua emergência: o tédio que se sentia em Coimbra.

The Parkinsons – Não tendo como objetivo de ferir a suscetibilidade aos mais sensíveis, o nome surge em consonância ao primeiro ensaio da banda, caracterizada pela elevada agitação.

Blood Safari – O intuito seria um nome psicadélico, fundindo entre os meandros do rock, blues e punk. Um nome estranho, diferente, grande e fora do banal.

The Wraygunn – Justaposição entre o sobrenome Link Wray (precursor da distorção eléctrica) ao sobrenome de Peter Gunn (personagem da série homónima de Henri Mancini).

Ellas – Surge em homenagem às divas do séc. XX. Trata-se do nome próprio de Ella Fitzgerald, no plural, pela banda ser composta por duas vocalistas: Raquel Ralha e Sofia Lisboa (Silence 4).

Azembla’s Quartet – Formação de Pedro Renato, a banda tem como propósito eminente, o cinema. Constituiu os créditos musicais de “Respirar Debaixo de Água” e “Esquece Tudo o que te Disse”, de António Ferreira. O nome deriva de uma alcunha de infância que não tem qualquer significado. Quarteto, explica-se pela formação de quatro elementos na banda.

Belle Chase Hotel – Nome do hotel onde decorre o filme de Jim Jarmusch, “Down by Law”.

The Legendary Tigerman – Legendary, semelhantemente no anos 50 houve um *frontmen* conhecido como “Legendary Saddest Cowboy” e Tigerman, vem do nome de uma das músicas de Rufus Thomas.

Garbage Catz – Garbage seria o nome de uma das músicas dos The Cramps e Catz, a designação do rapaz do rock.

Ruby Ann and the Boppin Boozers – Bop seria a dança típica do rockabilly dos anos 50. Boozers, conotação atribuída aos indivíduos que ingeriam álcool de forma exacerbada.

77 – Atributo às músicas de bandas formadas em 1976, 1977 e 1978.

Apêndice VII: Redes ilustrativas

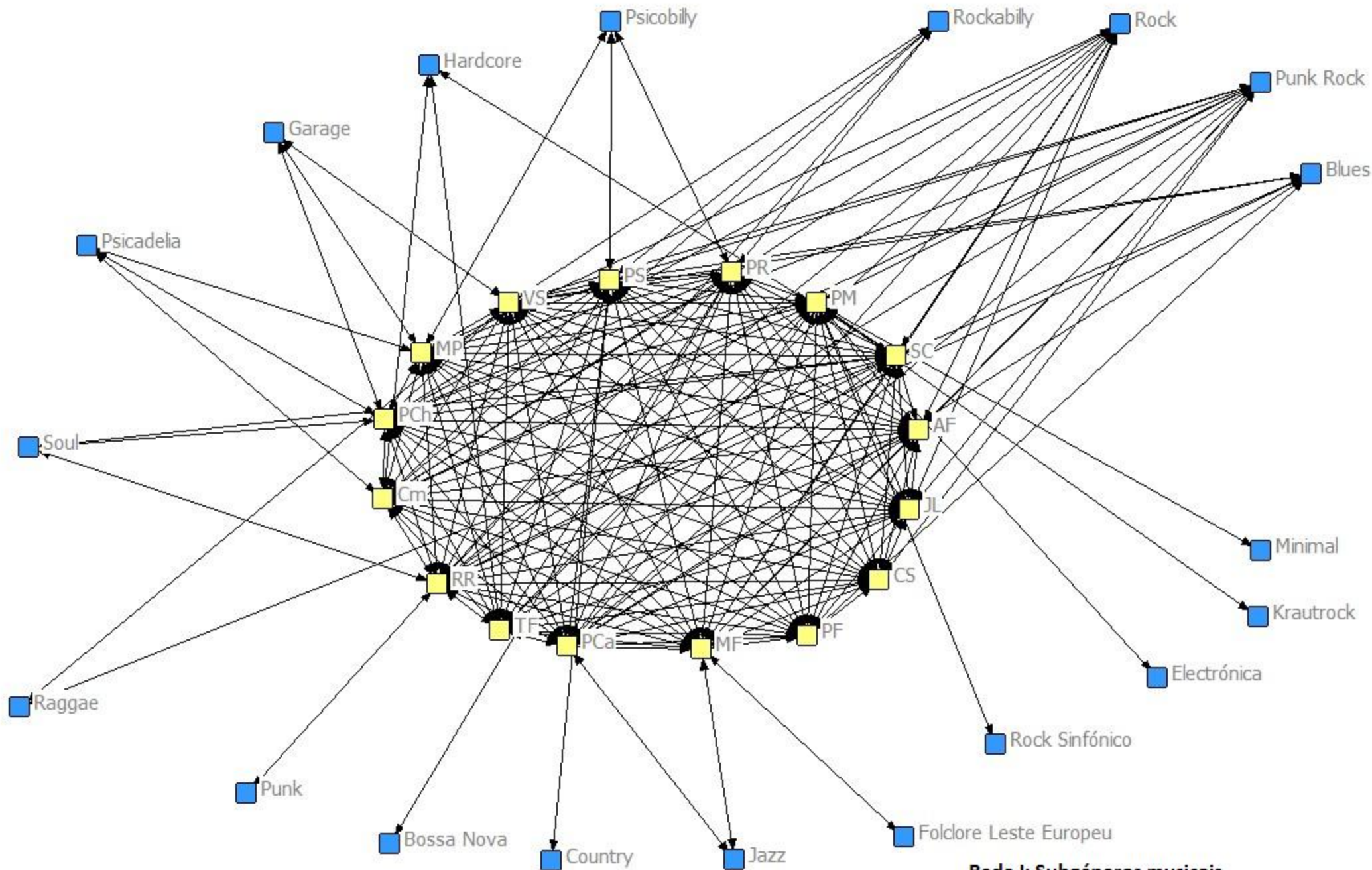
O anexo VI ilustra cinco redes distintas. Estas redes procuram averiguar as interacções sociais (nós e laços) entre os entrevistados e as influências musicais mencionadas. Uma vez que os entrevistados enumeram diversas influências, procedeu-se a um critério de selecção. Foi tido em conta, as cinco primeiras referências, tanto de géneros, de bandas como de pessoas mencionadas. Estas redes são usadas enquanto metodologia de análise das redes sociais, que visam ilustrar os graus de afiliação entre os diversos agentes que compõe a rede. Os graus de afiliação correspondem às linhas que unem as diferentes células entre si.

Procurou-se por esta via uma reconstituição de várias redes ilustrativas, inteirando das influências musicais predominantes entre os entrevistados. Demonstrou-se assim uma grande similaridade entre os gostos e as influências que estruturaram as práticas musicais dos indivíduos na cena musical. De igual modo, é possível averiguar que as bandas mais citadas pelos indivíduos (The Clash; The Cramps e Ramones) foram bandas precursoras do movimento punk rock e rock dos anos setenta, nos EUA e Inglaterra. Subsequentemente, os subgéneros musicais que mais influência exercera na actividade de produção musical dos entrevistados, remetem aos dois anteriores: punk rock e rock.

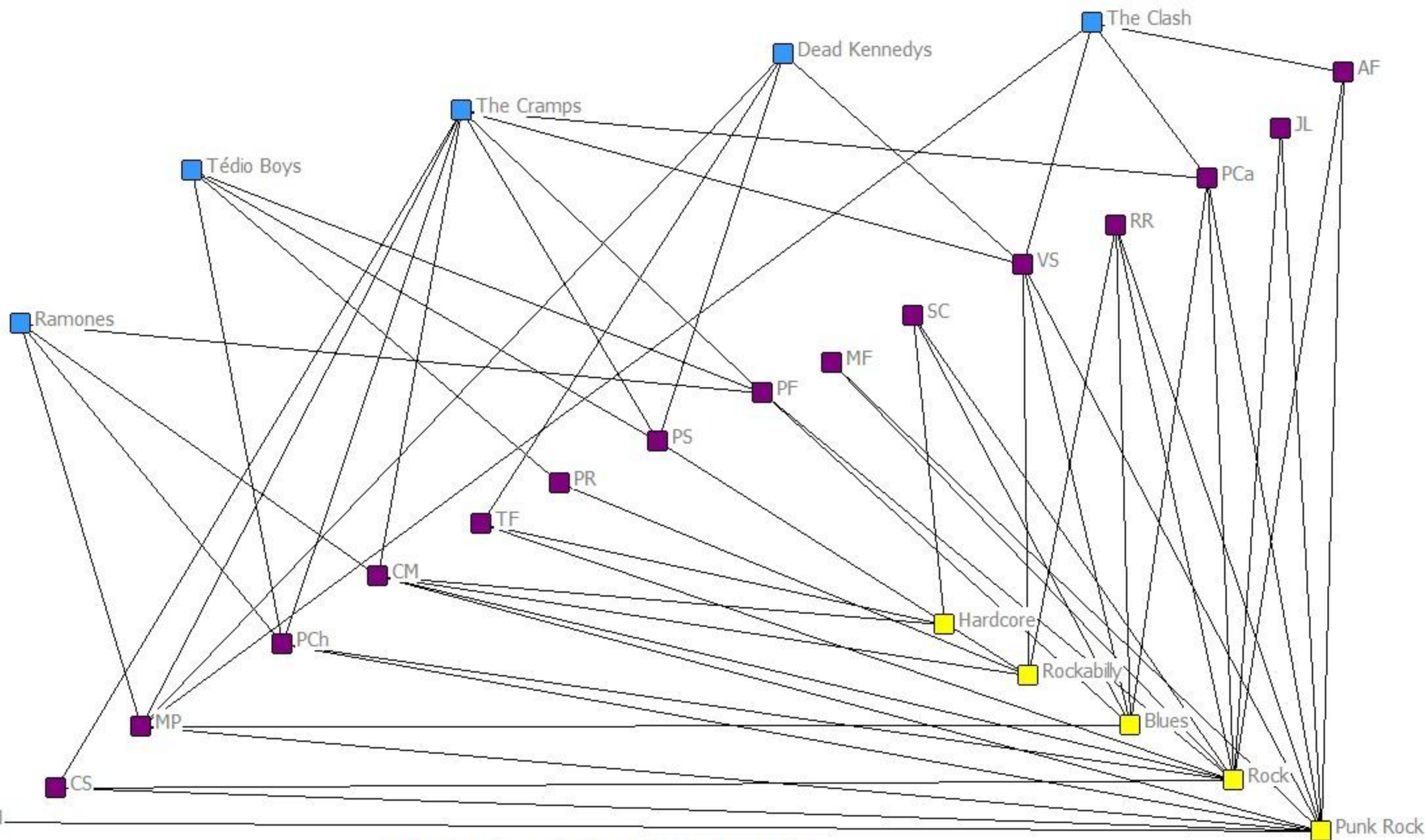
Para além dos subgéneros e bandas musicais, aglutinou-se uma terceira categoria na ilustração destas redes: as pessoas. Trata-se de nomes de indivíduos demarcantes nas diversas esferas artísticas, desde a música, ao cinema e à literatura. Nalguns casos, estes nomes constituem o nome de algumas das bandas que compõe a cena musical rock de Coimbra. A composição destas redes ilustrativas visou demonstrar a identidade musical dos entrevistados, bem como as influências musicais na interacção social da cena musical, por fim, servem de ilustração ainda, aos principais subgéneros que estruturaram a cena musical rock de Coimbra.

* * *

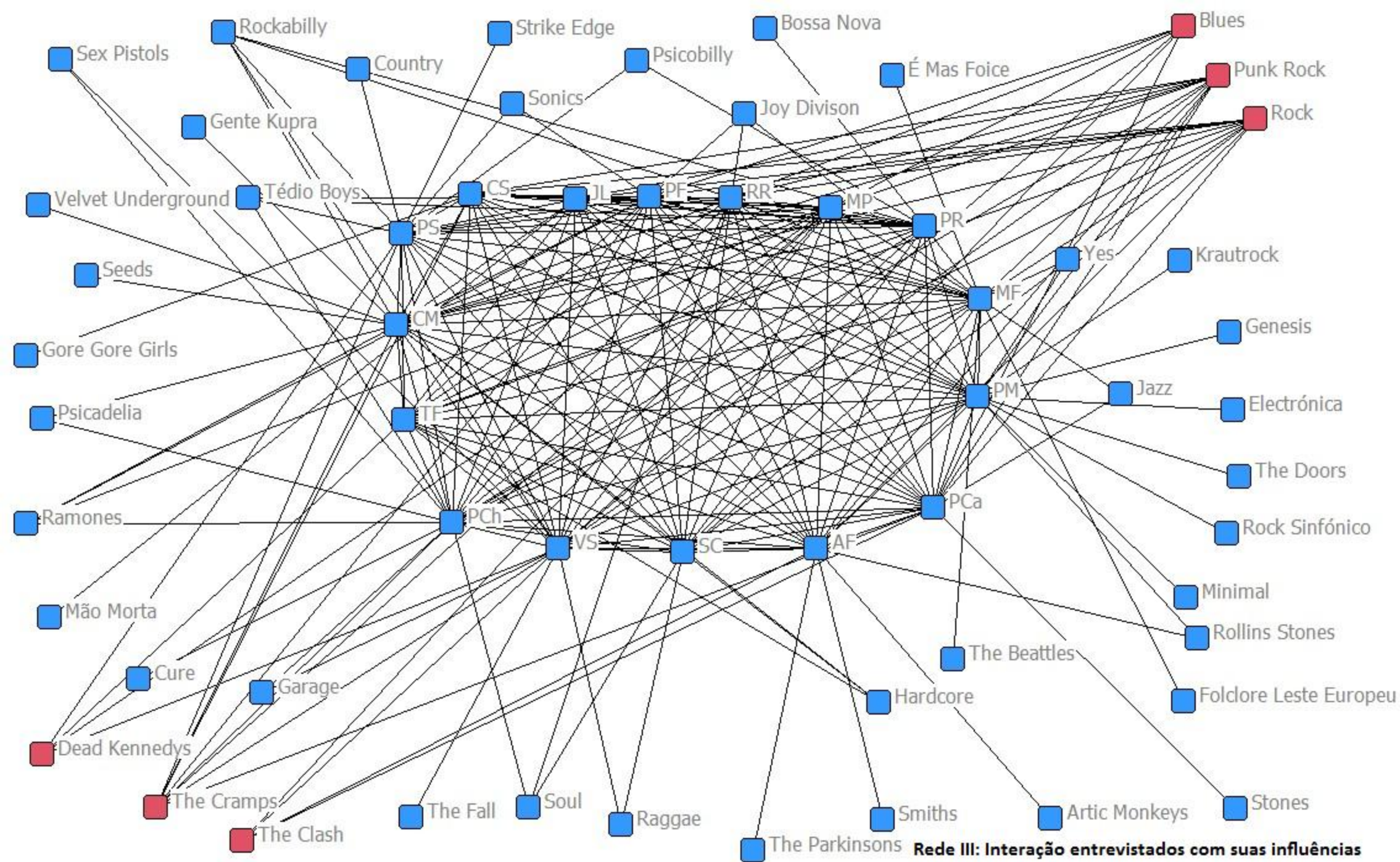
Rede I:

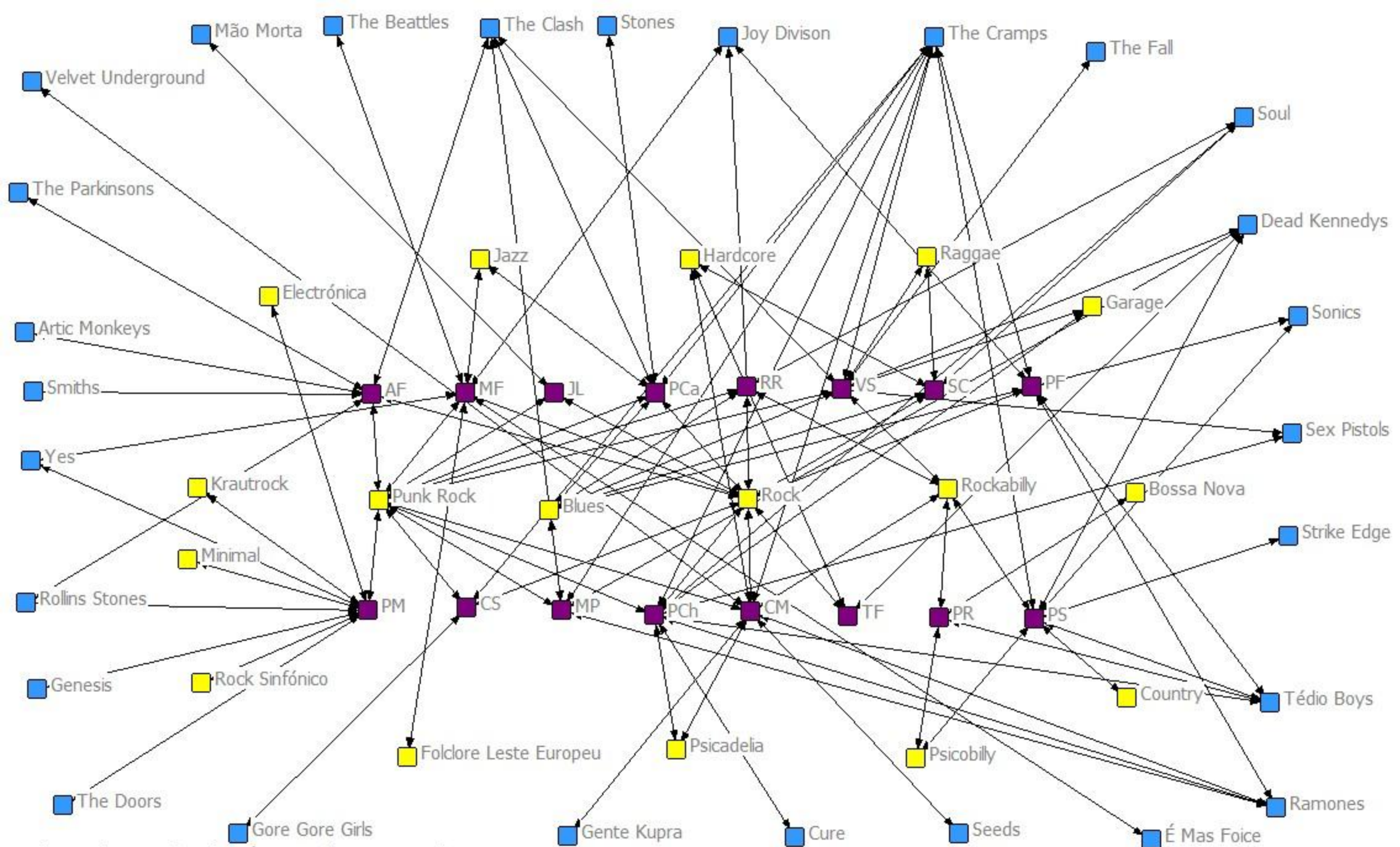


Rede I: Subgêneros musicais



Rede II: Bandas e subgêneros mais referenciados







Rede IV: Géneros e bandas s/interacção entrevistados

Esta rede procura ilustrar os subgéneros mais referenciados, tendo em conta o critério dos cinco primeiros, pelos entrevistados. As linhas que se encontram no interior da circunferência representam as interações entre os entrevistados, uma vez que estes mantêm uma relação de proximidade entre si. É assim visível, reconstituindo uma rede baseada nas influências musicais dos entrevistados, a estruturação em termos de subgéneros musicais que compõe a cena musical rock de Coimbra.

Legenda da rede I




-  Subgéneros mais referenciados
-  Iniciais dos entrevistados.

* * *

Rede II:

Esta rede ilustra as bandas e subgéneros que maior influência exercera na actividade de produção musical dos entrevistados. É visível os The Cramps, a banda mais influência exerceu nos entrevistados. No que se refere aos subgéneros, o punk rock foi o que mais exerceu influência no processo de produção musical dos entrevistados. Esta rede exemplifica a partilha similar no que respeita aos gostos musicais, tidos de entre os entrevistados:

Legenda da rede II

-  Nome das bandas
-  Iniciais dos entrevistados
-  Subgéneros musicais

* * *

Rede III:


Procura-se demonstrar a partir desta rede, as influências de subgéneros e bandas que mais influências exerceram na carreira artística dos entrevistados, em relação às restantes referências musicais, tendo em contas as relações entre os entrevistados.


Rede IV:

Semelhantemente à rede anterior, exceptuando as interações entre os indivíduos. Procura-se atribuir maior destaque às bandas em relação aos subgéneros mencionados pelos entrevistados.

Legenda rede IV:

 Bandas

 Subgéneros musicais


 Iniciais dos entrevistados


* * *

Rede V:


Através desta rede é visível todo o universo de influências músicas e de outras esferas artísticas como o cinema e a literatura, das bandas, subgéneros às pessoas individuais mencionadas pelos entrevistados, que estruturaram o campo da produção musical da cena rock de Coimbra.

Legenda rede V:

 Iniciais entrevistados

 Subgéneros musicais

 Bandas

 Pessoas referenciadas

Apêndice VIII Livro de códigos

Código 1000 Origem Social Unidade Física	1100 Escolaridade e Profissão dos pais 1200 Apoio familiar no envolvimento musical 1300 Outras pessoas que influenciaram na música 1400 Gosto pela música na juventude 1500 Aspirações musicais 1600 Contato Musical
Código 2000 Trajetória Escolar e Profissional Unidade Física	2100 Nível de escolaridade 2200 Influência do secundário no envolvimento musical 2300 Situação perante atividade musical 2400 Situação profissional
Código 3000 Trajetória Musical Unidade Referencial e Física	3100 Tempo em que se encontra envolvido na música 3200 Géneros e bandas musicais influenciados 3300 Princípios e estilos de vida 3400 Projetos musicais formados 3500 Projetos musicais integrados 3600 Aprendizagem musical
Código 4000 Contexto Local Unidade Temática e Física	4100 Espaços de fruição musical 4200 Caracterização dos momentos ao vivo 4300 Locais de ensaio 4400 Meios de promoção e divulgação (RUC e Lux Records) 4500 Inspiração em movimentos culturais e geracionais 4600 Fatores e condicionalismos locais na produção musical 4610 Grupo Restrito 4620 Sociabilidades musicais
Código 5000 Identidade Musical Unidade Referencial e Temática	5100 Definição musical 5200 Práticas culturais 5300 Relação instrumental (materialidade musical) 5400 Criatividade e inspiração musical 5500 Performance musical 5600 Processo de construção musical 5610 Apoios técnicos 5700 Edição discográfica 5800 Nome das Bandas 5900 Representação social do músico 51000 Músico nos dias correntes