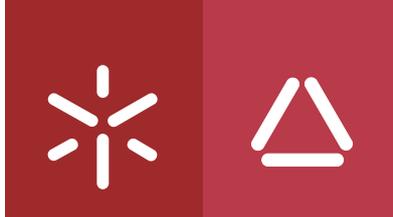


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Ana Cláudia Pimenta da Silva Martins

**Rock in Portugal: Repercussões do género musical na juventude portuguesa (1960 vs. 2014)**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Ana Cláudia Pimenta da Silva Martins

**Rock in Portugal: Repercussões do género musical na juventude portuguesa (1960 vs. 2014)**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho realizado sob orientação do  
**Professor Jean Martin Rabot**

junho de 2014

## DECLARAÇÃO

Nome Ana Cláudia Pimenta da Silva Martins

Endereço electrónico: aninhas.m@hotmail.com

Número do Bilhete de Identidade: 13723930

Título dissertação:

Rock in Portugal: Repercussões do género musical na juventude portuguesa (1960 vs. 2014)

Orientador: Professor Jean Martin Rabot

Ano de conclusão: 2014

Designação do Mestrado: Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, 23/06/2014

Assinatura: \_\_\_\_\_

“O rock não é uma subcultura musical. O termo subcultura musical deverá, sim, ser atribuído à música estúpida e má que nos é imposta pelos grandes mass media, sobretudo pela televisão.

Tive o privilégio de Jorge Lima Barreto ter assinado o prefácio do meu livro “A Arte Eléctrica de Ser Português - 25 Anos de Rock’n Portugal”, editado no auge do movimento do rock português dos anos 80.

Tendo sido o maior e o mais exigente dos musicólogos portugueses, Jorge Lima Barreto nunca teria aceitado o meu convite se achasse que iria dissertar sobre uma subcultura musical. Musicalmente, o que diferencia o rock das outras músicas é uma série de características identitárias que são indissociáveis: a instrumentação eléctrica e eletrónica; o beat acentuado nos tempos fortes; a cadência hipnótica que conduz a um clímax; o grito primordial, o som brutal, a comunicação visceral; a capacidade de excitar e libertar o público pela energia transmitida. Na canção ligeira os instrumentistas suportam o cantor, e este terá sempre predominância de volume e dinâmicas sobre os colegas que o acompanham, mergulhados em clichés apropriados à situação, sem grandes demonstrações de talento.

No rock há uma produção de som radicalmente diferente: cantor e instrumentistas valem o mesmo, e as melhores vozes são as que os críticos musicais apelidam de “verdadeiros instrumentos”.

A grande verdade do rock é a improvisação. Tal como na jazz e na música improvisada, o rock só é autêntico quando integra a improvisação no seu discurso musical. Quando isto não acontece, e, pelo contrário, a preocupação pelo fácil e comercial domina a criatividade e a originalidade, o rock terá tendência a confundir-se com a música ligeira que usa a mesma instrumentação e tecnologia similar.

É por isso que em Estética é importante a separação das águas”.

António Duarte (músico e jornalista)

Maio, 2014

Vou continuar a procurar o meu mundo, o meu  
lugar

Porque até aqui eu só

Estou bem

Aonde não estou

Porque eu só quero ir

Aonde eu não vou

Porque eu só estou bem

Aonde não estou

Porque eu só quero ir

Aonde eu não vou

Porque eu só estou bem

Aonde não estou

**Estou Além, António Variações (1982)**

## **Agradecimentos**

Quem tem uma guitarra, sabe que a deve tratar com carinho. Deve saber quando e como afiná-la ou trocar-lhe as cordas, deve saber como limpá-la ou pousá-la com cautela... Deve saber como a manter saudável musicalmente. Há quem tenha guitarras só para exposição, mas mesmo essas, precisam dos seus cuidados. O que acontece quando uma guitarra é abandonada? Também pode uma guitarra morrer? Sim, também pode uma guitarra morrer. No entanto, também pode uma guitarra renascer.

Agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, me cuidaram, souberam quando me afinar, souberam quando trocar-me as cordas, souberam quando limpar-me e pousar-me com cautela. Agradeço a todos os que me ajudaram a renascer, quando já estava condenada à morte. Obrigada aos meus pais e à minha irmã por não deixarem a música morrer dentro de mim. Obrigada ao meu orientador, por me ter ajudado a tocar este meu solo. Obrigada a todos os meus amigos, aqueles que estão realmente cá para mim, por me terem aplaudido sempre.

Agradeço a todas as pessoas envolvidas na minha dissertação, sem exceção: ao Tozé Brito, ao Nuno Calado, ao José Castro, ao Sérgio Castro, ao Vítor Rua, ao José Serra, ao Hélio Morais, ao João Santos (Pita), ao Vítor Gomes, ao Álvaro Costa, ao António Garcez, ao Eduardo Morais, ao Adolfo Macedo, ao Miguel Pedro, ao Artur Ribeiro, ao António Duarte e ao Aristides Duarte. Assim como, agradeço a todos os jovens entrevistados: Alexandre, Brandão, Domingos, Hugo, Joana, José Miguel, José, Marta, Pedro, Rui, Xavier. Sem nenhum de vocês, esta dissertação poderia ser feita. É reconfortante saber que ainda existem pessoas dispostas a ajudar.

“My guitar is not a thing. It is an extension of myself. It is who I am”,

Joan Jett

## Resumo

De acordo com o Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte, a Música ocupa o quarto lugar na breve lista proposta por Ricciotto Canudo, em 1911. Ora, à semelhança de qualquer outra forma de expressão artística, também a música nasceu para mudar o mundo. Não só o mundo dos que a criam, mas o de todos nós, que a ouvimos e que com ela rimos e choramos, vibramos e suplicamos, crescemos, amadurecemos e com ela envelhecemos.

A música é toda ela salpicada por diferentes culturas, distintos ritmos e sonoridades díspares, que se cruzam e se tocam em algum ponto. E é nessa desigualdade, que vive a beleza da harmonia musical. A mim toca-me o *Rock*. Digo “toca-me”, porque o meu coração ressalta-se, os meus ouvidos expandem-se, a minha pele arrepiam-se.

À semelhança de outras formas de expressão artística, O *Rock* surgiu, igualmente, para deixar uma marca bem carregada no mundo em que vivemos. E, como nós vivemos em Portugal, por que não explorar o fenómeno do *Rock* nacional? Por que não debruçar-me sobre a chegada, o desenvolvimento e a consolidação desta cultura, no nosso país? Por que não analisar as suas repercussões, marcas, transformações e inovações, deixadas neste pequeno país à beira mar plantado?

Assim, para a minha dissertação de mestrado, pretendo explorar a emersão desta subcultura em Portugal, bem como o lugar que ela ocupa, atualmente. Por outras palavras, procurarei aperceber-me das repercussões deste género musical na juventude portuguesa. Desta forma, é minha intenção observar as diferenças e semelhanças vividas entre os jovens da década de 60, protagonistas do surgimento deste movimento em território nacional, com os jovens dos dias de hoje, atores do seu contínuo desenvolvimento. E porquê a seleção da juventude como ponto de vista? Porque foi ela que deu as boas-vindas ao *Rock* no nosso país e porque é ela que continua a recebê-lo, como visita assídua e constante nas suas vidas. E é este permanente cultivo da cultura *Rock*, que se arrasta ao longo do tempo, que merece a minha atenção. E como fenómeno de extrema importância na composição da juventude portuguesa, (por vezes, pouco valorizado academicamente), encaixa-se como uma luva nos ideais artísticos, comunicativos e culturais do curso de Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura.

**Palavras-chave:** *Rock*, Juventude, Música, Portugal

## **Abstract**

According to Ricciotto Canudo's manifest *The Birth of the Sixth Art*, Music ranks the fourth place in the short list suggested by Ricciotto Canudo, in 1911. Nevertheless, like any other form of artistic expression, the music also was born to change the world. Not only the world of who create music, but the one from all of us who listen it and laugh, cry, beg, have fun, grow, mature and get old, always with her around us, in every circumstance.

The music is all made by different cultures, different rhythms and sounds, crossing and touching each other at some point. And it is in this inequality that lives the beauty of the musical harmony. Rock touches me. I use the term "touch", because my heart beats faster, my ears expand and my skin shivers up.

Like any other forms of artistic expression, Rock came also to leave a very strong mark in the world that we live. And, as we live in Portugal, why not explore this phenomenon of the national Rock? Why not address myself to the arrival, the development and the consolidation of this culture in our country? Why not study his impact, marks, innovations and transformations left in this small country planted by the sea?

So, for my master's thesis I'd like to explore the emergence of this subculture in Portugal, as well his place in contemporary society. In other words, I will try to realize what impacts this music type brought to the Portuguese youth. Thus, it's my intention to look for the differences and similarities lived among the youth of the 60s, the leading figures of the emergence of this movement in this country, with the youth of today, actors of their ongoing development. And why I selected the youth as point of view for my study? Because youth gave welcomed the Rock in our country and because she continues to receive it, as a constant visitor in their lives. And this permanent cultivation of Rock Music, which creeps over time, deserves my attention. And as a phenomenon of extreme importance in the composition of Portuguese youth, (sometimes, underrated academically), fits like a glove in artistic, communicative and cultural ideals of the Master course in Communication, Art and Culture.

**Keywords:** Rock music, Portuguese youth, Music, Portugal

## Índice

1. Introdução	1
2. Juventude e <i>Rock</i> : laços inevitáveis	3
3. <i>Rock</i> : raízes e expansão	16
4. 4. Psicadelismo e Música Rock: união fatal: união fatal	27
5. <i>Rock</i> em Portugal: um casamento feliz	37
6. Metodologia: uma questão essencial	49
7. Metamorfoses: <i>Rock</i> e Sociedade Portuguesa	54
8. Considerações Finais	75
9. Bibliografia	77
10. Anexos	81
10.1 Guiões das Entrevistas	82
Anexo I	83
Anexo II	85
Anexo III	87
Anexo IV	89
Anexo V	92
Anexo VI	95
10.2 Grelha de Análise de Conteúdo das Entrevistas	97
Anexo VII	98

## 1. Introdução

“O contexto do rock alternativo em Portugal faz-se muito pela oferta de concertos, apesar do reduzido número de salas espetáculo de pequena e média dimensão, o que é compensado pela existência de espaços satélite (...)”

(Guerra, 2011: S/P).

Portugal é um país pequeno. Como tal, os fenómenos sociais mundiais, ainda hoje, chegam cá com algum atraso. O rock não foi exceção. Num clima forçosamente marcado pela tensão e pelo controlo dos ideais do Estado Novo, foi difícil, para os portugueses, darem as boas-vindas, não só ao rock em particular, mas a todos os fenómenos que erma novos. O Estado inculcava as suas «regras» de tal forma na população, que ela se tornava receosa, desconfiada e obediente. No entanto, este comportamento, felizmente, não foi homogéneo e graças a essas pontas soltas, o país foi conseguindo crescer, ainda que a um ritmo muito lento. E à medida que foi crescendo, foram-se abrindo portas e janelas para novas realidade e para a subcultura do rock. Como disse Fernando Pessoa, “primeiro estranha-se, depois entranha-se”. E aqui em Portugal, foi exatamente o que aconteceu com o rock. Primeiro, as décadas de 60 e 70 foram de interiorização do fenómeno, até que se chegou ao *boom* do rock português, na década de 80.

O impacto do rock foi de tal forma marcante para aquelas gerações envolvidas, que mudou todas as que se lhe seguiram. Tudo mudou não só a nível musical, mas também social, como veremos. Por isso, eu pergunto-me: por que razão o rock é menosprezado nos estudos sociológicos nacionais? Como é que um fenómeno tão importante para a sociedade português, ainda está à margem das investigações contemporâneas? Por este motivo e por muitos outros, eu decidi fazer esta dissertação, que penso que pode preencher, de alguma forma, uma lacuna no olhar sociológico do rock em Portugal. Não esquecendo, da mesma forma, a sua história no panorama nacional e internacional, bem como a sua inegável ligação ao mundo psicadélico.

Assim, com a minha dissertação de mestrado, eu pretendo tentar perceber o que é que mudou na juventude portuguesa, desde que a cultura rock foi introduzida no nosso país. O que mudou nos seus gostos, nos seus hábitos, nos seus valores, nas suas relações. Nas relações sociais entre si, mas, também, com jovens membros de outras subculturas e

com as gerações adultas. Para tal, contactei diretamente indivíduos que viveram a sua juventude nessa época e que pertenceram e ainda pertencem ao movimento rock, bem como outros que, de alguma forma, tiveram alguma ligação.

No entanto, quero, também, proceder a uma comparação entre os jovens membros da cultura rock dessa época, com os dos nossos dias, de forma a procurar que diferenças e semelhanças existem entre ambos. Para atingir este fim, procurarei observar e comunicar com jovens cultivadores desta ideologia, bem como, à semelhança do ponto anterior, com outros intervenientes. De uma forma geral, desejo entender qual o papel que o rock desempenhou e continua a desempenhar na juventude portuguesa, nomeadamente na transformação e desenvolvimento das suas identidades.

## 2. Juventude e *Rock*: laços inevitáveis

“ (...) a pop-rock e derivados ocupam grande parte do tempo dos adolescentes e jovens e ocupam quase todos os espaços que frequentam”

(Fernandes, 2002: 25).

Para explorar o tema a que me proponho estudar, é importante esmiúça-lo, analisá-lo, compreendê-lo. Assim, considero importante começar por entender o conceito de juventude. Resende & Vieira (1992) afirmam que o conceito é, frequentemente, utilizado de forma arbitrária, servindo os gostos e posturas dos seus oradores. Por sua vez, Pais, J. M. *et al* (2011) alerta para o facto de a juventude ser uma categoria social de definição complexa. Por esta razão, é fundamental começar por delinear fielmente os seus contornos. Pais, J. M. *et al* (2011) elucida-nos acerca da modernidade deste conceito: não existia, na Europa pré-industrial, um período de transição da infância para a idade adulta. As crianças passavam diretamente de geração, sem qualquer interrupção conhecida socialmente. Com as alterações culturais advindas das transformações no sector económico das sociedades industriais, a juventude começou, inicialmente, por dizer respeito ao período que antecedia o casamento. Posteriormente, de forma gradual, foi adquirindo o seu estatuto como grupo social, à medida que a própria sociedade foi evoluindo cultural, social e economicamente. “É interessante sublinhar que à medida que a juventude se expande (em número de indivíduos que dela acabam por usufruir e no tempo que ela pode «durar»), as melhorias generalizadas nas condições de vida decorrentes do desenvolvimento da sociedade industrial e capitalista se traduziram numa antecipação, em média, do início da puberdade e, por consequência, da maturidade biológica do corpo, agora que as crianças e jovens se encontravam progressivamente mais bem nutridos” (Pais, J. M. *et al*, 2011: 85).

“Com efeito, a juventude começa por ser uma categoria socialmente manipulada e manipulável e, como refere Bourdieu, o facto de se falar dos jovens como uma «unidade social», um grupo dotado de «interesses comuns» e de se referirem esses interesses a uma faixa de idades constitui, já de si, uma evidente manipulação” (Pais, 1998: 22). Por outras palavras, Pais elucida-nos acerca da conceção corrente na nossa sociedade, que, erradamente, categoriza os jovens num mesmo e único rótulo. Isto é, como membros de uma cultura juvenil unitária e

homogénea. Contudo, é imprescindível rejeitar esta ideia utópica e explorar as disparidades e semelhanças, que existem entre este grupo social.

Neste sentido, segundo Pais (1998), a Sociologia da Juventude tem girado em torno de duas tendências. “Numa delas, a juventude é tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por indivíduos pertencentes a uma dada «fase de vida», prevalecendo a busca dos aspetos mais uniformes e homogéneos que caracterizam essa fase de vida – aspetos que faziam parte de uma «cultura juvenil», específica, portanto, de uma geração definida em termos etários;” (Pais, 1998: 23). “Noutra tendência, contudo, a juventude é tomada como um conjunto social necessariamente diversificado, perfilando-se diferentes culturas juvenis em função de diferentes pertenças de classe, diferentes situações económicas, diferentes parcelas de poder, diferentes interesses, diferentes oportunidades ocupacionais, etc.. Isto é, nesta tendência, a juventude é tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por jovens em diferentes situações sociais” (*Ibidem*). Ora, de acordo com a linha de pensamento do autor, culturas juvenis podem remeter para conjuntos de crenças, valores, símbolos, normas e práticas inerentes à fase de vida ou próprios de um grupo.

No que diz respeito à juventude como fase de vida, o autor afirma que, “geralmente, são os indivíduos quem, no dia-a-dia, tomam consciência de determinadas características específicas a um período da sua vida” (Pais, 1998: 29). Se essas características abrangem um número considerado de indivíduos membros da mesma geração, elas são, frequentemente, adotadas culturalmente nos seus modos de vida. Muitas vezes, essas características acabam por se expressarem em problemas sociais, acabando por chamar a atenção dos poderes públicos, que os procuram solucionar. De acordo com o autor, a adolescência só começou a ser encarada como fase de vida quando, na segunda metade do século XIX, os problemas e tensões sociais acima referidos, começaram a tornar-se objeto de consciência social. “Em suma, a noção de Juventude somente adquiriu uma certa consistência social a partir do momento em que, entra a infância e a idade adulta, se começou a verificar o prolongamento – com os consequentes «problemas sociais» daí derivados – dos tempos de passagem que hoje em dia continuam a caracterizar a juventude, quando aparece referida a uma fase de vida” (Pais, 1998: 31). Assim, na conceção de Pais, a juventude é como um mito, que os media difundem e ajudam a definir socialmente. É, desta forma, uma categoria socialmente construída, no seio dos contextos políticos, sociais e económicos em que vivemos e, naturalmente, passível de se modificar ao longo do tempo (Pais, 1998).

“De facto, os jovens têm tido, designadamente ao longo das últimas décadas, um papel importante no que respeita à mudança social, por se revelarem um elo importante na cadeia da reprodução cultural e social” (Pais: 1998: 35). Na sociedade contemporânea, a cultura juvenil tem demonstrado uma capacidade de intervenção cada vez maior, o que se tem traduzido na criação de novos modos de comportamento. No entanto, apesar de a juventude ser, frequentemente, socialmente dividida de acordo com os seus interesses, origens sociais, perspetivas ou opiniões, o que é certo, é que não existe, apenas, um conceito de juventude que consiga abranger as diferentes características, que lhe são associadas (Pais, 1998). Neste sentido, o autor propõe duas correntes de estudos sobre a juventude, a corrente geracional e a corrente classista.

“A **corrente geracional** toma como ponto de partida a noção de juventude, entendida no sentido de fase de vida, e enfatiza, por conseguinte, o aspeto unitário de juventude” (Pais, 1998: 37/38). De acordo com os princípios desta corrente, os indivíduos vivem as suas vidas, como membros de uma mesma geração. “No quadro desta corrente teórica, o tipo de relacionamento entre jovens e adultos pode, por conseguinte ser de dois tipos: ou um relacionamento aproblemático – o que revela que na definição de juvenil prima a noção de fase intermédia, não conflituosa, entre a adolescência e o estatuto adulto; ou um relacionamento de tipo problemático que coloca de manifesto que jovens e não jovens se veem mutuamente como outros, isto é, situados sob tetos culturais diferentes” (Pais, 1998: 41). O mais comum parece ser o segundo tipo de relacionamento, no qual os ideais entre jovens e adultos são contrastantes. Muitos movimentos de contra cultura surgiram, precisamente, devido a estes contrastes sociais. Na década de 60, *hippies*<sup>1</sup> e universitários enveredaram pela criação de contrassociedades, nas quais reinariam os valores negados pela sociedade adulta. “Nos anos 60 e 70, como disse, a juventude começou a ser considerada e analisada como suporte de uma «cultura» radicalizada rebelde e conflituosa, desejosa de uma afirmação de autonomia em relação ao mundo dos adultos” (Pais, 1998: 42). No entanto, apesar das diferenças, os jovens são objeto de assimilação de normas e valores da idade adulta. Mas, por outro lado, também os adultos são alvo de influência de comportamentos e atitudes juvenis. A isto chama-se processo de juvenização:

“Em suma, para a corrente geracional, os sinais de continuidade e descontinuidade intergeracional poderão manifestar-se de duas formas: por um lado, e na medida em que são

---

<sup>1</sup> Cultura nascida na década de 60, nos Estados Unidos, cujos ideais incluíam a manutenção da paz no mundo e a cultivação de sentimentos nobres e não materialistas. A apreciação e criação de música, assim como o uso de substâncias psicadélicas faziam parte do seu quotidiano.

alvo de processos de socialização através de instituições sociais específicas, como a família ou a escola, as gerações mais jovens interiorizariam e reproduziriam na sua vivência quotidiana toda uma série de crenças, normas, valores e símbolos próprios das gerações adultas, isto é, todo um conjunto de sinais de continuidade intergeracional. Por outro lado, e na medida em que essa interiorização de sinais não é feita de uma forma nem indiscriminada nem passiva, gerar-se-iam fracionamentos culturais entre as várias gerações, fracionamentos esses que teriam a ver, entre outras razões: com a própria consistência de cultura transmitida pelas instituições sociais dominadas pelas gerações mais velhas; com os comportamentos e atitudes do mundo «adulto» tal como são proibidos pelos jovens; e, finalmente, com os próprios processos de transformação social e de integração funcional das várias gerações” (Pais, 1998: 42/43).

Contudo, é de realçar que a corrente geracional encara a juventude como uma unidade homogénea, indiferenciada e uniforme. Os jovens não são observados como indivíduos com interesses e valores distintos, mas como membros semelhantes de uma mesma categoria. Por outro lado, a **Corrente classista** encara a reprodução social, vista em termos de reprodução de classes. “De acordo com esta corrente, a transição dos jovens para a vida adulta encontrar-se-ia sempre pautada por desigualdades sociais: quer a nível da divisão sexual do trabalho quer, principalmente, a nível da condição social” (Pais, 1998: 44).

“Para a corrente classista, as culturas juvenis são sempre culturas e classe, isto é, são sempre entendidas como produto de relações antagónicas de classe. Daí que as culturas juvenis sejam por esta corrente apresentadas como «culturas de resistência», isto é, culturas negociadas no quadro de um contexto cultural determinado por relações de classe” (Pais, 1998: 48). Desta forma, as culturas juvenis, para esta corrente, têm sempre uma conotação política, de acordo com o autor. “ (...) Não é certo que a condição social determine, entre jovens pertencentes a uma mesma classe social, uma homogeneidade cultural ou de modos de vida entre esses mesmos jovens (...) ” (Pais, 1998: 50). A imprevisibilidade parece ser determinante.

“No domínio da Sociologia da Juventude, o conceito de cultura tem sido predominantemente utilizado com o propósito de discernir os diferentes significados e valores de determinados comportamentos juvenis, sendo as culturas juvenis vistas – tanto pela corrente «geracional» como pela corrente «classista» - como processos de internalização de normas, como processos de socialização” (Pais, 1998: 55). Apesar deste entendimento das culturas juvenis como processos de socialização específicos, é importante não descurar o conceito de socialização. Dois dos sentidos atribuídos a este mesmo conceito são o de socialização a nível

macrossocial, isto é, analisar como na sociedade a ordem social é possível, através da transmissão de normas a uma escala coletiva; Por outro lado, outro sentido atribuído ao conceito de socialização, segundo Pais (1998), é o da sua utilização a um nível microssocial, ou seja, através do entendimento da forma como os indivíduos, na sua vida quotidiana, reproduzem, modificam ou criam normas.

“Em ambos os sentidos, a cultura pode ser entendida como um conjunto de significados compartilhados; um conjunto de símbolos específicos que simbolizam a pertença a um determinado grupo; uma linguagem com os seus específicos usos, particulares rituais e eventos, através dos quais a vida adquire um sentido” (Pais, 1998: 55/56). Desta forma, para compreender esses significados compartilhados é fundamental observar os jovens a partir dos seus contextos quotidianos. “É esta a forma de olhar a sociedade – através do quotidiano dos jovens – uma condição necessária para uma correta abordagem dos paradoxos da juventude, embora não suficiente. Importa também ver de que forma a «sociedade» se traduz na vida dos indivíduos” (Pais, 1998: 56). Por outras palavras, é necessário ter em atenção as crenças e representações sociais com que os jovens se deparam e que lhes permitem obter interpretações coletivas da vida, diferenciadas de acordo com as gerações e classes sociais. Neste sentido, Pais descreve as culturas juvenis, quer em termos de geração, quer em termos de classe, recorrendo a ambas as teorias. Uma vez que existe uma interdependência entre cultura de massas e culturas juvenis, a mediação deve ser sempre feita tendo em consideração os diferentes contextos sociais. Não devemos descurar, como refere Carvalho (2007), que o período de transição que antecede a vida adulta é pautado por dinâmicas psicológicas, sociais, biológicas e culturais. “Se consideradas de forma isolada, as práticas quotidianas dificilmente se entendem” (Pais, 1990: 593).

“Os tempos quotidianos dos jovens encontram-se fortemente associados a práticas de sociabilidade e de lazer que se desenvolvem no quadro de determinadas redes grupais” (Pais, 1998: 93). Essas redes grupais estão associadas a identidades juvenis, que se definem umas em contraposição às outras. De acordo com esta ideia, as imagens que os grupos juvenis criam de si mesmos e dos outros parecem delinear o tipo de relações sociais que se estabelecem com esses mesmos grupos. Os grupos de amigos parecem ser, então, uma rede grupal, na qual os jovens se vêem espelhados nas mesmas identidades, gostos, interesses... “De facto, toda a estrutura social consiste num conjunto organizado e diversificado de identidades sociais, às quais se encontram associados determinados comportamentos e imagens” (Pais, 1998: 94).

Falamos, então, do conceito de territorialidade, que segundo Pais & Blass (2004) tem como finalidade promover a identificação dos jovens com uma área que visualizam e sentem como sendo sua, procurando defendê-la de possíveis intrusões. “Assim, em ordem correlativa à existência de um sentido coletivo, vai-se presenciar o desenvolvimento de uma lógica de rede; por outras palavras, podemos dizer que os processos de atração e de repulsão se vão realizar através de seleção” (Maffesoli, 1990: 157/158). Este processo de seleção processa-se na base das afinidades seletivas. De acordo com o autor, este mecanismo de escolha está sempre presente em qualquer tipo de relação, entre indivíduos ou grupos. “Na realidade, é próprio da tribo o facto de que, à medida de que se acentua o que está próximo (pessoas e lugares), ela tende a fechar-se, cada vez mais, sobre si mesma” (Maffesoli, 1990: 224). De acordo com esta linha de pensamento, dentro da rede grupal ou tribo, segundo a terminologia de Maffesoli, os jovens sentem-se vinculados ao seu grupo e acabam por exercer uma barreira física e mental, em relação aos outros. Falamos, aqui, num sentimento de pertença comum, vivenciado coletivamente. “A sociedade, assim entendida, não se resume a uma qualquer mecânica racional, mas vive e organiza-se, no sentido forte do termo, através de encontros, situações e experiências, dentro dos distintos grupos a que pertence cada indivíduo.” (Maffesoli, 1990: 161/162). Desta forma, estes grupos juvenis entrecruzam-se uns com os outros, constituindo uma massa indiferenciada e heterogênea. A este respeito, Maffesoli alerta para a importância do afeto, que acaba por se traduzir em sentimentos de atração ou repulsão, entre jovens ou redes grupais. “De acordo com os interesses do momento, e segundo os gostos e as ocasiões, a implicação afetiva acaba por conduzir um determinado grupo ou uma determinada atividade. Anteriormente, a este processo chamou-se «unicidade» da comunidade ou união pontual; naturalmente, esta afetividade induz a uma adesão e a uma diferença, atração e repulsão, não estando livre, assim, de algum tipo de conflitos” (Maffesoli, 1990: 220/221).

É inegável que os jovens recorrem a categorias identitárias para se classificar a si e aos outros, no entanto, dentro do mesmo grupo também se verificam divergências. “A coesão interna dos grupos estabiliza-se a partir de traços de identificação conjuntamente compartilhados; no entanto, esses traços funcionam também como suporte de formação e reconhecimento de identidades grupais entre si diferenciadas” (Pais, 1998: 97). Ou seja, mesmo dentro dos grupos, os jovens tendem a demarcar as suas diferenças, por exemplo, entre idades.

“O simbolismo da aparência é, entre os jovens, revelador de expressões de identidade grupal, sendo as identificações acompanhadas por complexos e subtis processos de

diferenciação” (Pais, 1998: 99). O visual, segundo Pais & Blass (2004), é um fator de identificação, expresso através da comunicação corporal dos símbolos de pertença. O vestuário, em particular, surge como uma ferramenta de integração grupal, um poder simbólico “Com o vestuário, os jovens pretendem afirmar um estilo de vida no sentido em que Weber utilizava este conceito, isto é, como um meio de afirmação e de diferenciação do *status*” (Pais, 1998: 100). O vestuário, assim como a proxémica<sup>2</sup>, os hábitos, os interesses, etc., são formas de comunicação, que pretendem dar sentido às lógicas de significação da rede grupal. De acordo com Hall (1966), a comunicação entre grupos envolve, também, o uso que os indivíduos fazem do seu aparelho sensorial segundo os seus estados afetivos. Contudo, a rede grupal de pertença desempenha um papel fundamental na própria forma de comunicar dos seus indivíduos. “A cultura é, na sua maior parte, uma realidade oculta, que escapa ao nosso controlo e constitui a trama da nossa existência humana” (Hall, 1966: 213). “As ritualidades quotidianas processam-se, com efeito, através de signos” (*Ibidem*). Signos estes, que permitem a perfeita e fluída comunicação entre os membros do grupo. No entanto, a comunicação nem sempre é direta ou consciente. Por outro lado, recorrem, muitas vezes, a signos complexos e contraditórios, propositadamente, de forma a deformar a mensagem que pretendem transmitir.

“No próprio corpo se torna legível o respeito pelos códigos ou os desvios em relação a determinados sistemas de comportamento” (Pais, 1998: 101). Muitos jovens, por exemplo, tendem a afirmar normas, valores e modelos pertencentes às suas classes de origem. Para além dos sinais exteriores (vestuário, portes corporais, penteados, maquilhagens), os sinais interiores são, igualmente, uma fonte de distinção, nomeadamente através de diferentes formas de falar, de andar, de comer, etc.. Contudo, as disparidades que dividem os jovens não se ficam por aqui. “Diferentes éticas de consumo dividem os jovens. Face aos que investem nos objetos materiais (a mota, a aparelhagem de música, as roupas, etc.), há os que investem no «imaterial», os que se preocupam com o consumo do simbólico e da cultura” (*Ibidem*). E mesmo esse investimento de natureza cultural também é possível de ser expresso através do corpo. Um exemplo disso pode ser o gosto pelo teatro, muitas vezes expresso na tonalidade vocal ou na expressão corporal.

“Embora a divisão das linguagens não coincida, termo a termo, com a divisão das classes sociais – de uma classe a outra há deslizos, empréstimos, barreiras, correrias de transmissão –, o certo é que não deixa de se verificar uma forte relação entre a divisão de

---

<sup>2</sup> De acordo com Hall (1966), proxémica diz respeito ao conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico.

classes e a divisão de linguagem” (Pais, 1998: 102). Jovens de classes superiores parecem criticar a pobreza de linguagem de jovens de classes inferiores. “Formam-se, deste modo, entre os jovens, ilhéus de linguagem que têm a ver com essa divisão social de léxicos, a que Barthes dá o nome de socialetos” (Pais, 1998: 103). A pronúncia, a tonalidade vocal, o léxico, entre outras características, parecem ser fonte de diferentes conotações e diferenciações sociais.

“Os signos culturais, por si só, não têm um significado inerente. Uma postura sociológica fundamentada a partir da perspectiva do quotidiano deve tentar compreender, interpretar e explicar o modo como os múltiplos significados que os jovens atribuem ao que os rodeia são construídos e usados” (Pais, 1998: 103). É certo que existem mapas de significação compartilhados por determinados grupos. Contudo, apesar de membros de um mesmo grupo, os jovens podem interpretar e ler a realidade de maneiras distintas. “Da pesquisa desenvolvida pode concluir-se que os signos culturais juvenis podem ser de dois principais tipos: grupais e geracionais” (Pais, 1998: 103/104). Os signos denominados por Pais como juvenis grupais são apropriados, criados e exibidos por grupos específicos e acabam por ajudar a manter uma identidade e solidariedade grupal. Os signos denominados por juvenis geracionais, por serem comuns ao coletivo dos jovens, acabam por exercer uma desvalorização dos símbolos juvenis grupais, ou seja, negam diferenças entre os grupos juvenis, em função da afirmação de uma identidade singular e coletiva entre todos os jovens.

“A música, por exemplo, poderia ser considerada um signo juvenil geracional já que os próprios jovens reconhecem que, no seu conjunto, se envolvem muito mais com a música do que as gerações mais velhas” (Pais, 1998: 104). Em contrapartida, as preferências musicais são acompanhadas de atitudes específicas que parecem reforçar os gostos musicais. Essas atitudes podem ser expressas, por exemplo, no vestuário, nos penteados, nos hábitos, entre outros, assumindo estas características função de elementos de identificação do grupo. “Embora o rock apareça como um «fenómeno estritamente demográfico», uma música de «jovens e para jovens», também é certo que se contrapõem, entre os jovens, diferentes usos e gostos distintos de rock” (*Ibidem*). Segundo Pais & Blass (2004), as tribos juvenis agregadas em torno do *rock* são constituídas por diversos atos individuais de autoidentificação. Os jovens sentem, assim, uma necessidade de introspeção e busca de identidade. “A música rock pode ajudar a potenciar uma outra vertente da relação consigo próprio: a construção da identidade” (Fernandes, 2002: 27). Assim, podemos aplicar aos grupos juvenis apreciadores da música *rock* as reflexões que Simmel (1983) faz acerca de todos os grupos sociais: mantêm a sua essência,

independentemente dos seus membros se alterarem ou desaparecerem. “O fato de estarem os indivíduos uns ao lado dos outros, conseqüentemente exteriores uns aos outros, não impede a unidade social de serem constituídos; a união espiritual dos homens triunfa sobre a sua separação no espaço” (Simmel, 1983: 50). Entre esses jovens separados espacialmente, a unificação (em relação ao *rock*) resulta das ações e reações que ambos partilham entre si. “Isso porque a unidade de um todo complexo não significa outra coisa senão a coesão dos elementos, e essa coesão só pode ser obtida através do concurso mútuo das forças presentes” (*Ibidem*). Seguindo o raciocínio de Simmel, as relações contra os grupos rivais dão à cultura *rock*, neste caso específico, um fortalecimento do seu sentimento de unidade e proteção. “Contudo, os antagonismos que separam os próprios elementos do grupo podem ter os mesmos efeitos: dão mais relevo à sua unidade (...)” (Simmel, 1983: 55). Assim, e ainda de acordo com Simmel, a oposição pode servir como forma de conservação da cultura *rock* como grupo juvenil.

“Por um lado, o rock cumpre uma função de integração geracional, ou seja, é um signo juvenil geracional que funciona como polo gregário de sociabilidades juvenis.” (Pais, 1998: 105). O papel individual do indivíduo é, assim, suprimido pelo papel do grupo. O *rock* parece, assim, atrair um elevado número de jovens porque, ao contrário do que acontece com outros gêneros musicais, assume-se como um estilo de música envolvente, que não implica propriamente uma ruptura entre o compositor (ou executante) e o receptor. Neste sentido, há uma tendência para afirmar que existe no *rock* uma espécie de chamamento à participação conjunta de todos os jovens. A própria estrutura dos textos musicais, geralmente subordinados a formas de quadra e de refrão, bem como a utilização de frequentes onomatopéias, incentivam o público a participar, ao mesmo tempo que lhe proporciona o esquecimento momentâneo das normas e obrigações mais constrangedoras. Esta situação acaba por criar um espaço de ambivalência, onde vigora um certo tipo de ascendência sobre a realidade e onde se vive a simbologia de um ritual que, de certa forma, corresponde ao apaziguamento ou à evasão da vida quotidiana. “Aliás, uma das características do rock é a de não se deixar definir por um critério musical preciso, por uma estrutura codificada, abrindo campo à redescoberta de ritmos. O rock é, desde as suas origens, uma interpretação anárquica de *rhythm and blues*, de *country music*, de *merry melodies*, com influências africanas. A pulsação binária é privilegiada – *beat* e *after beat*, isto é, tempo forte com acentuação de um contratempo” (*Ibidem*). À semelhança dos contratempos que marcam, também, a transição dos jovens para a idade adulta, também os contratempos do *rock* apelam a uma espécie de desincorporação musical, que é, depois, recuperada através da dança, do

movimento natural dos corpos. “Esta simulação rítmica funciona como uma rutura em relação ao «normal», projetando os jovens a um universo imaginário, onde certos equilíbrios são abolidos. A própria atração por diferentes tipos de música deriva, provavelmente, do facto de os jovens selecionarem esses tipos musicais em função de determinados aspetos das suas vidas, a nível real ou fantasiado” (*Ibidem*).

Perante a multiplicação de estilos musicais sob a mesma âncora, o *Rock* acaba por desempenhar uma função de continuidade na descontinuidade, na medida em que se regenera, renasce e transforma, características inerentes a qualquer rito. E, à semelhança de qualquer outro rito, o *Rock*, também, procura manter a coesão simbólica entre os seus membros. “Os comportamentos (ritualizados) face ao rock são, aliás, modelados por representações míticas transmitidas e veiculadas pelos media. (Pais, 1998: 105). Essas representações difundidas pelos meios de comunicação social podem ter um efeito ideológico, que desvirtue a conceção de juventude. No entanto, como vimos, nem todos os jovens se apropriam de igual forma do *Rock*, pelo que as ideias erradamente transmitidas pelos media perdem, rapidamente, a sua força. Em suma, o *Rock* não é, apenas, um signo juvenil geracional, mas, um signo de diferenciação grupal, devido aos vários subgéneros e identidades comuns a cada um deles.

“Como quer que seja, se umas vezes o rock se pode interpretar como um signo juvenil geracional, a um outro nível interpretativo pode também ser considerado um signo de diferenciação grupal” (Pais: 1998: 106). De uma forma geral, objetos simbólicos como a música, o vestuário, a aparência, a linguagem, entre outras, são manifestações que ajudam a definir a identidade dos grupos, ou seja, tal como todas as construções culturais, os usos simbólicos desses objetos ajudam a expressar e a consolidar uma identidade dotada de «coerência interna» que, de certa forma, pressupõe uma oposição relativamente a outros grupos contra os quais essa identidade é definida. “No entanto, é olhando os jovens segundo os seus quotidianos que melhor nos apercebemos dos efeitos das desigualdades nas práticas de sociabilidade grupais, por semelhantes que possam parecer.” (*Ibidem*). Por outras palavras, num mesmo espaço, podem verificar-se diferentes formas de sociabilidade juvenil, devido a diferentes condições sociais.

“Em síntese, a pop rock tem sido uma espécie de linguagem simbólica para enquadrar experiências juvenis” (Fernandes, 2002: 30). E com experiências juvenis falamos, também e, muitas vezes, sobretudo, de experiências de excesso. Num período de vida caracterizado por ensaios de posições existenciais, o ideal do excesso tem uma importância determinante. De

acordo com Fernandes (2002), as experiências de excesso desempenham um papel de teste, em primeiro lugar, das capacidades e limites individuais, afirma papéis e identidades grupais, é ritual de resistência à ordem adulta e encontra-se assente na contenção e na prudência. Desta forma, o jovem excede-se no tempo, excede-se no visual, excede-se nos consumos, excede-se no ruído, excede-se no risco...

“Ao longo dos anos 70 foram aparecendo importantes trabalhos sociológicos que lançaram uma compreensão nova sobre a tensão entre a máquina da sociedade adulta e a *rage against the machine* protagonizada pelos jovens” (Fernandes, 2002: 30). Seguindo a linha de pensamento destes autores, os jovens manifestam-se através de rituais de resistência. Por outras palavras, estes rituais não são mais que condutas juvenis a provocar reserva ou censura ao mundo adulto, recusando a aceitação dos valores dominantes. Para Cazeneuve (1995) o rito<sup>3</sup> assemelha-se a uma nação, que se repete segundo regras invariáveis, na qual o seu cumprimento produz efeitos desejados. “O que ameaça as normas, o que as perturba, é também o que é mais forte” (Cazeneuve, 1995: 31). Relativamente ao *rock*, o que perturba esta cultura é todo e qualquer indivíduo ou entidade, que se oponha e restrinja o seu estilo de vida. “O ritual (...) é sempre uma ação simbólica” (Cazeneuve, 1995: 269). Assim, para o compreendermos é necessário conhecer o seu contexto e vida coletiva. “Eu utilizo o termo ritual, porque me encontro a lidar com atos, cuja o uso da componente simbólica pelo ator, mostra como ele é digno de respeito ou como ele sente que os outros o são.” (Goffman, 1967: 19). As subculturas juvenis aparecem, como afirma Fernandes (2002), como os suportes simbólicos destes rituais. “São formas, em suma, de comunicar com as instâncias de controlo social governadas pelos adultos” (Fernandes, 2002: 31). O *Rock* assume, então, um papel privilegiado como veículo desta comunicação. “Estes rituais são, mais do que formas de rebelião reais, mecanismos simbólicos de passagem” (*Ibidem*). Nas sociedades urbanas contemporâneas, a transição da juventude para a idade adulta não é linear, nem se dá de uma vez só. “É justamente a natureza complexa desta passagem que torna a sua gestão problemática, tanto para os adolescentes como para os adultos” (*Ibidem*).

Mas, como é que o *Rock* cá chegou? “O Sistema foi obrigado a reconhecer a existência desta juventude resistente e «provocatória», mas utiliza os seus tentáculos para a denegrir aos olhos do mundo conformista: os meios de comunicação social lançam campanhas antidroga

---

<sup>3</sup> Para Cazeneuve (1995), o rito é um ato individual ou coletivo, que permanece sempre fiel a certas regras. “O rito propriamente dito distingue-se dos outros costumes não somente (...) pelo caráter particular da sua pretendida eficácia, mas também pelo papel mais importante que a repetição nele representa. Esta, com efeito, não está ligada à essência de uma prática que acabou por tornar-se um uso, enquanto aquela é um elemento característico do rito, sendo dele, por vezes, principal virtude” (Cazeneuve, 1995: 10).

radicalmente reacionárias, acusando os «loucos», os «hippies», os «marginais», que «conspurcam a sociedade» e abalam as estruturas da Família e da Pátria...” (Duarte, 1984: 22). Como vemos, é neste conflituoso contexto que o *Rock* chega a Portugal. Como movimento de contracultura, este fenómeno foi generosamente acarinhado pelos jovens, que nele viram uma fuga aos princípios ditatoriais do regime salazarista. De acordo com Pais (1998), os movimentos estudantis da década de 60, em países em vias de desenvolvimento como Portugal ter-se-ão estruturado indiretamente contra as gerações mais velhas e diretamente contra um poder e um regime político, que não promovia a participação dos jovens, a nível institucional. “Esta situação explicaria que os adultos se interrogassem, às vezes com grave preocupação e muitas outras com incompreensão e certo temor revestido de irritação, acerca da «cultura juvenil», podendo esta apresentar-se como contracultura, isto é, como cultura que —na medida em que negaria ou poria em causa a «cultura adulta»— a ameaçaria” (Pais, 1990: 155). De acordo com Reich (1971), a principal característica que define uma contracultura é a transformação geracional das consciências, na qual a juventude adquire novos valores e estilos de vida, que abertamente contrastam com os dos seus pais. “O Rock era considerado bom, porque era autêntico em relação aos valores da subcultura e da contracultura. Esses valores encontravam-se em oposição às dinâmicas capitalistas e a sua expressão através de ações da indústria musical eram bem-vindas” (Bennet *et al*, 1993: 2). Na linha de pensamento de Becker (1973), estes grupos que fogem à autoridade feroz das regras impostas pela sociedade adulta são chamados de *outsiders*. “Mas a pessoa assim rotulada pode ter uma opinião diferente sobre a questão. Pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar aqueles que a julgam competentes ou legitimamente autorizados a fazê-lo” (Becker, 1973: 15). Assim, juventude, música e provocação parecem ser três das palavras de ordem da cultura *Rock*. “A Cultura *Rock* não se masturba pelo simples facto de ter a designação de «Cultura» e manifesta-se, face à «cultura» dos pais e do Estado, muito mais como anticultura, que usa as armas da contestação, ação direta e provocação em doses que chegam para alarmar o sistema” (Duarte, 1984: 21).

Quando chegou, esta subcultura parece ter revigorado a juventude e fomentado os seus desejos e ânsias por liberdade. “Essa juventude redefine radicalmente a sensibilidade, afirma a subversão no interesse no interesse da liberdade” (Duarte, 1984: 22). Hoje, existe liberdade, mas o *rock* continua a ter milhões de fãs no nosso país. O que será que os continua a mover até ele? Ou, o que será que os move agora? É a resposta a estas e muitas outras perguntas, que eu pretendo dar. “É, com efeito, sempre muito interessante ouvir a mensagem dos artistas,

músicos ou sonhadores, uma vez que eles são sensíveis às forças naturais, que, secretamente, atormentam um determinado período” (Maffesoli, 1990: 8). Assim, como os anseios e desejos, desgostos e angústias se tendem a repetir ao longo dos tempos, de época para época, é neste sentido, que Maffesoli afirma que a mensagem musical, [neste caso do *Rock*], é profética (Maffesoli, 1990). Fez sentido na época em que nasceu e continua a fazê-lo, hoje, para milhões de pessoas não só em Portugal, mas em todo o mundo. “É inegável que o *Rock* é uma linguagem universal, um «Esperanto» musical que conquistou milhões de adeptos em todo o mundo” (Duarte, 1984: 23). “*Hey hey, my my / Rock and Roll can never die*”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Neil Young – Hey Hey, My My (Into the Black) – Rust Never Sleeps

### 3. *Rock*: Raízes e Expansão

“Há, portanto, lógica e coerência na história da música rock, que só pode ser examinada como um todo cultural composto de atitudes, percorrido por temas, amplificado por suportes, caracterizado por técnicas, que definem escolas e estilos”

(Paraire, 1992: 11).

Antes de me debruçar sobre o *Rock* em Portugal, não poderia deixar de explorar o *Rock* no Mundo. “Hoje, não há nenhuma dúvida para ninguém de que a música rock domina todos os outros fenómenos culturais no mundo inteiro” (Paraire, 1992: 9). Tudo começou com o impulso da segunda Grande Guerra, numa época em que os Estados Unidos da América viviam dias de orgulho e otimismo. Com as políticas de natalidade promovidas pelo Governo, o «*baby boom*» acabou por gerar enormes consequências na cultura americana, especialmente na música popular e na sua audiência. “Nasceram muitos baby boomers e, rapidamente, eles iriam ter o seu próprio dinheiro para gastar. Muitos viriam a gastá-lo em música, uma música que era, também, deles: o rock and roll” (Covach & Flory, 2012: 37).

Na década de 50, a América foi palco de distintas transformações sociais, fulcrais para o desenvolvimento da nação e da cultura. Estimulados, talvez, pela pressão da Guerra Fria, o cinema e a literatura de ficção científica deram um enorme salto, empurrados pela prosperidade económica, que o país atravessava. “Os impactos tecnológicos também tiveram uma grande influência” (Murray, *et al*, 2009: 8). Nos primórdios desta década, a América conheceu a televisão a cores, os autorrádios generalizaram-se e os transistores portáteis eram, já, uma presença assídua nas casas das famílias norte-americanas. Crucial, foi, também, a tecnologia para a indústria musical, nomeadamente com a criação da guitarra elétrica, do baixo elétrico e dos amplificadores, três pilares de importância extrema para a posterior evolução do *rock* (Murray *et al*, 2009). Segundo Covach & Flory (2012), os anos 50 assistiram, também, ao nascimento do movimento pela defesa dos direitos civis, à revista *Playboy* e ao *rock and roll*. “Por causa destes desenvolvimentos sociais, foram os adolescentes, mais do que qualquer outro grupo etário, que se viram confrontados, em casa e na escola, com uma campanha monstruosa de promoção dos Valores Americanos, ou seja, do *American way of life*” (Wicke, 1995: 29). Para este autor, foi este grupo recém-formado de adolescentes, que punha em causa os valores estabelecidos na sociedade, que criou o ambiente para o nascimento da experiência do *rock and*

*rol*. “Os anos 50 foram uma época de grandes contradições. Joseph McCarthy and Martin Luther King Jr., Leave It to Beaver (...) todos existiram no mesmo tempo e espaço. Fora destas tensões surgiu uma nova música, que viria a unir negros e brancos, urbanos e rurais, Norte e Sul. Essa música era o rock and roll” (Covach & Flory, 2012: 77).

Segundo a perspectiva de Carl Belz, o *Rock* nasceu da junção de elementos de três correntes musicais distintas: a *pop music*, o *rhythm and blues* e a *country and western music* (Chacon, 1995). No entanto, “a grande responsável pelo nascimento do *rock and roll* foi sem dúvida a música negra” (Alves, 2010: 47). Podemos, talvez, dizer que o *Blues* é avó do *Rock*. “Enquanto muitos académicos distinguem 1955 como o primeiro ano do rock and roll, não existe uma linha divisória clara entre o rock and roll, o rhythm and blues e, ainda, alguma country music, até uns anos mais tarde” (Covach & Flory, 2012: 79). Contudo, os autores afirmam que o ano de 1955 é uma marca útil, que nos ajuda a desenhar uma linha entre o que existiu antes do *rock and roll* e o que o seguiu. Nesse mesmo ano e nos que se seguiram, as músicas e álbuns lançados pelos artistas da época andavam à deriva pelos três mercados: *mainstream pop*, *country and western music* e *rhythm and blues*, assim como, por editoras discográficas de grande calibre e por editoras independentes, até as linhas raciais e económicas terem separado estas três correntes musicais. É de realçar, que o *single* “*Rock Around The Clock*”, lançado em 1955, por Bill Haley and The Comets, parece ser considerado o primeiro êxito de *rock and rol*.

Os eclodir de estações de rádio e editoras discográficas independentes, bem como a emergência de uma cultura juvenil, constituíram elementos de extrema importância para o nascimento deste género musical. “A música sempre esteve relacionada com mais diretamente à experiência de crescer” (Wicke, 1995: 34). Após o final da Segunda Guerra Mundial, nasceu uma cultura direcionada exclusivamente para os adolescentes. “Enquanto gerações anteriores esperavam assimilar a cultura adulta, após finalizassem o ensino secundário, em 1950, os adolescentes da classe média foram autorizados a evitar a responsabilidade adulta, mais do que qualquer outro grupo na história” (Covach & Flory, 2012: 80). Com a emergência do consumismo, os adolescentes passaram a ter acesso à moda, à música, à dança, ao cinema, às revistas... “A consciência desta dependência fortaleceu ainda mais a função alternativa de lazere tornou-a um refúgio, que pelo menos por um período curto de tempo, permitiu aos adolescentes desenhar a sua própria juventude” (Wicke, 1995: 34). Contudo, de acordo com Wicke (1995), esses jovens queriam ouvir música distinta da que os pais ouviam. “Para estes jovens, o rhythm

and blues – disponível via rádios negras locais – parecia exótico, perigoso e sexual, em modos que os entusiasmava” (Covach & Flory, 2012: 82). Ouvir *rhythm and blues* não era, então, apenas um prazer proibido para os adolescentes, mas um verdadeiro ato de rebeldia contra os valores da vida adulta. É nesta altura, também, que as preocupações com a delinquência juvenil começam a fazer-se sentir.

“Muitos adolescentes brancos foram, pela primeira vez, expostos ao *rhythm and blues* através da rádio” (*Ibidem*). À medida que os aparelhos de radio foram evoluindo e tornando-se mais portáteis e acessíveis, os *disc jockeys* (DJs) surgiram como as pontes mais importantes entre a música negra e os adolescentes. “A programação de radio que tinha sido dirigida a uma audiência negra estava agora a ser apreciada por adolescentes brancos” (*Ibidem*). Um dos nomes mais influentes nesta nova onda de DJs é o de Alan Freed, responsável pelo famoso programa “The Moondog Show”, da WJW. Mais tarde, Freed promoveu concertos, produziu filmes e até trabalhou na televisão, levando o *rock and roll* para junto das grandes massas. “O interesse da juventude branca na música negra, indicado pela receção entusiástica dos concertos e programas de rádio de Freed, foram um primeiro passo na busca dos jovens brancos por música que considerassem própria” (Jahn, 1973: 9). Curiosamente, a grande maioria destes DJs eram brancos, ao contrário do que os ouvintes pensavam. “De acordo com uma investigação, dos três mil ou mais *disc jockeys* que se encontravam no ar nos Estados Unidos em 1975, apenas 16 eram negros” (Covach & Flory, 2012: 83). Assim, de acordo com a conceção de Wicke (1995), as rádios de *rhythm and blues* espalharam-se pelo país, dando um grande passo em direção à diminuição dos problemas raciais.

“Muita da música *rhythm and blues* que os adolescentes ouviam na rádio durante a década de 50 era gravada e lançada por editoras independentes” (Covach & Flory, 2012: 84). Estas *indie labels* eram de amplitude regional, em vez de nacional, e trabalhavam, muitas vezes, em conjunto na distribuição dos álbuns. “O sucesso das editoras independentes estava dependente da passagem dos seus discos na rádio e da sua venda nas lojas, bem como das *jukeboxes*” (*Ibidem*). Contudo, para que tal acontecesse, era necessário conhecer os *DJs*, os quais poderiam ser influenciados de diversas formas, tais como através da oferta de dinheiro, *merchandise* e, até, de viagens. Seguindo a linha de pensamento dos autores, quando o *rhythm and blues* começou a aparecer nas tabelas de vendas *pop*, a indústria deu uma grande reviravolta.

“Para serem bem-sucedidas, as pessoas que vendiam música para viver tinham de a considerar um negócio” (Covach & Flory, 2012: 85). Era formidável se os diretores das editoras discográficas, os distribuidores, os donos das rádios ou os responsáveis pelas *jukeboxes* gostassem da música que promoviam. No entanto, não era um bem necessário, porque os indivíduos deste ramo de negócios, apenas, se deviam preocupar com vendas, produtos, distribuição, promoção... “Uma das transformações mais significativas que ocorreu nos anos 50 nestas práticas de negócio foi quando os adolescentes brancos de classe média descobriram o *rhythm and blues*, levando ao abrandamento das fronteiras entre as classificações de vendas” (Covach & Flory, 2012: 86). É importante lembrar, neste ponto, como já foi referido, que existiam três mercados musicais: *mainstream pop*, *country and western music* e *rhythm and blues*. Desta forma, cada um desses mercados possuía uma tabela de vendas própria. O que começou a suceder nesta altura foi o que Covach & Flory (2012) designam por «*crossover*»: “quando um álbum ou música possuem uma posição proeminente em mais do que um dos três tops de vendas (...)” (*Ibidem*). Assim, os temas *rhythm and blues* começaram a integrar, também, as outras tabelas de venda e até as *covers*<sup>5</sup> desses temas, interpretadas por músicos brancos, tiveram um enorme sucesso, o que acabou por causar alguma controvérsia. “(...) Tornou-se uma prática comum no negócio da música, observar as tabelas de vendas de *rhythm and blues* para procurar hits e, depois, fazer *covers* dessas músicas para o mercado *pop*” (Covach & Flory, 2012: 94).

É nesta altura que nasce o Rei do *Rock*. “Ele foi o primeiro *rock and roller* a atrair o interesse das grandes editoras discográficas e a ter hits simultaneamente nas três tabelas de classificação” (Covach & Flory, 2012: 95). Em 1953, o jovem Elvis Presley apareceu na Sun Records, propriedade de Sam Phillips, para fazer uma demo privada. A audição não estava a correr da melhor forma e Phillips pediu aos seus músicos, que se tentassem adaptar ao jovem Elvis. Foi aí que o Rei pegou na sua guitarra e tocou temas *rhythm and blues*, acompanhado pelos músicos de estúdio. “Em pouco tempo, eles tinham gravado o single que iria lançar a carreira de Presley e estabelecer a Sun Records como uma editora independente de amplitude nacional” (Covach & Flory, 2012: 97). Para Wicke (1955), o estrondoso êxito alcançado por Elvis deveu-se, especialmente, ao facto de os jovens o sentirem como um deles e se identificarem com ele. À medida que a sua carreira conhecia o sucesso, ele foi chamando a atenção de diversos profissionais da indústria musical. Colonel Tom Parker tornou-se seu promotor e, mais

---

<sup>5</sup> Diz respeito a uma nova versão de uma música, já existente.

tarde, seu *manager* pessoal. Foi ele quem convenceu Elvis e Sam Phillips a vender o seu contrato à gigante RCA Records, facto que acabou por suceder posteriormente. *Singles* nos tops de vendas, presenças na televisão e participação em filmes transformaram este jovem amador numa estrela à escala internacional. A importância do seu contrato com a RCA foi crucial para a difusão do *rock and roll*: “As outras grandes editoras logo começaram a adicionar artistas de rock and roll às suas listas, o que acabou por empurrar ainda mais o rock and roll para perto do centro da pop mainstream” (*Ibidem*). Desta forma, aos poucos, o *rock* foi ganhando cada vez mais território, no mercado musical da época.

“Desde o início, que o rock and roll se definiu pelo seu som e pela sua aparência” (Covach & Flory, 2012: 100). Filmes como “Rock Around the Clock” (1956), “Rock, Rock, Rock” (1956), “Don’t Knock the Rock” (1956) ou “Mr. Rock and Roll” (1957) desempenharam um papel muito importante no estímulo do aspeto visual entre as culturas juvenis. Além dos protagonistas do grande ecrã, também os músicos foram, rapidamente, adotados como ídolos juvenis. E, claro, quem melhor que o Elvis para incorporar esse papel? “Com boa aparência, sex appeal e um estilo performativo eletrizante, as suas presenças na televisão empurraram-no para o palco nacional, ligando a sua energia musical a um espetáculo visual” (Covack & Flory, 2012: 100). As reações às suas performances dividiam-se: entre aquelas que as idolatravam (os jovens) e aquelas que as repugnavam (os adultos). Com as suas crescentes presenças na televisão, o Rei do *Rock* alimentava a histeria adolescente com movimentos sedutores, ao mesmo tempo que inspirava outras estrelas do *rock and roll* e da sétima arte. “Pela primeira vez, existia um cantor de rock’n’roll, que encarnava todos os elementos considerados desejáveis na época. Ele era jovem, carismático e sexy” (Jahn, 1973: 18).

Após a venda do contrato de Philips à RCA, a Sun Records continuou a progredir e a desenvolver a chamada *rockabilly*, colocando os músicos de *rock and roll* nos tops de vendas. Carl Perkins, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis foram alguns dos nomes que se seguiram a Presley. No entanto, esta navegação a bom porto do *rock and roll* sofreu um ataque pirata. “A década de 50 acabou com o rock and roll a sofrer uma série de contratempos, que acabaram por remover do negócio da música algumas das suas principais figuras” (Covach & Flory, 2012: 106). Little Richard dedicou-se à religião; Elvis teve de se apresentar às suas obrigações militares; Jerry Lee Lewis foi vítima de um escândalo, devido ao seu casamento com uma adolescente de 13 anos; Buddy Holly faleceu devido a um acidente aéreo; Ritchie Valens e Big Bopper faleceram num acidente rodoviário; e, finalmente, Chuck Berry foi acusado de violar a lei, por transportar uma

menor, entre estados, para propósitos imorais. “No final de 1959, muitas das figuras mais importantes do rock and roll estavam fora da cena da pop music e o rock and roll parecia ser uma carta fora do baralho, desaparecendo, assim como os seus grandes críticos haviam previsto” (Covach & Flory, 2012: 107). Assim, todos os passos dados em direção ao sucesso pareciam ter sido em vão.

“Apesar destas falhas aparentes, o rock and roll tinha conquistado algo importante: ele demonstrou, de forma convincente, que a cultura juvenil proporcionava um mercado rentável e significativo” (Covach & Flory, 2012: 113). Portanto, era necessário que alguém aproveitasse este mercado de forma inteligente. Segundo Covach & Flory (2012), o período entre 1959 e 1963 foi caracterizado por uma profunda transição na história do *rock*. Muitos dos jovens que vibraram com Little Richard, Chuck Berry ou Elvis entravam, agora, na idade adulta, criando dois mercados distintos: o dos novos adolescentes e o dos novos adultos. “Os «teen idols» e a música de dança, preocupada com o romance e a dança não sexual, estavam diretamente direcionadas para o público jovem. O *folk*, um estilo que envolvia problemas culturais, sociais, políticos e económicos, teve um maior apelo junto dos fãs mais velhos” (Covach & Flory, 2012: 114). É de realçar, também, nesta fase, a ascensão da música *soul* e da música dedicada à cultura *surf*.

Os *teen idols* eram direcionados para o público feminino e encontravam-se divididos entre os bons (rapazes respeitáveis e respeitadores, cujos pais aceitavam) e os maus (rapazes obcecados por sexo, cujos pais queriam manter as filhas afastadas). “Estes “good boy” teen idols eram lançados com a conotação de namorados ideais: bem vestidos e atraentes, sensíveis e absolutamente não interessados em algo mais, que dar as mãos ou dar um beijo ocasional” (Covach & Flory, 2012: 115). Não era importante saber escrever músicas ou tocar instrumentos, ou, até mesmo, saber cantar bem, para ser um «*good boy*» *teen idol*. Bastava ser bem-parecido e não desafinar. Mas, no entanto, também a dança animava a faixa mais jovem desta década. “No início da década de 60, muitos adolescentes Americanos tinham o hábito de ir da escola diretamente para casa, para assistir a um novo programa de televisão desenvolvido especialmente para eles” (Covach & Flory, 2012: 116). Os autores referem-se ao “American Bandstand”: um programa de televisão, caracterizado pela presença de um grupo de adolescentes em estúdio a dançar os *hits* da época, assim como por performances de convidados musicais. “Enquanto o “American Bandstand” foi responsável por acender, no início

dos anos 60, a «dance craze», a sua maior importância diz respeito ao papel que veio a desempenhar na representação da juventude americana” (Covach & Flory, 2012: 118).

Relativamente aos novos adultos, estes já não se encontravam à vontade com a música adolescente, mas ainda não se sentiam atraídos pela música escutada pelos pais. Assim, eles procuravam algo mais real, que fizesse sentido nas suas vidas. “Um dos componentes-chave do folk, que atraía muitos ouvintes era o seu caráter marcadamente populista” (*Ibidem*). Era música comum, cantada e tocada por pessoas comuns, que se sentiam parte da sua própria audiência. As letras focavam problemas sociais e era mais o seu significado, que a qualidade musical, que tocava os seus fãs. The Kingston Trio, Joan Baez ou Bob Dylan foram alguns dos nomes marcantes da música *folk*, neste período.

Como vimos, a década de 60 trouxe consigo uma ampla variedade de estilos musicais à juventude americana. “Neste contexto, quatro jovens de Liverpool, Inglaterra, tomaram o negócio de música americano de arromba” (Covach & Flory, 2012: 159). No entanto, importa mencionar que antes de 1964, ano em que os *Fab Four* foram ao célebre Ed Sullivan’s Show, a América via o Reino Unido como uma força secundário, no que tocava à música popular. Mesmo no Reino Unido, os britânicos consumiam mais música americana, que nacional. De acordo com os autores, este domínio americano era largamente produto das diferenças socioculturais entre as duas nações. No entanto, foi a partir da atração pela cultura juvenil americana, que os britânicos começaram a tentar pô-la em prática, também, no seu próprio país.

Apesar de se terem formado em 1957, a *Beatlemania* só engoliu o Reino Unido, a América e quase o mundo inteiro, em 1963. “O sucesso de “Love Me Do” foi um sinal de que as coisas estavam a mudar para os Beatles, mas ninguém esperava o nível de sucesso que o grupo atingiu no Reino Unido em 1963, mas que acabou por se espalhar pelo resto do mundo no ano seguinte” (Covach & Flory, 2012: 166). O seu sucesso acabou por abrir as portas à própria música popular britânica e muitos dos artistas locais iniciaram trajetórias ascendentes rumo ao topo das tabelas de venda. “(...) Desde que na Grã-Bretanha, esta importação musical dos EUA encontrou condições completamente diferentes e foi removida do seu contexto original, a própria Grã-Bretanha acabou por evoluir muito mais além das suas próprias fronteiras” (Wicke, 1995: 53). Segundo Jahn (1973), o sucesso perdurou anos e eles foram capazes de mostrar ao mundo que o *rock* podia ter uma abordagem inteligente e intelectual. “Quase desde o primeiro momento que foram ouvidos, que eles inspiraram músicos que até já tinham evitado considerar fazer uma carreira no campo do rock” (Jahn, 1973: 141). Após varrerem o protagonismo dos

artistas americanos no seu próprio território, os Beatles enfrentaram um tremendo sucesso, até 1966, ano do seu último concerto público, devido a algumas controvérsias. Estas surgiram após uma ideia expressa por John Lennon, que disse que os Beatles eram mais populares que Jesus Cristo. Apesar de a frase ter sido retirada do seu contexto, os americanos perderam interesse e até o movimento Ku Klux Klan ameaçou provocar violência das suas próximas performances ao vivo.

Contudo, este incidente não derrubou a carreira destes quatro gênios da música *rock*, muito pelo contrário. A partir de 1964, ocorreu uma profunda transformação na concepção da sua arte. “De 1964 a 1966, os Beatles afastaram-se, cada vez mais, abordagem estereotipada de composição de música, em direção a uma abordagem artística” (Covach & Flory, 2012: 172). Os resultados desta nova abordagem são bem visíveis no álbum *Revolver*, lançado em 1966. Além das inovações e experiências na parte musical, também as letras foram alvo de transformação. Os autores afirmam que essa transformação foi claramente influenciada pela música *folk*, especialmente a música de Bob Dylan, que conheceu a banda em 1964. É de realçar, ainda, a utilização de novos tipos de instrumentos musicais: flautas, sinos, cítaras, instrumentos de orquestra, entre outros. “A progressão dos Beatles em direção a uma abordagem artística, neste período, marcou uma mudança rumo a uma maior seriedade e consciência entre os músicos de rock e os seus ouvintes, abrindo caminho para algo que se teria assemelhado a um oxímoro no início da década: falamos da cultura rock” (Covach & Flory, 2012: 174).

Relativamente ao *rock and roll* britânico, julgo ser importante prestar-lhe alguma atenção. “Aqui, tal como nos EUA, o rock’n’roll constituiu um ambiente cultural complexo, ligado a diferentes experiências quotidianas e a diferentes condições de vida” (Wicke, 1995: 54). À semelhança dos jovens americanos, também no Reino Unido os adolescentes pareciam aderir à cultura *rock*, como forma de protesto contra os valores conservadores, ditados pela sociedade. Em suma, o *rock* aparecia como uma oportunidade para a realização cultural, para quebrar com as restrições estabelecidas pela escola, pela família, pelo trabalho. “Neste contexto, o rock’n’roll alcançou um significado na Grã-Bretanha, que nunca havia alcançado na América” (Wicke, 1995: 62). E os motivos não se devem ao significado social do desenvolvimento da cultura de massas no país, mas à tentativa do poder estatal sobre o controlo da indústria cultural e musical. Wicke (1955) declara ser esse o contexto, que fez nascer o *rock’n’roll* no Reino Unido e o tornou um símbolo de um conflito cultural mais profundo.

“No rasto esmagador de sucesso alcançado pelos Beatles na América, no início de 1964, uma série de bandas britânicas assaltou, igualmente, os tops americanos” (Covach & Flory, 2012: 175). Entre as bandas mais reconhecidas destacam-se os Rolling Stones. Ao contrário dos Beatles, que eram os meninos bonitos, os Stones posicionavam-se como os maus da fita. No entanto, Covach & Flory (2012) contam que as bandas partilhavam uma grande amizade e, até, mais semelhanças que diferenças. Contudo, a América não ficou sentada a ver a invasão britânica a disparar no seu país. A partir de 1965, novos estilos surgiram e o *folk rock* é, talvez, o melhor exemplo. Liderado pelos Byrds e por Bob Dylan, o *folk rock* adicionou ao *folk* a guitarra elétrica, o baixo, a bateria e, por vezes, o teclado. “Enquanto os tradicionalistas do folk acreditavam que a sua música se tinha tornado demasiado comercial, foi Dylan quem, indubitavelmente, alterou a abordagem *mainstream* ao rock, infundindo as suas letras, sofisticação musical e inteligência” (Covach & Flory, 2012: 197).

Mas não podemos falar da história do *Rock*, sem mencionar, brevemente, três distintas subculturas britânicas, das décadas de 50 e 60, a ele associado. “O Rock desenvolveu-se, não através de uma progressão arbitrária e linear de estilos, mas organicamente, através dos seus respetivos contextos culturais de uso, incorporados nas estruturas concretas da vida quotidiana e nas experiências sociais específicas, formando um conjunto de várias camadas, totalmente composto por correntes paralelas e cenas separadas, que divergem mais e de forma mais ampla.” (Wicke, 1995: 74). De acordo com Cross (1998), a primeira subcultura juvenil a emergir, em 1954, nos distritos das classes trabalhadoras de Londres, foram os *Teddy Boys*. Adeptos do *rock and roll* americano e oriundos de meios desfavorecidos, os *Teddy Boys* eram a encarnação da rebeldia e, segundo Thompson & Greek (2012), foram autores de muitos conflitos em diversas cidades britânicas, durante a década de 50. “Eles sentiam-se orgulhosos por pertencer à classe trabalhadora inglesa e reagiram de forma agressiva ao influxo de índios ocidentais durante 1950, considerando-os uma ameaça às suas já desintegradas comunidades das classes trabalhadoras” (Cross, 1998: 263). Visualmente, tentaram impor um estilo que, na altura, não existia nesta faixa etária. “O que os Teds fizeram foi cruzar a divisão da alfaiataria entre funcionalidade (...) e performatividade” (Cross, 1998: 269). De estilo Eduardinho, com laços, calças longas com lapelas de veludo e sapatos cor crepe mostravam como o código de vestuário era tão importante para esta subcultura. “O seu corte de cabelo “DA” – uma elaborada «crista» no topo da cabeça, mantido no lugar com a ajuda de gel – era um tributo aos modelos rock’n’roll americanos” (Wicke, 1995: 77). Definitivamente, tinham um estilo arrojado para a

sociedade da época. Para Cross, os *Teddy Boys* foram a primeira subcultura juvenil a construir novas identidades, como forma de compensar a marginalização socioeconómica. “Os *Teddy Boys* e *Girls*, posteriormente, tomaram a cultura popular americana, adotando-a e adaptando-a às suas próprias necessidades, de forma a definir a sua subcultura” (Perone, 2009: 3). Segundo Cross, esta subcultura juvenil viu o seu pico em 1956, mas desvaneceu-se, após um destino conflituoso, no verão de 1958.

Outros estilos se seguiram e dois deles merecem a nossa especial atenção. “Os estilos dos *Mods* e dos *Rockers* tornaram-se associados às subculturas desviantes ou aos valores publicamente reprovados” (Robinson, s/d: 2). Segundo Grayson (2008), os *Mods* viviam em Londres e pertenciam à classe média ou média baixa, já os *Rockers* viviam, maioritariamente, na zona Norte e pertenciam à classe trabalhadora. Inspirados pelo *single* “*My Generation*” dos *The Who*, lançado em 1965, nasceu a cultura *Mod*. O termo *Mod* vinha de «*Modernists*», pois era assim que os seus cultores se autodescreviam. “Ao contrário dos desafiadoramente intrusivos *Teddy Boys*, os *Mods* eram mais subtis e suaves na aparência: elas usavam fatos aparentemente conservadores em cores respeitáveis, eram meticulosamente limpos e arrumados” (Hebdige, 1979: 52). Além de dançarem ao ritmo *rock and roll* com origens *rhythm and blues*, os *Mods* eram conhecidos por conduzirem *motorscooters* de modelo italiano, mais concretamente a *Lambretta TV 175*. “Moda, os fatos bem costurados, as parkas obrigatórias e o cabelo curto eram o principal para se ser um *Mod*, à semelhança do quase arranjo ritual de lazer” (Wicke, 1995: 76/77). Rivals da subcultura *Mod* eram os *rockers*, que preservavam o *rock and roll* tradicional. “Até então, no entanto, os *Rockers* enfrentavam uma competição nas estradas de um grupo de *Mods* nas suas *scooters* italianas importadas, as mesmas que eles também utilizavam para invadir os resorts da costa Sul, favorecidos pelos *Rockers*, tornando os conflitos inevitáveis e frequentes durante 1963” (Thompson & Greek, 2012: 7). Enquanto os *Mods* aspiravam a uma mobilidade ascendente, os *Rockers* afirmavam convictamente o estilo de vida e os valores da classe trabalhadora. “(...) Os *Rockers* eram vistos como personagens grosseiras, o que os levava a não ir ao encontro da imagem adolescente” (Robinson, s/d: 3/4). Visualmente, distinguiam-se pelo uso de casacos de couro, correntes, *jeans*, óculos de sol, cabelos desgrenhados e pela condução de motorizadas. “Os *Rockers* eram associados às motas, em especial às grandes, pesadas e poderosas *Triumph* do final da década de 50” (Perone, 2009: 2). Em suma, estas e outras subculturas que se seguiram, ocupam, segundo Wicke (1995), um lugar central na história da música *rock*, “(...) porque elas eram constituídas pelos

adolescentes que estavam mais envolvidos com música, representando os seus respetivos fãs, ligando, assim, as formas estilísticas do rock aos significados e valores, que lhe deram uma importância particular na estrutura da vida quotidiana dos adolescentes” (Wicke, 1995: 78). Representaram, para Stratton (1985), os *Mods* e os *Rockers* duas diferentes formas de viver o sonho Americano do consumismo, fora do território de origem. Sobre este tópico, poderia desenvolver, até, uma dissertação inteira. No entanto, como não é esse o meu objetivo, limitei-me a descrevê-las, sumariamente, uma vez que considero imprescindível nomeá-las num capítulo desta natureza.

E, sem darmos por isso, já estamos na década de 60 e o *Rock* acaba de entrar em território português. Há, ainda, muita história para contar, mas, agora, centremo-nos na nossa. Porém, antes disso, vamos fazer, apenas, mais uma paragem: no Psicadelismo Musical.

#### 4. Psicadelismo e Música *Rock*: união fatal

“(…) Psicadelismo e música *rock* são ambos repelidos da Cultura, julgados impróprios e amorais, como uma transpiração mórbida da juventude”

(Barreto, 1982: 23).

Antes de começar, considero importante abordar, brevemente, a definição do conceito de droga. “É considerada droga toda a substância que, quando introduzida no organismo de um ser vivo, modifica uma ou mais de suas funções” (Minnaert, 2012: 5). Segundo este autor, o senso-comum encara a droga como uma substância proibida, ilegal e nociva para o indivíduo. “Trata-se de uma situação psicoafectiva, provocada para encontrar um estado desejado de euforia, de satisfação que o indivíduo não encontra na vida de todos os dias” (*Ibidem*). Segundo Minnaert ainda (2012), existem três tipos de drogas: “Droga de abuso (psicotrópicos) é a droga que, por agir sobre os mecanismos de gratificação do cérebro, é usada com propósitos não médicos, devido aos efeitos estimulantes, euforizantes e/ ou tranquilizantes que proporciona; Substâncias entorpecentes, alucinogénias, excitantes, como a marijuana, o haxixe, a cocaína, o crack, a morfina e outras, são ingeridas, em geral, com o objetivo de alterar transitoriamente a personalidade. São aquelas que agindo no cérebro, modificam o seu funcionamento, trazendo como consequência alterações do comportamento e do psiquismo; As drogas naturais são obtidas através de determinadas plantas, de animais e de alguns minerais. Exemplos destas drogas são a cafeína (do café), a nicotina (presente no tabaco), o ópio (da papoila) e o THC (da cannabis); Existem ainda as drogas denominadas “drogas sintéticas”, produzidas em laboratórios” (*Ibidem*). É de realçar, que o consumo repetido de qualquer uma destas substâncias pode causar comportamentos aditivos e estados de intoxicação. De acordo com o autor, estas substâncias podem causar dependência física ou psíquica. A dependência física corresponde uma necessidade fisiológica do indivíduo, no qual o seu organismo só se encontra em equilíbrio quando a droga é consumida. A dependência psíquica, por sua vez, diz respeito a uma espécie de habituação do indivíduo ao uso da substância. É, assim, um comportamento mental, que não provoca desequilíbrios no organismo, quando este se encontra privado da substância.

É inegável não pensar que a música sempre esteve, invariavelmente, relacionada com a droga. E o *rock* não foi exceção, foi, até, ordem. As sociedades tribais podem ser assumidas

como verdadeiros exemplos desta relação. “ (...) Os ritos, as tradições e os cantos surgem nos momentos mais significativos de lazer, e a experiência tóxica culmina na euforia coletiva, na festa” (Barreto, 1982: 23). De acordo com Barreto (1982), a droga conduz ao mito, mas, também, à música. Muitos ritos funerários, matrimoniais ou de iniciação uniam a música e a droga, numa aura singular e quase divina.

No Amazonas, mais especificamente na região de Mocoa, os indígenas alucinados com *yagé*, uma substância semelhante ao LSD, dançavam ao luar, ao ritmo de flautas e tambores (*Ibidem*). Como vimos, o *yagé* faz parte integrante da música. Os seus efeitos alucinogênicos amplificam a precisão dos passos de dança, do ritmo e os movimentos de cada um entram em coordenação progressiva, até se atingir um ritmo geral totalmente conciso. A música serve, então, um propósito de encantamento, que potencia os efeitos especiais da «viagem». “E não é por acaso que na viagem psicadélica as fontes sonoras se multiplicam em espantosa estereofonia” (Barreto, 1982: 25). Também nas missas-negras medievais ou nas festas coletivas de Santo Antão se toma “o fogo de Santo Antão”, um alucinogénio extraído do centeio, enquanto se escutam cânticos extasiados (*Ibidem*). Na Nova Guiné, Austrália, também se dançam melodias fortemente ritmadas, com a audaz ajuda do cogumelo psicotrópico. No Calaári, na África do Sul, as cerimónias xamânicas são, igualmente, pautadas com danças e cantos intoxicados, que alteram a percepção do mundo, segundo Lewis (1971). Sartre revela outro testemunho acerca dos rituais antigos do mumbo-jumbo, na Argélia, nos quais a música se unia admiravelmente à fumosidade do haxixe: “Vários exemplos mostram que para muitos povos a música é a realização socializada da experiência psicotrópica” (Barreto, 1982: 26).

Nas línguas paleo-asiáticas, a forma verbal *pônn*, que em inglês representa, além de outras coisas, a palavra *punk*, significa cogumelo. Segundo Barreto (1982), sabe-se que Pete Townshend, lendário guitarrista da banda britânica The Who, ouviu um tema dos Sex Pistols e o denominou de música *punk*. “Mal ele sabia que punk tinha conotações tão profundas com a droga e a música (...)” (Barreto, 1982: 26). De acordo com Levi-Strauss, “O imaginário (...) toma a seu cargo sobre determinações de carências sociais suprindo-as através da música ou da droga” (citado por Barreto, 1982: 26). Desta forma, a «viagem» ou *trip* permite ao seu utilizador a perda num tempo irreal (presente, passado ou futuro), que joga com a ilusão de sentidos e experiências de agradável fruição. “Algumas drogas são, então, elogiadas e o seu consumo incentivado, na medida em que podem contribuir para a «viagem» e exponenciar a diversão” (Calado, 2007: 24).

A experiência psicadélica é, segundo Barreto (1982), um requisito fulcral para se atingir uma total compreensão de determinadas composições melódicas. A título de exemplo, o autor ressalta a obra-prima de Jimi Hendrix, estruturada no pilar da alucinação, ou os ritos musicais de uma qualquer tribo, criados sob a asa de um mesmo tóxico. Ao tentarmos analisar estes tipos de sonoridades, isolando-as de uma visão e sentido psicadélico, estas perdem fatalmente a sua identidade e os seus traços de singularidade. Por esta razão, é que, ainda hoje, dentro de condicionalismos legais, ainda são muitos os que consomem determinadas substâncias alucinogénias, durante concertos de índole *rock* (Barreto, 1982). É inegável dizer que nos festivais de verão ou nos concertos que correm o país de lés-a-lés, a droga não esteja presente. “As drogas são vistas como algo que está presente em diversos contextos, uma realidade que se banaliza” (Calado, 2007: 26). Para Calado & Lavado (2010), o modelo europeu de festivais de música parece ser um espaço onde o consumo de drogas é amplamente tolerado.

Como refere, ainda, Barreto: “A droga é anti-édipo, prolifera como uma reação separatista da juventude frente à Família – assim como o rock, que jamais é extensivo ao gosto dos pais” (Barreto, 1982: 28). A este respeito, é pertinente referir que os jovens adultos da década de 60 sentiram que os valores culturais vigentes na década precedente se encontravam demasiado focados no padrão ‘normal’. Este facto, segundo Covach & Flory (2012), levou-os a desafiar esse estilo de vida, através de novas abordagens, que envolviam aspetos relacionados com a música e com o consumo de substâncias psicadélicas. Assim, a música e a droga encontram-se intrinsecamente relacionadas, unidas numa contemplação mútua de som e sentido. Como referiu Jung, a música sob o efeito tóxico é como um sonho, uma comunicação que toca dois polos profundamente distintos entre si: a magia e a religiosidade. “O sonho é uma criação psíquica que, em contraste com os dados habituais de consciência, se situa pelo seu aspeto, pela sua natureza e pelo seu sentido, à margem do desenvolvimento contínuo dos factos conscientes” (Jung, 1962:287). No entanto, o autor acrescenta, que os sonhos não se situam totalmente à margem da continuidade da consciência, podendo encontrar-se neles, aspetos do passado, presente e, até, futuro. “Jung estava fascinado pelos muitos arquétipos e outras visões simbólicas, que os utilizadores de LSD reportavam anedoticamente (...)” (Rios & Janiger, 2003: 6). Assim, a música ativava neles arquétipos, que produziam reações instintivas e emocionais, independentemente da razão. “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, que ao consciencializar-se e ao ser percebido, transforma-se de acordo com cada consciência individual que surge” (Jung, 1984: 11). Para o autor, a manifestação dos arquétipos

é imediata, individual e incompreensível, à semelhança dos sonhos. Ainda, sobre a magia e a religiosidade, Jung argumenta que o pensamento e as formas de arte se manifestam no mundo dos sentidos. “É um mundo inferior ou superior de natureza metafísica de onde irrompem figurações estranhas no interior da conhecida visão terrena do mundo” (Jung, 1980: 565/566). Por outras palavras, na música sob efeito psicadélico tudo é situado acima ou abaixo do padrão humano comum.

“A música é uma mediação entre o inteligível e o sensível, que o delírio mítico da droga concretiza (...)” (Barreto, 1982: 29). Sob o efeito psicotrópico, a música relaciona o tempo com a própria materialidade musical. A droga metamorfoseia não só a ação humana, mas, também, a sua própria natureza. “O movimento psicadélico preocupava-se com a exploração e novas formas de experienciar o mundo” (Covach & Flory, 2012: 256). Entender este facto, não foi uma tarefa descomplicada e clara para o mundo Ocidental, imerso no conservadorismo herdado pela ideologia industrial. Por esta razão, desde cedo, que o Ocidente procurou travar, controlar e ocultar a música psicadélica, assim como a referência a rituais de música tribais, que envolvessem substâncias psicotrópicas.

“Os rituais com droga são, como vimos, como os rituais com música, obedecem ao mesmo calendário; para excessos solenes com incenso e ópio os orientais criavam músicas faustosas de atmosferas grandiosas (...)” (Barreto, 1982: 33). Essas músicas refletiam a experiência sentida pelo agente tóxico, porque, segundo Barreto (1982), cada droga corresponde a uma sonoridade específica, reconhecida pelos seus utilizadores. As figuras psicadélicas com que o alucinado se depara são imagens das próprias melodias expelidas pelos instrumentos musicais. É de notar, segundo Vasconcelos (2003), que parece não ser possível isolar o uso de droga de um conjunto de outras substâncias, sejam elas bebidas alcoólicas ou tabaco, fazendo, igualmente, parte integrante do quotidiano juvenil. “As drogas leves, aliás, são por alguns jovens consideradas como uma espécie de ingrediente da arte de bem viver e, neste sentido, podem também ser consideradas como um signo juvenil geracional” (Pais, 1998: 108).

A droga e a música remetem para um tipo de estruturação social, que se encontra relacionada com a tribo. “A tribo é uma unidade ideológica e prática de indivíduos ou comunidades, sem limites políticos, que cresce e se orienta da base para o cimo das hierarquias ambiguamente estipuladas” (Barreto, 1982: 103). Não reconhece o Estado ou a sua autoridade. Em vez disso, confronta-o e constrói a sua estrutura social na afinidade e no território. “(...) No caso da tribo, vemo-nos confrontados com uma solidariedade orgânica, que tende a acentuar

principalmente o todo” (Maffesoli, 1990: 183). Para Barreto (1982), a comunidade *rock* pode ser considerada tribal: na cidade, existem diferentes e dispersas tribos, que se reúnem para os grandes eventos musicais. Segundo Pais (2004), desde as suas origens, que todas as correntes do rock procuram algum tipo de singularização. “Com efeito, os jovens desses grupos atuavam como *bricoleurs* que se apropriavam de características que integravam num universo simbólico que lhes permitia subverter a sua significação original. Esses movimentos podem ser olhados como dissidentes – ao oporem-se continuamente ao que os nivelava e uniformizava – mas nessas dissidências encontramos permanentes convergências” (Pais, 2004: 24). De acordo com o autor, as tribos eram sentimentos de pertença, cultivados por vínculos de sociabilidade e de integração social, nomeadamente, através do consumo de droga. “As drogas, nas reuniões adolescentes em torno da música (...), assumem um valor comunicacional: com os músicos (frequentemente consumidores e a tocarem ganzados), com a música, com os outros indivíduos presentes – o haxe “comunitário”. Este tipo de encontros é uma forma ritualizada de comunicação, enquadra e dá sentido a estilos participativos através dum cerimonial bem estabelecido, mas a que só se acede pela pertença a uma subcultura. Surge como resistência ao mundo adulto, cuja lógica tem dificuldade em comunicar com a das subculturas juvenis” (Fernandes, 2002: 29/30).

Contudo, ao longo dos tempos, as experiências do homem com a droga foram-se alterando, indo ao encontro das diferentes transformações ocorridas na sociedade e refletindo-se nas sonoridades musicais de cada época. “O consumo da droga toma significações diferentes segundo as especificidades culturais e as experiências simbólicas dos diferentes grupos (...) ” (Pais, 1998: 171). De acordo com o autor, as drogas atingem indivíduos, desta forma, uma variada panóplia de indivíduos, independentemente da sua idade ou classe social. Para aqui, importa debruçar o nosso olhar sobre a disseminação da toxicomania à realidade musical pós-moderna, iniciada a partir do século XX. “A música e cultura psicadélicas tiveram o seu início nas cenas underground de Londres e São Francisco nos anos 50 e, no final de 1965, já se encontravam bem estabelecidas” (Covach & Flory, 2012: 255). Neste século, destacam-se muitas personalidades que viram o seu carisma elevar-se no mundo da droga. Não, apenas, na área musical, mas também política ou intelectual, que se tornaram, quase, em mitos e permanecem no nosso imaginário, ainda hoje. Tal é o caso de Marilyn Monroe, James Dean, Maupassant, Cocteau, Billie Holiday, Che Guevara. “Durante meados da década de 60, músicos de rock como Bob Dylan, os Beatles, Jimi Hendrix, os Grateful Dead, entre outros, começaram a

experimentar estas drogas e a explorar as suas possibilidades de expansão mental” (Larson, 2004: 150). A notabilidade quase eterna adquirida por «vedetas» desta «natureza», emergiu, maioritariamente, devido ao consumo generalizado de droga, vigente na época. No entanto, é de realçar que também a droga estimulava os jovens para a atuação política. “Reduzem as práticas políticas a exercícios de expressão convivial, efémeros mas festivos e espetaculares. Participam nas campanhas eleitorais não por convicção política mas por terem oportunidade de fazer uma política para «avacalhar»” (Pais, 1998: 109). Segundo Whiteley (1992), a luta não se situava, diretamente, ao nível do sistema político, mas ao da liberdade pessoal de experienciar e de tirar prazer.

Muitos acontecimentos resultaram no aumento do número, da aceitação e do alargamento das drogas. “Influenciados pelo movimento de defesa dos direitos civis e pelo crescimento da resistência pública à Guerra do Vietnam, muitos jovens, em 1960, viam com alguma suspeita as instituições do quotidiano americano: governo, escola, igrejas, grandes corporações económicas, os militares e a polícia” (Covach & Flory, 2012: 256). As guerras da Indochina, da Coreia e do Vietnam «recompensaram» a América com milhares de viciados em morfina. A era do Plástico deu à luz novas substâncias sintéticas e a psiquiatria toma a rédea do mercado. Gordon Alles substitui a efedrina pela anfetamina na cura de algumas doenças, em 1971 e muitos talentos da literatura, teatro e cinema ilustram nas suas obras a célebre frase de Dr. Louria: “a nossa sociedade não é nem de abundância nem nova, é simplesmente tóxica” (Barreto, 1982). “As drogas em geral – mas a marijuana e o LSD em especial – desempenharam um papel fundamental na constituição da nova visão do mundo, que muitos jovens procuravam” (Covach & Flory, 2012: 256). Relativamente ao LSD, talvez a substância mais emblemática do movimento psicadélico, convém fazer uma breve contextualização. “O LSD (lysergic acid diethylamide) foi desenvolvido acidentalmente pelo cientista suíço Albert Hoffmann em 1943, quando ele se encontrava a procurar uma cura para a enxaqueca.” (*Ibidem*). O LSD foi, também, utilizado pela CIA, segundo os autores, como tratamento para o alcoolismo, na década de 50. “Os jovens adultos que o descobriram em meados dos anos 60, pensaram que o LSD permitia ao utilizador suprimir os modos falsos e confusos de entendimento, impostos pela escola e pela sociedade, e perceber o mundo e a própria vida como ela realmente era” (*Ibidem*). De uma forma geral, o LSD permitia a estes jovens visualizar novas possibilidades e novos modos de ver o mundo, atuando como uma droga mágica. Para Hicks (1999), o LSD era frequentemente consumido, com o objetivo de aumentar a experiência musical, a propensão

para a dança e para os filmes, os efeitos de luzes e as declamações. “Os alucinogénios foram, durante os anos 60 e inícios de 70, a substância que melhor se adequou às propostas existenciais da cultura *hippie*, e ao papel que o psicadelismo nela ocupava” (Carvalho, 2007: 92). Segundo Macan (1997), o consumo de LSD era, pra a comunidade hippie, um ato quase litúrgico. É de realçar, ainda, que segundo Larson (2004), o LSD foi legal nos Estados Unidos, até Outubro de 1966. Anteriormente a essa data, a opinião pública em relação a esta substância parecia bastante positiva. “À medida que a década de 50 chegava ao fim, jornais e revistas começaram a promover o LSD como a nova droga maravilha” (Hicks, 1999).

Nesta relação entre droga e música, convém realçar que, para Covach & Flory (2012), existem duas formas de abordagem: a primeira usa a música como forma de aumentar a intensidade da *trip*. “De acordo com esta abordagem, o foco é a experiência da droga em si mesma e a música é uma banda-sonora, que pode provocar uma resposta com sons novos e não familiares, mas não proporciona ela própria uma *trip*” (Covach & Flory, 2012: 257). A este respeito, Whiteley (1992) aconselha alguma prudência. “Os efeitos do ácido são imprevisíveis e um é necessário um utilizador experiente para assumir e conduzir um iniciante, através de algo, que pode ser, muitas vezes, uma alteração perturbante da consciência” (Whiteley, 1992: 66). A segunda abordagem entende a própria música como uma *trip*. “Neste caso, o artista deve criar música que atue como uma droga, levando o ouvinte numa viagem sonora, que pode ou não ser completada com o uso de drogas” (Covach & Flory, 2012: 257). Muitas vezes, a experiência da *trip* não era, apenas auditiva, mas também era expressa através de aspetos visuais. “As capas de álbuns de rock progressivo, envolvendo fotografia, desenho e pintura, ou uma combinação de dois, eram muitas vezes, decisivamente, surreais, refletindo a influência do psicadelismo e, por extensão, das drogas alucinogénias – marijuana, mescaline, hashish, psilocybic mushrooms e, acima de tudo, LSD. O efeito visual da *trip* de LSD ou de ácido – que se tornou quase um rito de passagem para a contracultura, para muitos, durante a década de 60 – era avassalador” (Macan, 1997: 58).

De acordo com Hicks (1999), para se compreender verdadeiramente a música psicadélica é fundamental ter em consideração três efeitos principais do LSD: descronização, despersonalização e dinamização. “A descronização permite ao utilizador de droga movimentar-se para fora das perceções convencionais do tempo. A despersonalização permite ao utilizador perder a consciência de si próprio e ganhar uma “consciência de unidade indiferenciada”. A dinamização, tal como Leary a descreveu, torna tudo, desde o chão até às lâmpadas, dobrado,

transformando-as em formas familiares, que se dissolvem em estruturas de movimento e de dança”; os objetos tornam-se líquidos, pingam, escorregam, com luz branca ou eletricidade quente”, como se a “forma e substância” do mundo estivessem, ainda, fundidas”” (Hicks, 1999: 63/63). Por outras palavras, a descronização torna as músicas mais longas ou menos rápidas. A despersonalização, por sua vez, altera a textura das músicas, aumentando o seu volume e o seu eco. A dinamização, finalmente, desafia os parâmetros musicais anteriormente estabelecidos, alterando a afinação e aumentando os seus tempos, transformando um álbum uma música só.

De extrema importância neste século foi a obra de Carlos Castaneda, especialmente a sua primeira obra “A Erva do Diabo”, que se tornou numa verdadeira bíblia, para o movimento *hippie*. “É que Castaneda teve grande êxito porque estava prevista a abertura dos psicadélicos às culturas planetárias, em especial a mexicana, e aos seus desejados alucinogénios (...)” (Barreto, 1982: 57). A sua obra, à semelhança da cultura psicadélica, realiza o ideal primitivo de perpetuar a infância e todas as características que a ela estão associadas: irresponsabilidade, preguiça, brincadeira; e de evitar a todo o custo a vida considerada adulta. Um popular *poster* de Frank Zappa que ilustra, perfeitamente, esta ideia, mostra-nos Zappa com o seu bigode e mosca, o cabelo despenteado, sentado numa sanita e a olhar ironicamente para «nós». Além de Castaneda é indispensável referenciar Timothy Leary. “Liderados pelo autor Ken Kesey e pelo ex-professor de Harvard Timothy Leary, dois homens que rejeitaram publicamente “as convenções estabelecidas”, muitos jovens acaram por ver as drogas alucinogénias como algo essencial, para abrir as «portas da percepção»” (Covach & Flory, 2012: 256).

Segundo estes autores, até ao Verão de 1967, a contracultura encontrava-se restrita às grandes cidades, tais como Nova Iorque, São Francisco e Londres, mais particularmente aos campus universitários. Larson (2004) mostrou precisamente, que San Francisco foi o ponto principal desta nova cultura, promovendo um ambiente de criação intelectual, de momentos boémios, de radicalismo e ativismo político e de ideias excêntricas. “Com o uso liberal das drogas psicoativas, o resultado foi uma explosão de cabelos compridos, fitas, carrinhas VW, incenso, colares de pérolas, símbolos da paz, t-shirts tingidas e calças à boca-de-sino” (Larson, 2004: 151). Os anos 60 foram fortemente marcados pelo *rock* psicadélico, nomeadamente através do contributo de artistas singulares como os The Doors, o Jimi Hendrix ou os The Who. “Devido à associação à cultura da droga (especialmente ao LSD), a música tornou-se conhecida como «acid rock»” (Larson, 2004: 153). Este subgénero musical ia ao encontro da ideologia

*hippie*, que se encontrava difundida por quase toda a comunidade jovem. Protestando contra a guerra, defendendo a paz, rejeitando o materialismo ou promovendo os direitos civis, estes jovens eram, também, caracterizados por celebrar um conceito singular de liberdade sexual, assim como por recorrer a drogas ilícitas (Barreto, 1982: 57). “Os Hippies evitaram as armadilhas da «rat race», e excluíram-se da sociedade, vivendo, normalmente, em comunidade, em grandes casas ou em quintas, onde dividiam tarefas, ouviam música, consumiam drogas e dedicavam-se a atividades pacifistas e artísticas” (Larson, 2004: 151). Relativamente à música, a cultura *hippie* acabou por chegar a muitos artistas da época e por moldar a sua música. “(...) O single dos Byrds “Eight Miles High” liderou os tops Americanos em 1966 e foi um dos primeiros sinais públicos, de que o uso da droga se estava a tornar um ponto central na música rock e na cultura juvenil” (Covach & Flory, 2012: 256). Whiteley (1992) afirma que emergiu um movimento musical em torno de temas caracterizados por uma infusão de amor e ácido. “A popularização da música psicadélica deveu-se, em grande parte, à conclusão, que a indústria de edição discográfica americana chegou, de que “os grupos com cabelos compridos, nomes patetas e *singles* não óbvios no seu repertório deveriam ser levados a sério” (Whiteley, 1992: 62).

Não é possível falar da história do *rock* sem mencionar o Festival de Woodstock, um acontecimento único, que aliou a música à paz, ao amor e à liberdade. “Os grandes festivais de música ao ar livre tornaram-se num elemento importante da cultura rock, pela primeira vez, na década de 1960” (Covach & Flory, 2012: 287). Para Larson (2004), a era psicadélica foi profundamente marcada pela erupção dos festivais de música ao ar livre. Antes do célebre Woodstock Festival, aconteceu o Monterey International Pop Festival, um acontecimento singular, que marcou toda a história do *rock* que o precedeu. “Flores, marijuana e LSD existiram em abundância, contudo, embora o festival se tenha mantido livre de problemas, o uso de droga foi rapidamente notado pela polícia, por editores, publicitários e burocratas administrativos, como um tema que poderia ser facilmente simplista e distorcido” (Whiteley, 1992: 63). No entanto, não foi bem desta forma que os eventos musicais seguintes aconteceram. “Se o Monterey marcou o início da era dos grandes festivais de rock ao ar livre, o Woodstock significou o seu pico” (Covach & Flory, 2012: 290). Realizado em terrenos agrícolas em Bethel, Nova Iorque, o Woodstock Music and Art Festival decorreu nos dias 15, 16 e 17 de Agosto de 1969 e tornou-se, segundo Murray, *et al* (2009), num símbolo da contracultura norte-americana. Organizado por Michael Lang, executivo da editora Capitol Records e dois investidores, John

Roberts e Joel Rosenman, o festival nasceu de forma um quanto surpreendente. Com a intenção de criar um estúdio de gravação em Woodstock, uma vez que o local se havia tornado destino predileto de muitos artistas, os organizadores desenvolveram o evento “Woodstock Music and Art Fair”, com o objetivo de promover o estúdio. No entanto, o evento acabou por se tornar num sucesso e levou 400000 *hippies* a Bethel. “Quando o festival começou, as estradas de acesso a Woodstock ficaram engarrafadas ao longo de quilómetros” (Murray, *et al*, 2009). Como o número de pessoas a entrar e sair do local era de tal ordem, os bilhetes, a certa altura, deixaram de ser cobrados. Os longos e persistentes engarrafamentos impossibilitaram o transporte de alimentos e provisões médicas, bem como o transporte dos próprios artistas, pelo que foi necessário recorrer a helicópteros. “Além disso, a chuva forte, que se fez sentir, acabou por impedir alguns concertos e, criando lama e outros problemas. Apesar destes contratemplos logísticos e financeiros, potencialmente devastadores, o evento foi um tremendo sucesso, tornando o *slogan* do festival “Three Days of Peace and Music” num ideal, que acabou por representar a força e a influência da cultura hippie” (Covach & Flory, 2012: 291). O Festival de Woodstock contou com os mais brilhantes e reconhecidos talentos musicais da época, tais como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joe Cocker, Grateful Dead ou Creedence Clearwater e tornou-se evento colossal, que marcou toda a evolução do *Rock* até aos dias de hoje. “Por um momento, a contracultura tornou-se a cultura e as diversas vertentes do radicalismo dos anos 60 pareceram fundir-se, com todas as variedades de celebração e rebelião a convergirem para um mesmo sentido – não de violência ou destruição, mas de celebração e partilha” (Covach & Flory, 2012: 288). De acordo com Larson (2004), o Woodstock tornou-se um verdadeiro ícone à escala internacional na promoção da geração «*peace and love*» e acabou por marcar culturalmente o mundo ocidental, até aos dias de hoje.

Agora, já nos encontramos preparados para aterrar em território luso e conhecer como é que o *Rock* veio aqui parar.

## 5. Rock em Portugal: um casamento feliz

“A partir de agora, não é bom português quem não perceba um pouco de rock «português» (...)”

(Duarte, 1984, 18).

Para este capítulo, considero importante começar por contextualizar a situação económico-social, que se vivia na época. Durante a década de sessenta, o nosso país foi palco de entusiastas lutas estudantis, em especial de conflitos que envolveram os estudantes universitários e as autoridades académicas e políticas. “Nestas lutas académicas podemos assinalar dois períodos distintos. O primeiro – 1962/63 – caracterizou-se por um conflito eminentemente político, enquadrado por organizações «tradicionalmente» oposicionistas ao regime, que não teve continuidade no tempo. O segundo – 1968/69 a 1973/74 – constitui um período de grande instabilidade social nas universidades, cujas lutas de natureza política se associavam a um movimento mais vasto de crítica aos valores culturais dominantes” (Resende & Vieira, 1992: 134). Mas, afinal, qual era o papel da música no meio de tudo isto?

“A música popular portuguesa vai assumir no Estado Novo e no início dos anos sessenta algumas modalidades importantes de expressão literária e sonora, não obstante não possamos ponderar a existência de manifestações ligadas ao pop rock” (Guerra, 2010: 196). O fado, por exemplo, inicialmente típico das cidades de Lisboa e Coimbra, acaba por se generalizar a todo o país. A canção de protesto, por sua vez, nasce nos anos 70 do século XX e encontrava-se eminentemente relacionada com a oposição ao regime ditatorial. O folclore teve, igualmente, um papel importante, apesar de se encontrar dependente do Secretariado Nacional da Informação (SNI). Finalmente, o nacional-cançonetismo estava, também, ligado ao Estado Novo e dizia respeito aos temas promovidos por ele e amplamente difundidos pelos meios de comunicação. Contudo, apesar de poucas, ainda havia uma pequena comunidade de pessoas, predominantemente do meio estudantil e das classes mais favorecidas, que se ia aproximando do género musical, através de deslocações a Inglaterra e de importações dos discos para Portugal. “Portugal, um país pequeno e isolado, vivendo numa ditadura, não conseguiu, mesmo assim, manter-se alheio a este tipo de música” (Duarte, 2011: 13). Os instrumentos musicais, no nosso pequeno país à beira mar plantado, apresentavam preços elevados, tornando-se, apenas, acessíveis a determinadas camadas abastadas da população. Esses grupos musicais

pop/rock eram, então, designados como «conjuntos» e a música que roçavam como «yé yé», uma vez que as bandas anglo-saxónicas utilizavam, frequentemente, a expressão «*yeah*», nas suas músicas (Duarte, 1984). “No início da década, a apropriação dos novos estilos do *rock and roll* e da música *pop* em Portugal, bem como dos estilos de dança a eles associados, passou a ser designada como «yé-yé», e os intérpretes enquanto «conjuntos de yé-yé», designação alternativa às de «conjuntos modernos», «conjuntos eléctricos» ou «conjuntos académicos», também correntemente utilizadas” (Salwa, 2010: 1040).

Em Portugal, um dos grupos pioneiros a enveredar por este tipo de música foi, segundo Duarte (1984), o coletivo Babies, do qual José Cid também fez parte. Na época, os Babies limitavam-se a fazer *covers* de bandas americanas e inglesas, em bailes organizados pela comunidade estudantil. Outros grupos surgiram, semelhantes aos Babies, que já apresentavam temas próprios em português e alguns, também, em inglês. “O aparecimento dos Babies em Coimbra (1955-1958) liderados por José Cid, o Conjunto de Pedro Osório em 1960 e de uma série de cantores isolados (Vitor Gomes, Fernando Conde, Zeca do Rock, Daniel Bacelar) associam-se à emergência em território nacional dessa nova sonoridade mas atestam fragilidades técnicas, carência de instrumentos e opção por decalques diretos em termos criativos” (Guerra, 2010: 199). O primeiro álbum português de estilo «yé yé» foi editado em 1961, por Zeca do Rock, nome artístico de José das Dores. O tema “Sansão Foi Enganado” continha o primeiro «*yeah*», cantado em português. (Duarte, 2011). No entanto, segundo Guerra (2010), o primeiro rocker português foi Victor Gomes. “O rock era a alternativa para a camada mais jovem da população portuguesa, que não alinhava com as canções dos velhos, o nacional-cançonetismo, como não se interessava pela balada, manifestação intelectual própria de universitários” (Duarte, 1984: 34).

Na época, o acesso à música estrangeira não é era fácil. “Os filmes eram a forma principal de ouvir discos que só chegariam cá muito mais tarde” (Guerra, 2010: 199). “A produção pop-rock em Portugal assumia um dos seus principais traços, a reconfiguração estilística a partir dos principais movimentos e intérpretes da indústria internacional da música, nomeadamente da Grã-Bretanha, mas igualmente dos EUA” (Salwa, 2010: 1039). Assim, muitos «conjuntos», tal como os Rebeldes, Daniel Bacelar e os Gentlemen, os Ekos, os Chinchilas ou os Jets, emergiram e foram ganhando alguma notoriedade, ao imitar os ídolos da época, como os Beatles, os Shadows ou os Kinks, ou fazer instrumentais de temas da música tradicional portuguesa. “Com a chegada de discos rock’n’roll ao nosso país, foram surgindo projetos

portugueses em mimetismo puro com esses modelos ditados pela grande indústria discográfica internacional (...)” (Guerra, 2010: 200). Muitos destes grupos eram oriundos da comunidade estudantil, o que os levava a adotar nomes como Quinteto Académico ou Conjunto Académico Orfeu. “As primeiras manifestações rock em Portugal nascem a partir de fórmulas importadas através de discos de uma nova «música de jovem» anglo-americana, logo assimilada e comercializada entre nós, após os primeiros resultados positivos” (Duarte, 1984: 34). No entanto, segundo Guerra (2010), estas primeiras manifestações mostraram-se incapazes de promover a adesão e mobilidade juvenil. “O fechamento social e político da sociedade portuguesa ditado pelas diretivas do Estado Novo não permitiu uma movimentação juvenil, como as que tinham ocorrido no Reino Unido e nos E.U.A (...)” (Guerra, 2010: 199).

Relativamente ao regime ditatorial, este, apenas, tolerava este tipo de grupos. Não os apoiava, mas, também, não os recusava. “A censura portuguesa adotou uma postura imperturbável, autorizando a propagação radiofónica e televisiva do que considerava mensagens adequadas para o saudável desenvolvimento da juventude” (Guerra, 2010: 199). Segundo a autora, apenas a rádio era mais flexível, uma vez que os censores não compreendiam a língua inglesa. Além destes constrangimentos, também outros se seguiram. Com a Guerra Colonial, muitos «conjuntos» foram obrigados a extinguir-se, porque os seus elementos eram chamados a cumprir serviço militar. “Portugal não tinha tradições de rock’n’roll, como vimos, e fazer rock em Portugal foi, nesses anos politicamente turbulentos de 60, uma moda, uma aventura, um só tardio tomar de consciência de que o rock, afinal, tinha tido em Portugal um papel profundamente alienante e que, sendo uma linguagem, dela se poderia tomar partido em campos ilimitados” (Duarte, 1984: 37).

Na década de 60, um dos momentos altos da «carreira» destes grupos musicais acontecia com a sua participação nos concursos «yé yé», que tinham como palco, normalmente, o Teatro Monumental, em Lisboa. “Foi aí, nesses concursos, que muitos grupos se tornaram conhecidos do público, sobretudo jovem, que enchia as galerias da sala de espetáculos” (Duarte, 2011: 16). No entanto, este tipo de iniciativas decorria, igualmente, em outras cidades do país. “Nos concursos, entusiásticos grupos de apoio incentivavam com aplausos, gritos e coreografias de dança, o «conjunto» ou intérprete da sua preferência, desaprovando «conjuntos» rivais através de vaias e, em casos pontuais, arremesso de objetos para o palco” (Salwa, 2010: 1042). Muitos desses grupos musicais tinham, de facto, bastante qualidade musical, como era o caso dos Sheiks, aos quais pertenciam Paulo de Carvalho e Carlos Mendes. Os Sheiks foram,

realmente, detentores de uma enorme popularidade. Como cantavam em inglês, chegaram, quase, a conseguir a internacionalização. “Optaram por se expressar em inglês, possuindo uma sonoridade tributária da escola merseybeat, da junção do rock ao soul e da canção pop americana (...)” (Guerra, 2010: 201). Na época, os Sheiks eram tão populares em Portugal, como os Beatles no Reino Unido. Musicalmente, aproximavam-se dos *Fab Four* e tinham composições de grande qualidade.

Jotta Herre foi um nome muito em voga nos anos 60. Este «conjunto» conseguiu, apenas com um EP, um sucesso tal, nunca antes atingido por qualquer outro grupo nacional. Este estrelato dos Jotta Herre ficou a dever-se a Sir Paul McCartney, que compôs e ofereceu ao grupo o tema “Penina”, numa das suas passagens por Portugal (Duarte, 2011). “Parece assim que as primeiras manifestações rock no nosso país se engendram na imitação e importação de projetos exteriores radicados na nova música anglo-americana muito por falta de conhecimentos musicais, de técnica, do domínio dos instrumentos, da inexistência de uma participação coletiva e do desconhecimento do sentido do rock como cultura e modo de vida” (Guerra, 2010: 202). Nesta época, como vimos, sentiam-se alguns constrangimentos na esfera do *rock* português.

“As transformações sociais (designadamente, na estrutura social urbana, a expansão dos polos industriais e dos serviços), mais significativas em Lisboa, Porto e Coimbra, sede dos três principais complexos universitários, associadas a outros acontecimentos de natureza política, onde se destaca o impacto imposto por uma guerra colonial prolongada, concorreram para a emergência de situações de tensão e conflito, ilustradas nos movimentos estudantis de 69 no interior das universidades” (Resende & Vieira, 1992: 135). Ao mesmo tempo, verificava-se um maior desenvolvimento de ações políticas de oposição ao regime e uma maior participação de movimentos estudantis emergentes em toda a Europa ocidental, cujas informações eram enviadas através de meios formais e informais, estes últimos da responsabilidade de associações organizadas por estudantes portugueses no estrangeiro. A visão restritiva em relação ao meio académico não boqueou nem o nascimento, nem o desenvolvimento de um movimento ativo contra o conservadorismo vigente na universidade e na sociedade.

Os grupos estudantis ativos estabeleceram uma cultura política diferenciada da esquerda tradicional e institucionalizada. No âmbito desta cultura política, alcançaram foros de cidadania os apelos à democratização, quer do ensino, quer do espaço pedagógico-científico, mas, também, a crítica ou as ironias a uma moral dominante. Estes grupos estudantis, portadores de novos valores, protagonizando a rutura radical com o velho e o tradicional e moldando uma

“consciência em si”, traduzida num pensamento político estruturado, sonhavam com a realização de uma revolução cultural e política que destronasse a monopolização do poder da burguesia e democratizasse a universidade e o país. “O espaço universitário transformou-se, então, num palco de lutas sociais e simbólicas os “velhos do Restelo”, a esquerda tradicional cristalizada no obreirismo ideológico do P-C.P. e a nova esquerda radical, festiva e inconformada” (Resende & Vieira, 1992: 136).

De acordo com a linha de pensamento dos autores, os grupos de jovens ativistas apoiaram a idealização do seu projeto político radical, na racionalidade proveniente da sua escolarização prolongada e do contacto com a cultura política, bem como, nas suas próprias experiências de privação. “Para o êxito deste projeto a elite estudantil promoveu um conjunto de ritos, formando espaços congregadores de um sentido prático comum. Absorvendo a atmosfera festiva de maio de 68, os estudantes universitários ativos apropriaram-se do espaço académico para realizarem todas as manifestações de massa possíveis, onde os valores individuais não apareciam diluídos ou postos em causa pelos ideais coletivos” (*Ibidem*). Assim, a juventude portuguesa mostrava, cada vez mais, as suas garras, contra à divergente autoridade nacional.

“ (...) Foi durante esta década que se deu o grande salto em frente para a profissionalização de algumas das propostas musicais mais importante” (Duarte, 2011: 18). Foi, igualmente, nesta década, que se agravaram as contestações contra o regime político, facto que acabou por influenciar a música produzida da época. “Com o final dos anos sessenta, assiste-se em Portugal a uma dinâmica específica em torno do rock, dinamizando uma cena e gerando estruturas capazes de sustentar projetos” (Guerra, 2010: 202). Segundo a autora, emergiu no nosso país, nestes anos, uma reação *flower power*, estimulada por grupos como os Pink Floyd, Jimi Hendrix Experience, Cream, entre outros, que acabaram por direcionar a atenção do rock nacional para o rock progressivo e o psicadelismo. Os Tantra são um exemplo dessa reviravolta. “Alquimia da Luz” foi o primeiro desta banda de rock progressivo. Em 1975 lançam o seu primeiro LP “ Mistérios e Maravilhas” e encham o Coliseu dos Recreios em 1978, um acontecimento inédito do *rock* nacional. “Os Tantra são um grupo por excelência do rock na versão progressiva portuguesa, apostando numa intensa instrumentalidade e teatralidade, algo de verdadeiramente novo no panorama nacional da época” (Guerra, 2010: 203). Também o Quarteto 1111 teve um papel importante. Com origem no Conjunto Mistério, o Quarteto 1111 veio revolucionar a música portuguesa: “O relevo do Quarteto 1111 no contexto musical português entronca em duas razões: a originalidade dos arranjos musicais de feição psicadélica

face ao mercado<sup>16</sup> e as incisivas letras em torno de críticas à guerra colonial e ao restabelecimento de fantasmas da história portuguesa, «A Lenda de El-Rei D. Sebastião» e «Balada para D. Inês» (*Ibidem*). Com enormes dotes musicais e poéticos, o Quarteto viu o seu álbum de nome homónimo ser retirado do mercado, três dias depois de ter sido colocado à venda, por obra do famoso lápis azul. “A contestação à Guerra Colonial, exacerbada pela mobilização política da juventude no contexto internacional e pelo cunho político e transgressor crescentemente assumido pelo *rock*, motivou em Portugal uma transformação no significado cultural e social atribuído aos estilos musicais partilhados pela juventude” (Salwa, 2010: 1043). No entanto, o que, fundamentalmente, mudou no panorama do *rock* português foi uma maior exposição a audiências mais volumosas, nomeadamente como aconteceu com o Festival de Vilar de Mouros, em 1971.

Até à Revolução dos Cravos, as mudanças foram poucas. Os grupos continuavam a atuar nos mesmos locais, fosse no Coliseu dos Recreios, na abertura de bandas internacionais autorizadas pelo regime; ou em bailes de finalistas, em espaços académicos. Contudo, foi neste ano que os grupos nacionais começaram a afastar-se da imitação dos seus ídolos e começaram a adquirir uma personalidade própria e distintiva (Duarte, 2011). “Assinale-se que esta década ficou marcada pela vinda dos Genesis em 1975 para duas datas no Dramático de Cascais, pelo surgimento de empresas de luz e som com recursos e técnicos próprios (...) Ora bem: estruturas de espetáculo e públicos, dois elementos fundamentais para a consolidação do *rock*. Mas ainda prevaleciam os bailes de finalistas como equivalentes dos concertos atuais” (Guerra, 2010: 204). Petrus Castrus foi, também, um nome sonante durante esta década. Depois de dois EP’s editadas, lançaram, em 1973, aquele que ficou marcado na história musical portuguesa. O LP “Marasmo” é, ainda hoje, uma referência musical não só no *Rock*, mas em toda a música popular portuguesa (Duarte, 2011).

Mas, não podemos falar da década de setenta sem falar do emblemático Festival de Vilar de Mouros. “O Festival de Vilar de Mouros foi criado em 1965 por António Barge e tinha como objetivo central a divulgação da música popular do Alto Minho e da Galiza, transformando Vilar de Mouros num destino turístico” (Guerra, 2010: 207). A primeira edição deste evento, de acordo com a autora, teve lugar em 1968 e contou com a presença da Banda Nacional Republicana, de fado e de cantores de intervenção, como Zeca Afonso ou Carlos Paredes. Mas foi em 1971, que tudo verdadeiramente aconteceu. “17 de agosto de 1971. Às primeiras horas do dia, a estrada de Caminha e a vila sossegada da raia minhota registavam um movimento

mais que anormal” (Duarte, 1984: 50). No entanto, a freguesia de Vilar de Mouros tinha vindo a transformar-se, de dia para dia, numa paisagem humana de jovens com mochilas, carros, bicicletas e transportes públicos. “Nos fins-de-semana entre os dias 31 de Julho a 15 de Agosto de 1971/21 cerca de 20 mil pessoas (números não oficiais), oriundas de vários pontos do país e da Europa, assistiram às atuações de Elton John e Manfred Mann (que atuaram no fim-de-semana de 7 e 8 Agosto, “dedicado aos jovens”), os nacionais Quarteto 1111, Pentágono, Sindikato, Chinchilas, Contacto, Objectivo, Bridge, Beatnicks, Psico, Mini-Pop, Pop Five Music Incorporated, Amália Rodrigues, Duo Ouro Negro, Celos, Banda da Guarda Nacional Republicana, Coral Polifónico de Viana do Castelo e o Grupo de Bailado Verde Gaio, abarcando assim o tradicional, o fado, o rock e o pop” (Guerra, 2010: 207).

11 anos depois, realizou-se a segunda edição do festival. “De facto, Vilar de Mouros assinalou e evidenciou o surgimento de uma verdadeira cultura rock em Portugal, com momentos, bandas, público, vivências e consumos” (Guerra, 2010: 209). Inspirando-se no sucesso de outros festivais internacionais, também o Vilar de Mouros constituiu um marco na história do rock. “Sem dúvida que a disseminação da cultura hippie que valorizava ideais de paz, liberdade, amor, a vida em comunidade e o uso de drogas, e o concerto de Woodstock em 1969 com a sua oposição à guerra do Vietnam, tiveram uma influência na forma como este festival se desenvolveu” (Sarmiento, 2013: 13). Contudo, apesar de um fim repentino, o *Rock* não se esgotou neste festival.

“A partir de 25 de Abril de 1974 houve um evidente declínio do Rock português” (Duarte, 2011:19). Ele permaneceu no nosso país, mas reservado a circuitos mais alternativos. “No período de mudança social, de definição política e de debate ideológico que sucedeu ao 25 de Abril de 1974, em especial nos anos abarcados sob a designação Período Revolucionário em Curso (PREC), os estilos *pop-rock* perderam visibilidade face ao predomínio da música estritamente concebida enquanto veículo de «ação» social e política, maioritariamente representada pela canção de intervenção” (Salwa, 2010: 1046). No entanto, em 1975, com a cessação do PREC, o *Rock* ganhou, novamente, asas para voar. Enquanto as rádios nacionais proibiam a passagem de música de intervenção nacional, o *Rock* internacional, especialmente o anglo-saxónico foi ganhando, cada vez mais, espaço nos ouvidos de muitos portugueses. Até que, em 1976, renasceu o *Rock* português. “No entanto, e em 1977, a crescente visibilidade da cultura juvenil e das suas manifestações, a abertura da sociedade portuguesa a novas culturas, valores e modos de vida foi lançando sementes de insubordinação musical” (Guerra, 2010:

210). Assim, o surgimento de bandas como Aqui D'El Rock, UHF ou os Xutos trouxeram, finalmente, um «cheirinho» deste género musical ao nosso país (Duarte, 2011). “Os Aqui d'El Rock emergiram em 1978 da vontade de um conjunto de jovens provenientes do Bairro do Relógio em Lisboa em dar azo à sua forte cultura rock adolescente” (Guerra, 2010: 212). Enveredaram, literalmente, pelo estilo *punk*, chegando a causar desacatos durante o seu primeiro concerto no pavilhão CACO - Clube Atlético de Campo de Ourique). “Um ponto importante de abordagem situa-se no carácter ainda restrito destas vivências a um determinado segmento de jovens eventualmente mais escolarizados e urbanos e sobretudo residentes em Lisboa” (Guerra, 2010: 213). Alguns locais de eleição destas movimentações eram a Cervejaria Trindade, a Munique no Areeiro e o Café Vá-Vá, em Alvalade.

Em termos sociais, grupos juvenis ativos atravessaram todo o período de 1969 a 74 e continuaram a exercer influência após o 25 de abril de 1974. Fundadores, na sua grande maioria, dos partidos de esquerda radical, mantiveram-se, durante um certo período de tempo posteriormente à queda do regime, fiéis aos princípios radicais, libertários e de democracia popular, que defendiam. (Resende & Vieira, 1998). “Também é importante salientar a progressiva abertura social do sistema universitário iniciada a seguir ao 25 de Abril de 1974 e que conheceu mais tarde uma grande expansão nos anos 1990, mas que foi permitindo o acesso a estudantes universitários de todas as classes sociais a partir da segunda metade dos anos 1970” (Guerra, 2010: 211).

No que toca aos media, esta época não era generosa em órgãos de comunicação dedicados à música. Porém, as revistas “Rock em Portugal” e “Música & Som” davam algum destaque ao rock nacional e chegaram, até, a organizar alguns festivais de muito sucesso (Duarte, 2011). É de destacar, no entanto, a revista Rock em Portugal. “(...) Foi a única revista que se dedicou ao fenómeno do *Rock* português, antes do “*boom*” acontecido nos anos 80 do século XX” (Duarte, 2011: 162). Com uma tiragem de 10000 exemplares, iniciou a sua edição em janeiro de 1978 e custava 15\$00 (o que equivaleria, nos nossos dias, a sete cêntimos e meio). Era chefiada por um antigo músico do grupo FBI e proprietário de uma agência de espetáculos de índole *rock*, António José. O chefe de redação, por sua vez, era António Duarte, autor da obra “A Arte Elétrica de Ser Português – 25 Anos de Rock'n'Portugal”.

Apresentava secções como Feedback, onde contava histórias de bandas nacionais ou “Noticias do Pequeno Mundo”, na qual dava conta aos seus leitores das peripécias atuais dos grupos musicais. Contudo, uma secção muito afamada era a das entrevistas a bandas ou

intérpretes nacionais do momento. É de realçar, ainda, a secção “Ao Vivo”, que referia os concertos das bandas por todo o país (Duarte, 2011).

A “Rock em Portugal” tinha por hábito atribuir prémios aos melhores discos *rock* nacionais. Eram os chamados “Os Mais 77” e “Os Mais 78” e foram atribuídos a grupos como os Tantra, os Arte & Ofício ou os Beatnicks. A revista contou com várias colaborações ao longo da sua vida, tais como António Sérgio, Hermínio Clemente ou João Filipe Barbosa, mas também de diversos leitores, que participavam com crónicas sobre concertos, que haviam assistido. No entanto, a falta de apoios monetários acabou por abalar a periodicidade mensal da revista, alargando-a, por vezes, para distâncias temporais de três meses. Na reta final, curiosamente, a revista criou uma secção intitulada “Pé Na Tábua” dedicada ao automobilismo. Isto, porque, segundo os responsáveis da revista, existiam muitos leitores interessados no assunto. A REP chegou, ainda, a organizar festivais. Nas suas últimas edições, o número de páginas da revista foi, gradualmente, diminuindo até que, em maio de 1979, chegou o seu fim.

“No início da década de 80, Portugal sofre as consequências da crise económica instalada nos países do centro, potenciada pelas crispações sociais decorrentes dos vários projetos contraditórios de democratização do país postos em prática após o 25 de abril de 74” (Resende & Vieira, 1992: 138). No entanto, apesar das dificuldades económicas, Portugal abre-se ao exterior e a um livre acesso a fontes de informação nacional e estrangeira a uma difusão de ideias movidas velozmente, pelas trocas e contactos comerciais do país. “Inaugura-se um período de declarada defesa do liberalismo económico e de identificação inequívoca com o modelo de aproximação política à Europa comunitária”. (...) A partilha comum, com os países do centro, de um modelo económico liberal e respetiva ideologia individualista, concorrencial e meritocrática, num contexto de precaridade, constituem condições para o surgimento, em Portugal, de subculturas juvenis (...)” (Resende & Vieira, 1992: 138/139). Contudo, a frágil robustez económica e o prematuro desenvolvimento urbano em Portugal são fatores que parecem ter condicionado o pleno desenvolvimento e evolução destas subculturas. “Pode afirmar-se sem grande margem de erro que o antigo ativismo estudantil de natureza política e cultural dá lugar a disposições desencantadas e adaptativas nos anos 80, com maior incidência nos jovens menos apetrechados das classes trabalhadoras e de algumas frações das classes médias” (Resende & Vieira, 1992: 143). Além da intensificação das atividades de lazer e consumo, sucedem, também, nesta altura, alterações na própria natureza desse consumo, indo ao encontro dos apanágios da sociedade pós-moderna. “Esta época, com os seus diferentes

ritmos e ciclos, pode associar-se ao despoletar em Portugal do pós-modernismo limitado às grandes cidades (...) Um outro argumento consiste na prioridade do consumo como uma determinante da vida quotidiana. Neste sentido, os media e a dinâmica de mercado apelam a uma procura constante de novas modas, novos estilos, novas sensações e experiências” (Guerra, 2010: 235). Na nossa sociedade, em que o indivíduo “(...) deve estar sempre pronto a fazer o reset” (Ribeiro, 2010:196), a indústria do *Rock* parece ser um bom exemplo de reciclagem regular da sua própria história sob a forma de renovação e reconstrução, regresso e conversão (Connor, 1997), indo ao encontro das “identidades camaleónicas” (Ribeiro, 2010: 196), típicas da pós-modernidade.

“Houve de facto um boom do rock português nos anos 1980, mas foi sobretudo um boom de edições e de sucessos comerciais” (Guerra, 2010: 217). “Ar de Rock” foi um disco que marcou a década de 80. Da autoria de Rui Veloso, o álbum, lançado no Verão, provocou uma profunda erupção na música rock. “Tudo passou a ser relacionado com o Rock português” (Duarte, 2011: 23) e o idioma nacional começou a ser um requisito adotado pela maioria. “Os testemunhos e análises da época tendem a associar 1981 ao ano da descoberta do rock português, da massificação do rock cantado em português, aos maiores volumes de vendas de discos de artistas nacionais, a proliferação de discos de prata e de ouro, de redescoberta da música popular como alternativa à música ligeira e complemento ao rock, da existência de programas radiofónicos e de jornais especializados, do apuramento das técnicas promocionais, do aumento do poder de compra da juventude e da utilização de uma linguagem simples e direta de abordagem dessa mesma juventude” (Guerra, 2010: 237). Nasceram bandas em todas as «esquinas» e as próprias empresas de som, luz e gerência dos grupos enveredavam, cada vez mais, pelos caminhos da profissionalização. Mas, não foi apenas do lado dos intérpretes, que o número cresceu repentinamente. Também no campo das editoras discográficas se verificou abrupto crescimento, posicionando as suas antenas nas frequências do *rock*. Este nascimento frenético de grupos rock deu origem a notabilidades musicais como GNR, Taxi ou Rádio Macau. Por sua vez, algumas bandas já criadas conseguiram, finalmente, dedicar-se à produção musical de qualidade, como tal foi o caso dos UHF, dos Xutos e Pontapés ou dos Jáfumeça. Curiosamente, muitas das bandas adotaram siglas para as suas designações. De acordo com António Manuel Ribeiro, este facto particular surgiu a partir do PREC, que funcionou como inspiração sugestiva (Duarte, 2011). “Assim, este boom só aconteceu em 1980 e não em 1974 ou 1975, num período de estabilidade política, não deixando de ser importante observarmos que

os seus atores de charneira eram filhos de classe média-alta, logo com acesso ao que se fazia no «estrangeiro», com dinheiro para «mandar vir» discos lá de fora ou ir ver concertos à Europa” (Guerra, 2010: 221). No entanto, a rádio depressa veio colmatar essa lacuna e tornar o *Rock* num produto acessível.

“A reconfiguração da rádio e a sua função renovada nos inícios dos anos oitenta foi um aspeto proeminente deste momento e um eixo determinante para a instalação de uma dinâmica de mudança no tocante à importância do pop rock” (Guerra, 2010: 237). Desta forma, a rádio conseguia aproximar os seus ouvintes deste género musical, promovendo o gosto e o consumo dos seus artistas. No entanto, também a televisão se tornou cada vez mais permeável ao fenómeno do *rock*. “Os Festivais de Rock e Concursos surgem em todo o lado” (Duarte, 2011: 24). Para Aristides Duarte, o festival mais famoso da altura parece ter sido o “Festival Só Rock”, realizado em Coimbra, em 1981. Decorreu no Jardim da Sereia e serviu de palco a muitas bandas da época. Nesse ano surgiram nomes sonantes como Heróis do Mar ou António Variações e a imprensa musical aparece como um grande apoio, neste rumo renascido do *rock* nacional. Nasceram os jornais “Rock Week” e “Musicalíssimo”, que oferecem um lugar de destaque às bandas nacionais, nas suas capas. São gravados os primeiros videoclips, apresentados no programa “Vivámúsica” e Júlio Isidro começa a dar passos largos, para aquele que foi um dos mais empenhados trabalhos de valorização e divulgação da música portuguesa, incluindo, também, o género *rock* (Duarte, 2011).

No entanto, este crescimento fervoroso de artistas rock não perdurou. A partir de 1983/1984 o panorama do *rock* português mudou de figura. Já não nasciam bandas em qualquer esquina e as que nasciam não conseguiam sobreviver na indústria musical, cada vez mais bravia e exigente. Apenas, alguns talentos exímios como Rui Veloso, UHF, Xutos e Pontapés e GNR permaneceram até aos nossos dias (*ibidem*). “Em 1980, Rui Veloso entrava surpreendente mas intensamente nas memórias dos portugueses por intermédio da rádio e da televisão” (Guerra, 2010: 224). Os UHF, por sua vez, vieram revolucionar a linguagem escrita do *rock* português, refletindo sobre o quotidiano suburbano nacional. “Oriundos já dos finais da década anterior, os Xutos & Pontapés entram nos anos oitenta sem gravar mas percorrendo de forma sistemática os palcos portugueses. Influenciados pelo punk e pelo hard rock, emanaram rebeldia em cada concerto transformando-se numa autêntica e se calhar a única banda de culto portuguesa” (Guerra, 2010: 226). Finalmente, os GNR pautaram-se pelo experimentalismo e

criatividade, ainda vigentes nos dias de hoje. Contudo, convém não esquecer o sucesso dos Táxi, com o *single* “Chiclete”, que abalou os *tops* nacionais.

Ainda na mesma década, Portugal deu as boas-vindas a projetos que viriam marcar a nossa sociedade, como os Mão Morta, Ban, Sétima Legião, Delfins ou Quinta do Bill. O *punk* renasce com os Peste & Sida, os Cães Vadios ou os Mata Ratos e o *heavy metal* embarca em força com os Tarântula, V12, Casablanca, STS Paranoid ou Ibéria (*ibidem*). “É pois importante relevar que estes projetos contribuíram decisivamente para a eclosão do boom da década seguinte, misturando linguagens e estilos, dando um contorno mais definido ao que é o rock português e a música popular portuguesa” (Guerra, 2010: 217). No entanto, é impossível não falar de António Variações. “António Variações marcou uma diferença musical, estética e social numa transição para uma (pós)modernidade” (Guerra, 2010: 232). António Variações é um dos nomes mais importantes na história da música portuguesa, não apenas pela sua carreira como música, mas pela sua figura excêntrica e irreverente. “Cruzou o rock, o pop, os blues ou o fado. Sintomático deste cruzamento, foi a procura de misturas, atestada na própria escolha do nome, António Variações (...)” (Guerra, 2010: 232/233).

1984 é o ano que vê germinar a primeira obra literária dedicada, exclusivamente, ao rock português. Falamos de “A Arte Elétrica de Ser Português – 25 Anos de Rock’n’Portugal”, uma verdadeira e preciosa bíblia, da autoria do outrora jornalista, A. Duarte. Posteriormente, foram publicadas algumas biografias de bandas rock nacionais, mas “o único livro que focava todas as épocas e bandas do Rock Português era o do António Duarte” (Duarte, 2011: 26). Um autor com experiência colossal no mundo do jornalismo, com passagens pelo “Correio da Manhã”, pelo “Se7e” ou pela já mencionada revista “Rock em Portugal” e, ainda, com dotes musicais. Formou os DWArt, que mais tarde atuariam no Rock Rendez Vous, um dos clubes lisboetas mais populares na década de 80. “A atuação neste espaço passou a representar um marco na carreira dos grupos” (Salwa, 2010: 1051). Este espaço deu à luz fantásticos projetos do *Rock* Português, não só em espetáculos organizados no seu palco, mas, também, através de seis “Concursos de Música Moderna”.

Já vimos como é que o *rock* cá chegou e observamos como começou a criar as suas teias. Apesar de mencionadas algumas transformações na nossa sociedade, agora, é importante refletir acerca do peso de todas elas, para a juventude portuguesa.

## 6. Metodologia: uma questão essencial

“Para levar a bom termo o trabalho de observação é preciso poder responder às três perguntas seguintes: observar o quê?; em quem?; como?”

(Quivy & Campenhoudt, 1995: 155).

Chegamos, agora, a uma etapa essencial de qualquer investigação: refiro-me à metodologia. Antes de mais, é importante tentar perceber o que se entende por metodologia. “Concebemos que o cerne da metodologia contemporânea da investigação social é o ato da observação que está ligado a um ciclo de teorização. É a confrontação de ideias, saídas tanto da experiência e da imaginação, como os dados concretos, derivados da observação, com vista a confirmar, a alterar ou a rejeitar estas ideias de partida” (Gauthier, 2003: 22). Por outras palavras, é através da metodologia, que é delineado o caminho que o investigador deseja seguir, no seu estudo. Contudo, o investigador deve conhecer com clareza todos os caminhos possíveis, para, por fim, traçar o que melhor se adequa à sua investigação. “Uma investigação social não é, pois, uma sucessão de métodos e técnicas estereotipadas que bastaria aplicar tal e qual se apresentam, numa ordem imutável. A escolha, a elaboração e a organização dos processos de trabalho variam com cada investigação específica” (Quivy; Campenhoudt, 1995: 18). Desta forma, é necessário ter em consideração, que cada investigação tem o seu propósito particular e possui etapas distintas, que a permitem atingi-lo.

De acordo com Quivy e Campenhoudt (1995), nas ciências sociais, não pretendemos estabelecer verdades definitivas, como em outras áreas de conhecimento. “Os nossos conhecimentos constroem-se com o apoio de quadros teóricos e metodológicos explícitos, lentamente elaborados, que constituem um campo pelo menos parcialmente estruturado, e esses conhecimentos são apoiados por uma observação dos factos concretos” (Quivy; Campenhoudt, 1995: 20). Porém, antes de procedermos à aplicação dos métodos de investigação, importa definir, claramente, o objeto de estudo. “Em primeiro lugar, o investigador interroga-se sobre o que quer estudar, sobre que assunto quer colocar questões” (Gauthier, 2003: 24). Assim, relativamente à cultura *rock* nacional, existem diversos trilhos de investigação, que poderia ter seguido. No entanto, senti-me obrigada a optar por um determinado ângulo de análise, tendo em conta os limites temporais e materiais. “Por várias razões que progressivamente se tornarão evidentes, sugerimos a adoção e uma fórmula que a experiência revelou ser muito eficaz. Consiste em procurar enunciar o projeto da investigação na forma de

uma pergunta de partida, através da qual o investigador tenta exprimir o mais exatamente possível o que procura saber, elucidar, compreender melhor” (Quivy; Campenhoudt, 1995: 32). Assim, para esta minha investigação, eu pretendo dar resposta às seguintes questões:

**O que é que mudou na juventude, em Portugal, desde que a cultura *rock* foi introduzida na nossa sociedade?**

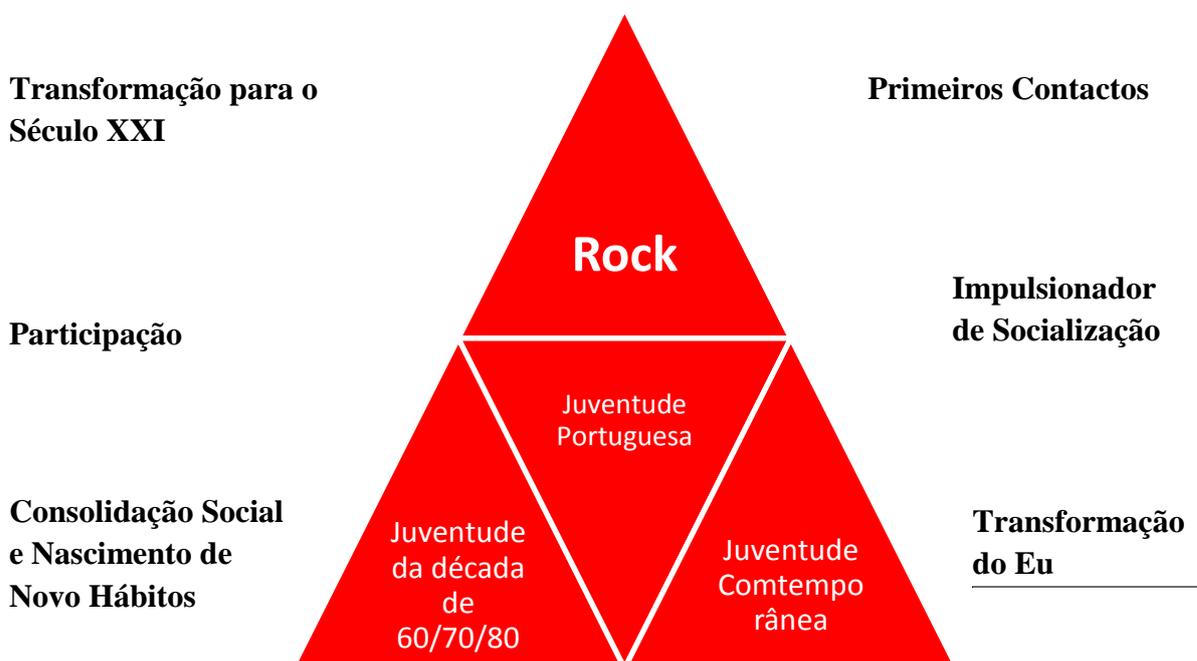
**O que mudou nos jovens da década de sessenta/setenta e oitenta, para os jovens roqueiros da contemporaneidade?**

Por outras palavras, pretendo tentar perceber o que é que mudou na juventude portuguesa, desde que a cultura *rock* foi introduzida no nosso país. O que mudou nos seus gostos, nos seus hábitos, nos seus valores, nas suas crenças, nas suas relações. Nas relações sociais entre si, mas, também, nas suas relações com jovens membros de outras subculturas e com as gerações adultas. No entanto, quero, também, proceder a uma comparação entre os jovens membros da cultura *rock* dessa época, com os jovens dos nossos dias, de forma a procurar, que diferenças e semelhanças existem entre ambos. De uma forma geral, desejei entender qual o papel que o *rock* desempenhou e continua a desempenhar na juventude portuguesa, nomeadamente, na transformação e desenvolvimento das suas identidades.

Em suma, procurarei observar quais as consequências e transformações, decorrentes da introdução e desenvolvimento da subcultura *rock*, em Portugal. Mas, para que tal aconteça, é preciso estruturar claramente a minha investigação. “A estrutura de prova adotada é o primeiro ponto. É preciso questionar-se que tipo de investigação se deve fazer, que estrutura se deve dar à comparação efetuada; dito de outra maneira, deve-se determinar qual é a lógica que permitirá confirmar ou infirmar hipóteses” (Gauthier, 2003: 24). Assim, comecei por recolher informação, acerca do meu tema, com o fim de construir o conjunto de referências bibliográficas, mais completo possível. “As leituras ajudam a fazer o balanço dos conhecimentos relativos ao problema de partida (...)” (Quivy; Campenhoudt, 1995: 69). Nesta fase, tive algumas dificuldades, pois muitas das obras, que inicialmente seleccionei, não se encontravam ao meu alcance. Porém, tentei contornar este obstáculo, recorrendo a todas as fontes, que tinha disponíveis. Recorri, ainda, a três entrevistas exploratórias semidiretivas ou semiestruturadas de três autores de obras especializadas no tema em questão e que se encontram disponíveis em anexo. “A entrevista semidirigida consiste numa interação verbal animada de forma flexível pelo

investigador. Este deixar-se-á guiar pelo fluxo da entrevista com o objetivo de abordar, de um modo que se assemelha a uma conversa, os termos gerais sobre os quais deseja ouvir o respondente, permitindo assim extrair uma compreensão rica do fenómeno em estudo” (Savoie-Zajc, 2003: 282). Segundo Quivy e Campenhoudt (1995), as entrevistas exploratórias constituem uma técnica preciosa, para muitos trabalhos de investigação social.

Após a seleção do ângulo de investigação a adotar e após exploração do meu tema, através de leituras e de entrevistas exploratórias, foi necessário construir um modelo de análise. Na linha de pensamento de Quivy e Campenhoudt, (1995), esta etapa do procedimento de investigação permite a condução do trabalho de recolha e análise de dados de observação, que se vão seguir. Em primeiro lugar, comecei por construir os conceitos fundamentais da minha investigação. “À elaboração dos conceitos chama-se concetualização. Constitui uma das dimensões principais da construção do modelo de análise” (Quivy; Campenhoudt, 1995: 111). Desta forma, considero os meus conceitos: Juventude portuguesa e Cultura rock; Juventude da década de 60/70/80 e Juventude da contemporaneidade.



Neste sentido, para poder colocar em prática os meus objetivos de investigação, tive de refletir, acerca do tipo de observação, que iria adotar. “A observação engloba o conjunto das operações através das quais o modelo de análise (...) é submetido ao teste dos factos e confrontado com dados observáveis” (Quivy; Campenhoudt, 1995: 155). Inicialmente, tive que refletir acerca de quem seriam os indivíduos importantes, para o meu estudo. Assim, uma vez que a minha população era demasiado extensa (todos os jovens da cultura *rock* das décadas de

60/70/80 e da atualidade), recorri à técnica de amostragem, para poder estudar componentes não estritamente representativas, mas características da minha população. Segundo Gil (1999), em pesquisa social é muito frequente a utilização de amostras, ou seja, de uma pequena parte de elementos, que compõem o universo de investigação. Neste sentido, para a minha pesquisa, recorri à amostragem não probabilística intencional, através da qual selecionei os elementos, que, na minha opinião, representam a população total. As técnicas não probabilísticas, de acordo com Beaud (2003), são pouco dispendiosas, rápidas, fáceis de aplicar, contudo, não permitem precisar o erro de amostragem, ou seja, não apresentam fundamentação matemática ou estatística. Relativamente à tipicidade da amostragem, optei pela intencional, por me permitir selecionar, intencionalmente, um subgrupo da população, que pudesse ser considerado representativo de toda a minha população.

Assim, realizei essa observação em indivíduos que integravam a juventude da época e, igualmente, naqueles que a integram atualmente. Quer fossem indivíduos membros ou amantes de *Rock*, mas também aqueles que não o fossem. Pois, transformações podem ter ocorrido fora da própria subcultura. Ainda, observei indivíduos que, de alguma forma, estiveram e estão relacionados com a ideologia *Rock*, como vendedores de discos e outro tipo de *merchandising*, proprietários de espaços dedicados a concertos ou convívios, organizadores de eventos, bandas, jornalistas, entre outros atores, que no decorrer da investigação foram considerados pertinentes. E como procedi a essa observação? Através da técnica de observação participante e da realização de entrevistas.

Neste sentido, o meu instrumento de observação foi de natureza qualitativa e de âmbito indireto. Na conceção de Quivy e Campenhoudt, (1995), na observação indireta, o investigador dirige-se aos sujeitos para obter a informação desejada. Assim, a recolha de dados foi realizada através de contacto presencial com os indivíduos envolvidos. “Neste caso, o observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de um membro do grupo. Daí, porque se pode definir observação participante como a técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir do interior dele mesmo” (Gil, 1999: 113). Essa observação foi efetuada em festivais, concertos, lojas de discos, entre outros locais ou eventos, que atraíssem a presença dos jovens roqueiros de hoje.

Além da observação participante, procedi à realização de entrevistas semidiretivas, uma vez que esta tipologia oferece alguma liberdade ao entrevistado, mas, também, me ajudam a controlar o rumo da entrevista, para que o entrevistado não se disperse do tema. “Nas suas

diferentes formas, os métodos de entrevista distinguem-se pela aplicação dos processos fundamentais de comunicação e interação humana” (Quivy; Campenhoudt, 1995: 191). Essas entrevistas tiveram como objetivo garantir a máxima diversidade de perfis, relativamente ao tema em questão. Por outras palavras, o entrevistador “ (...) segue a linha de pensamento do seu interlocutor, ao mesmo tempo que zela pela pertinência das afirmações relativamente ao objeto da pesquisa (...) ” (Albarello, *et al*, 2005: 95). De acordo com esta linha de pensamento, realizei um total de 26 entrevistas, das quais 15 foram realizadas a indivíduos relacionados, de alguma forma, com o rock nas décadas de 60/70 e 80 e onze foram realizadas a vários jovens, de diferentes grupos etários (dos 18 aos 32 anos), como se pode verificar na informação em anexo. É de salientar, ainda, que tomei a decisão de não colocar as transcrições das entrevistas em anexo, pois considero que contem bastante informação pessoal dos entrevistados, que não pretendo tornar pública.

Posteriormente, recorri ao método de análise de conteúdo, nomeadamente, à análise de enunciação (discurso) e à análise estrutural (ordem do discurso), para o tratamento das entrevistas. Por outras palavras, pretendi seguir um processo de decifração estrutural centrado em cada entrevista, recorrendo, numa segunda fase, a uma transversalidade temática. “Sob a aparente desordem temática, trata-se de procurar a estruturação específica, a dinâmica pessoal, que, por detrás da torrente de palavras, rege o processo mental do entrevistado” (Bardin, 2009: 93). Neste sentido, temos de ter sempre em conta que cada entrevista se constrói segundo uma lógica específica. No ponto de vista de Quivy; Campenhoudt (1995), a análise de conteúdo ocupa um lugar cada vez maior na investigação em ciências sociais, pois permite tratar, convenientemente, informações e testemunhos, de carácter profundo e complexo. Contudo, para tal aconteça é necessário fazer uma abstração de si mesmo e das entrevistas anteriores. “O objetivo da análise de conteúdo é compreender criticamente o sentido das comunicações, seu conteúdo manifesto ou latente, as significações explícitas ou ocultas” (Chizzotti, 2000: 98).

Importa, ainda, salientar, que a minha investigação está bastante dependente das minhas entrevistas, dos meus entrevistados e das conclusões que retirei. Contudo, fiz tudo o que estive ao meu alcance, para conseguir atingir os objetivos aos quais me propus.

## 7. Metamorfoses: *Rock* e Sociedade Portuguesa

“É notória a escassez de estudos científicos em torno da música no nosso país em qualquer época, sobretudo evidente no último século”

(Salwa, 2010: III).

Mas, afinal, o que é que mudou? Uns dizem que foi tudo, outros dizem que nada mudou, mas algo mudou com certeza, caso contrário, não estariam agora a ler esta dissertação. Como vimos, no final da década de 50, as primeiras melodias começaram a chegar ao nosso país, vindas do outro lado do Atlântico. Ninguém sabia o que era aquilo e alguns tendiam em dizer que se chamava «rock». Rock? Mas o que é isso? “É música americana”, respondiam os mais atentos à informação internacional, que escapava ao lápis azul. Mas, à medida que o tempo foi passando, o rock deixou de ser só música americana e passou a ser cultura. Subcultura. Deixou de ser só “Rock Around the Clock” para ser “It’s Only Rock’n’Roll (But I Like It)”. Deixou de ser “Suspicious Minds” para ser “Helter Skelter”. Deixou de ser “My Generation” para ser “Black Dog”. Aqui, deixou de ser “Ai, Mouraria” para ser Rua do Carmo. Deixou de ser “Lisboa Menina e Moça” para ser “Portugal na CEE”. Deixou de ser “Recordar é Viver” para ser “Estou Além”.

“Antes da música aparecer, tenho a impressão de que não se passou quase nada, não se passou nada” (Castro, S., 2014). Antes do Rock, o nosso país era um território pouco desenvolvido e bastante fechado, devido às imposições ditatoriais. A informação que entrava e saía era controlada e eram poucos aqueles que se atreviam a desafiar os tentáculos do regime. Desta forma, as atividades de lazer para a juventude eram bastante escassas: existiam alguns cinemas, alguns teatros, alguns bailaricos ao domingo nas grandes cidades e pouco mais... A tendência da grande maioria dos portugueses era a de seguir o lema imposto por Salazar, que contemplava os pilares “Deus, Pátria e Família”, tratando-os não só como pontos obrigatórios, mas quase como valores singulares. “Uma das razões pelas quais o rock rebentou com força no mundo todo foi porque não havia grandes momentos de lazer” (Brito, 2014). Os jovens ocupavam grande parte dos seus dias na escola e o tempo que tinham livre era destinado a ajudar os pais com as tarefas do lar, a jogar futebol ou a costurar, no caso das meninas, e muito longe estava o tempo da «Droga, Loucura, Morte». “Mas o que nós fazíamos era, realmente, juntarmo-nos para jogar futebol, andávamos de bicicleta, fazia-se muito mais exercício físico” (Castro, S. 2014). No entanto, já no final da década, surge a caixa mágica que veio mudar o

mundo e a televisão depressa se afirmou como presença indispensável no dia-a-dia dos lares portugueses. “Havia um canal que era único, não havia mais nada, era a televisão a preto e branco e eu lembro-me que a primeira televisão que nós comprámos já foi nos anos 60” (Castro, J. 2014). Em relação à rádio iam ouvindo o que os familiares escutavam em casa, que, normalmente, não ia muito além de novelas, música ligeira e, no caso de alguns, alguma música clássica. “Do período pré-rock, lembro-me da música francesa e italiana, Françoise Hardy, Johnny Halliday, Marino Marini, Pepino de Capri eram passados na rádio” (Garcez, 2014). Destacava-se o chamado nacional cançonetismo, muito popular, durante o regime ditatorial. “O que eu ouvia era o que se ouvia na rádio, o nacional cançonetismo, as rádios não passavam rigorosamente mais nada” (Macedo, 2014). No que toca ao cinema as diferenças não eram muitas. “No Cinema era censurado tudo o que parecesse rebelião de juventude, ou simpatia pró-comunista, pró-socialista, pró-anarquista” (Duarte, A., 2014).

Como vemos, o rock não entrou de rompante no nosso país, conquistando tudo e todos, mas o que é certo, é que entrou e mudou tudo o que com ele se cruzou. Desta forma, tentei sintetizar algumas transformações advindas desta subcultura a seis níveis: Rock: primeiros contactos, Rock: impulsor de socialização, Rock: transformação do eu, Rock: consolidação social e nascimento de novos hábitos, Rock: a participação e, finalmente, Rock: transformações para o século XXI. De salientar que são algumas características associadas ao rock que povoam as recordações dos perfis dos entrevistados, tais como: energia, rebeldia, saudade, orgulho, profissão, passado, presente, amizade, diversão, intemporalidade, modernidade, adrenalina, pulsação, transgressão, contestação, radicalismo, irreverência, curiosidade, no que toca aos aspetos positivos e morte, loucura, drogas, risco, insucesso, negação, consumismo, fracasso, no que diz respeito aos aspetos negativos, associados ao tema em questão. Assim, tal como quase todos os fenómenos sociais, também o rock apresenta sentimentos positivos e negativos, junto dos protagonistas em estudo: “(...) a pop-rock é o primeiro produto artístico da história que se tornou fenómeno de massas. É também o primeiro produto artístico produzido por jovens e o grande estruturador, desde os anos sessenta, duma cultura juvenil – um espaço social autónomo, que em si também representa um novo fenómeno social: a juventude como setor com autoconsciência da sua individualidade” (Fernandes, 2002: 26).

Em relação ao primeiro nível, **Rock: primeiros contactos**, é possível observar que o rock entrou em Portugal a dar, realmente, um passinho de cada vez. “Quando eu tenho para aí sete ou oito anos, já nós tínhamos o rock bem definido, mas vivíamos aqui num cantinho

muito isolado” (Castro, J., 2014). Neste sentido, o rock chegou-nos primeiramente de fora, através especialmente do rock anglo-saxónico, que veio competir com a música francesa e italiana, que parecia inundar a rádio pública da época. “A Rádio passava música ligeira, cantores de charme, orquestras da emissora nacional, tradição e fado - a marca musical de um país que se impunha cinzento e que ensinava a acreditar no destino e nos brandos costumes” (Duarte, A., 2014). Contudo, ao aperceber-se destas novas sonoridades, a juventude pareceu ter ligado as «antenas» e fixado a sua atenção para o que estava para vir. “Aquilo desperta toda a minha geração, em 1963 eu tinha 15 anos, quando os Beatles nascem e, a seguir, os Stones e, portanto, todo o movimento pop/rock anglo-americano” (Brito, 2014). Essas primeiras introduções à cultura rock foram mediadas, na sua maioria, pelos amigos ou irmãos mais velhos, que tiveram um papel crucial na divulgação deste novo género musical. “Foi exatamente aos dez anos, por isso, em 1970, através do meu irmão mais velho, que tinha os discos de rock dos Beatles, dos Stones, dos Pink Floyd” (Rua, 2014). Independentemente da faixa etária, um dos primeiros nomes que esses mediadores davam conhecer chamava-se Beatles. “Portanto, no ano 1963, eu apercebi-me da existência dos Beatles e achei que aquilo era uma música, que a mim me atraía extremamente, muito mais do que era comum em Portugal” (Castro, S., 2014). Muitos desejaram ser como eles, outros desenvolviam ódios de estimação e cantavam glória aos rebeldes Rolling Stones, no entanto, nenhum parece negar a sua enorme influência, na iniciação à cultura rock. É claro, que na década de 60, quer os Beatles, quer os Stones, quer qualquer outra banda do género, tinha que ser ouvida um pouco às escondidas dos ouvidos dos familiares. Isto, porque, como já foi referido, vivíamos períodos de tensão e as ameaças ditatoriais eram uma constante.

Assim, a música rock estrangeira começou a entrar, gradualmente, nas *jukeboxes* dos clubes nacionais, assim como nas rádios dos lares nacionais, passando com mérito pelas picadas do lápis azul. E porquê? Ela própria era um grito de expressão contra as pressões e crueldades políticas, que se viviam em todo mundo. No entanto, parece que a censura pouco percebia da língua portuguesa e menos ainda de língua inglesa. “E, mesmo para nós, no início, nos Beatles, o “love you” a gente ainda percebia, o resto não percebia patavina” (Castro, J. 2014). Esta tolerância acabou por dar asas ao rock, junto dos media. “A aparente tolerância com que o regime deixou o rock'n'roll vibrar em Portugal, e a inegável novidade do fenómeno, propiciaram a sua progressiva divulgação nos media, especialmente em revistas de espetáculos”

(Duarte, A., 2014). Na sua maioria, os jovens começaram, gradualmente, a ficar entusiasmados com este novo fenómeno, que era diferente do tipo de música a que eles estavam habituados.

“É o momento em que deixei de ouvir aquilo que me davam a ouvir, que era o que a minha mãe e a minha tia ouviam e em que passei a ouvir música já eu próprio e quando começo a dizer “gosto mais deste” ou “gosto mais daquele”. E o que é que acontece? Eu aos nove anos tive a primeira guitarra clássica (...)” (Rua, 2014).

De uma forma geral, estes primeiros contactos com o rock foram feitos, essencialmente, pela rádio ou pelo vinil. “Na rádio e na televisão não passava rock” (Brito, 2014). Na televisão ainda nem se pensava numa coisa dessas, quanto à rádio, inicialmente, para se ouvir rock recorria-se às estações radiofónicas internacionais, com aparelhos por satélite ou aos míticos programas noturnos nacionais. “E lembro-me de ter dez anos e de ouvir os temas da música popular, tipo os Stones e os Kinks, nos programas da noite da Rádio Renascença, na altura que era a rádio que, se calhar, dava mais abertura a esse tipo de música e tinha de ouvir aquilo, quando os meus pais julgavam que eu estava a dormir, mas estava a ouvir debaixo do travesseiro” (Castro, S., 2014). No entanto, o cenário foi-se alterando gradualmente, quer na rádio, quer na televisão. “Na Rádio (estúdios da Emissora Nacional) começariam a ser transmitidas em direto, e gravadas para a posteridade, exibições de músicos talentosos que se exprimiam na nova linguagem do rock’n’roll. Seguiu-se a RTP, que se transformaria no veículo por excelência para cimentar o estrelato dos músicos pop portugueses na década de 60” (Duarte, A., 2014). No que toca aos discos de vinil, esses existiam por cá nas poucas discotecas da época, mas eram escassos e chegavam com bastante tempo de atraso, em relação à data de lançamento internacional. Grande parte dos vinis era sujeita a importação pelas lojas, outra era comprada em nome individual via postal pelos CTT, mas, também, para alguns, existiam outras alternativas. “(...) Era esse meu amigo que era piloto da TAP, que me trazia. Ia a Nova Iorque e à Inglaterra e trazia (...)” (Santos, 2014). No entanto, nem todos tinham esse privilégio:

“Num Portugal pobre, analfabeto e isolado, governado por um ditador tacanho mas popular, ouvir rock’n’roll deveria ser uma grande aventura para um jovem, e mais ainda tocar rock’n’roll! Mas essa aventura só era permitida a quem

pudesse dar-se ao luxo de comprar discos e instrumentos musicais importados e caros, ou viajar até Nova Iorque ou Londres para conhecer as novidades. Ou seja, os filhos de famílias abastadas da classe média alta (numa época em que a classe média era escassa)” (Duarte, A., 2014).

Contudo, porque será que o rock os levava a ouvir às escondidas, a importar discos, a comprar instrumentos? “Basicamente, a energia que a música tinha e a rebeldia que essa música tinha, em relação à música vigente, àquilo que se ouvia, à música tradicional, que era música ligeira pura e dura” (Brito, 2014). O rock aparecia como um oásis no deserto para a juventude, que vivia ocultada pela pressão familiar e do regime. O rock deu-lhes aquilo de que eles precisavam no momento certo. E o que eles precisavam era de liberdade de expressão, de viver os seus sonhos, de abater preconceitos e tabus, de criticar, de contestar, enfim, de viver a sua juventude, como ela, nas suas visões, deveria ser. Contudo, o que é que faziam por isso? “No fundo, os rebeldes portugueses comportavam-se dentro de parâmetros onde não havia lugar a provocações explícitas, escândalos, ou situações chocantes, nem em público nem em privado” (Duarte, A., 2014). A temática das letras foi, igualmente, um aspeto muito importante neste aspeto, pois eram muito mais abertas e dirigiam-se aos mais diversos tabus da sociedade, sem quaisquer constrangimentos. Foi, ainda, importante a estética acompanhada à subcultura rock. “(...) Mas, mais do que tudo, era a roupa e os cabelos e o visual” (Costa, 2014). Como vemos, a música rock era algo completamente novo aos olhos dos nossos jovens, era a música transformada em intensidade, pulsação e transgressão. “Mais que música moderna era a modernidade (...)” (Macedo, 2014). Por outras palavras era, sobretudo, o corte com o passado, com o que passava na rádio e com o que lhes era imposto. “A cultura rock tinha o sabor da subversão” (Duarte, A., 2014).

E esse corte teve início com os primeiros *singles* ou álbuns que os jovens começaram a ouvir. Nestes primeiros contactos, foi novamente importante a música do Beatles. “(...) O primeiro álbum que eu me lembro de ter comprado e guardado de uma forma especial foi o Rubber soul, dos Beatles”. Porém, destaca-se, também, a música brasileira, que por sua vez, teve, também alguma influência. “(...) houve um bocadinho de loucura pela música brasileira, sobretudo aqui, porque nós falávamos [a mesma língua]” (Castro, J. 2014). Mas, outros nomes sobressaíam, tais como os Rolling Stones, os Doors, os The Who, os Pink Floyd, entre outros. Mas, tão importante como a música em si era todo o ritual de seleção, compra e preparação do

gira-discos, para por o vinil a tocar. “Comprar um disco era uma aventura e um disco era uma coisa valiosa” (Brito, 2014). Mesmo que fosse numa discoteca, onde pudessem tocar-lhes e ouvi-los nas míticas cabines, ou mesmo que fosse via postal, comprar um disco era um ritual quase religioso. “A diferença é que se ouvia música com um sentido mais...litúrgico, devido ao processo. Era a aparelhagem, a agulha, o desembulhar do disco, o virá-lo...” (Costa, 2014). E, claro, já para não falar do dinheiro que juntavam para os poder comprar. “(...) era o pessoal que não comia, que os pais davam dinheiro para lanchar e não comiam, porque ao fim de quatro ou cinco dias, aquele dinheiro todo junto dava para comprar um álbum” (Calado, 2014). Curiosamente, a cópia ainda era pouco usual, nem todos tinham acesso a gravadores e nem todos queriam emprestar o seu «tesouro» a alguém. “Encontrávamo-nos, ouvíamos música, trocávamos discos, eu emprestava um disco e emprestavam-me outro e levávamos para casa e gravávamos. Já na altura fazíamos pirataria, o que depois foi considerado pirataria, na altura era o ato mais normal e simples do mundo” (Castro, S., 2014). As discotecas começaram a aparecer, a pouco e pouco, até se estenderam, um pouco, por todo país. Sublinhe-se, que posteriormente, até as lojas de eletrodomésticos tinham uma secção de música, na qual se vendiam discos de vinil, paralelamente à venda de gira-discos.

“Na altura, interessarmo-nos por música era, claramente, interessarmo-nos por rock” (Calado, 2014). Apesar das discussões aceras entre os Beatles e os Rolling Stones, a música parecia ditar o círculo de amizades, em que os jovens se inseriam. “Uma das coisas que acontece é que a música (...) cria laços de amizade muito fortes” (Castro, S., 2014). Começaram, então, por se criar grupos sociais informais com um denominador comum: a música rock. Grupos, esses, que evoluíram, em grande parte, para a criação de bandas e para a profissionalização, numa fase posterior. “Inúmeros e populares concursos yé-yé, no Teatro Monumental, apadrinhados pelo empresário teatral Vasco Morgado e com ampla cobertura mediática, tornar-se-iam, por seu lado, o grande polo de socialização e ritualização da juventude urbana de Lisboa e do Porto” (Duarte, A., 2014). Daí, que muito do convívio dos grupos fosse realizado aleatoriamente nas casas dos membros, com o objetivo de ouvir música ou tentar tocar qualquer coisa. “(...) Nós à sexta-feira, no fim das aulas, um dos entretenimentos à sexta-feira, porque não havia que estudar, só íamos estudar, depois, no domingo para a segunda-feira, era nós reunirmo-nos na minha casa ou na do Rui Reininho (...)” (Castro, S., 2014). É de salientar que as editoras discográficas como a Valentim de Carvalho e a Orpheu não ficaram, segundo Duarte (2014) indiferentes à popularidade crescente destas novas vagas musicais, sujo

*target* era a juventude. No entanto, a vaga teve sol de pouca dura, quando na época de 60 os jovens começaram a cumprir o serviço militar.

E entramos, agora, no segundo nível de análise: **Rock: impulsionador de socialização**. Para além de se encontrarem nas casas uns dos outros, também se começaram a reunir em cafés ou já, posteriormente, nos locais de ensaio. “(...) Nós tínhamos de encontrar uma sala de ensaios e as nossas casas, nenhuma delas, tinha condições, nem os nossos pais estavam para aturar barulho (...) e decidimos ir falar com os bombeiros de Leça (...)” (Brito, 2014). E faziam-se ensaios no quartel dos bombeiros, à troca de concertos em bailes de domingo. Isto, porque nem todos tinham garagem ou nem todos tinham a permissão para lá tocar, devido ao barulho que impreterivelmente faziam.

No que diz respeito ao aspeto visual, começaram a verificar-se algumas transformações. “Mudou tudo. Os cabelos começaram logo todos a crescer, toda a gente usava cabelo comprido nessa altura, era pouquíssimos os que não usavam” (Brito, 2014). A aparência criada por estes jovens era como que um espelho da sua vontade de ser diferente e de cortar com as teias do passado opressor. Por isso, esforçavam-se por parecerem, cada vez mais, com o ideal que criaram. “Para comprar assim mais diferente íamos à Cáritas comprar roupa barata, porque vinha dos Estados Unidos e era onde comprávamos roupa diferente” (Macedo, 2014). Longe estavam para trás os tempos em que se vestiam igual aos pais e cultivavam o hábito da chamada «roupa de domingo». No entanto, no início, os pais não acharam grande graça a estas novas indumentárias. “Uma das coisas que eles controlavam, por exemplo, era o vestuário, principalmente a minha mãe, era exatamente a questão do vestuário. Para eles era escandaloso, que eu não cortasse o cabelo, mas para mim era fundamental” (Castro, S., 2014). Na sociedade conservadora que era o Portugal da época, ainda havia quem criticasse este novo estilo de vida. “Esses preconceitos eram sociais e culturais, mas também, em grande parte, estéticos ou formais: A música produzida pelos novos instrumentos elétricos e amplificados não era para ouvidos brandos. Os pais e os mais velhos referiam-se ao rock’n’rol e ao yé-yé como “ruído”, “barulho”, ou música de malucos”, depois de ultrapassada a designação inicial de “música de pretos”” (Duarte, A., 2014). Porém, essas opiniões tiveram uma vida relativamente curta. “Portanto, há uma revolução a nível dos costumes, também e do vestuário, que passa também pela estética rock e por essas mudanças que acompanham a música, também” (Brito, 2014). E, de facto, não foi só a aparência que mudou, mas também a atitude perante a vida e perante a sociedade. “(...) Eram pessoas muito energéticas, ou seja, o que eles precisava, de alguma

maneira, era de extravasar a fúria da juventude, o sangue nas guelras” (Castro, J., 2014). Era como uma forma de extorsão.

“A música rock, como aliás a música clássica e outras músicas a que podemos chamar de evocação – por oposição às de mensagem revolucionária, como o Folk ou o Reggae, que são mais de extorsão – tem um forte poder de estimulação de paisagens estéticas internas. Isto inclui um jogo de transcendências: pela viagem do pensamento vamos para fora de nós próprios, saímos do morno e cinzento da vida real. O *star-system* é uma máquina de produção deste tipo de evasão, sendo o *rock-star* o seu veículo. Participar fantasmaticamente da sua vida, da sua arte, é alcançar uma superação momentânea das condições reais da existência – afinal como nas drogas” (Fernandes, 2002: 26).

Contudo, é inegável que não o rock tenha conquistado tudo e todos, mas conquistou a esmagadora maioria da juventude. “O rock foi transversal a todos os escalões etários, nessa altura, e a todas as lasses sociais” (Castro, J., 2014). Assim, era normal que o rock delimitasse o circuito de amizades e formasse grupos, onde todos os membros ouvissem o mesmo tipo de música. Quem não tivesse sido contagiado pela magia do rock, quando ele começou a ser popular, acabou por se afastar e integrar outro tipo de colónia social, que cultivava outros passatempos. Um *hobbie* que parecia «competir» diretamente com o Rock era o desporto. “Lá está, os do desporto, havia gente muito ligada ao desporto, de uma forma muito ativa (...)” (Brito, 2014).

No início, como vimos, esta subcultura não teve grande aceitação na sociedade. “As pessoas começaram a usar cabelo pelo meio das costas e ouvíamos bocas na rua e insultos na rua” (Brito, 2014). Isto acontecia, porque as pessoas não estavam, ainda, habituadas a este novo estilo de vida dos jovens, às suas novas atitudes, às suas novas crenças, às suas novas aparências. “O comprimento ligeiro do cabelo sobre as orelhas, marca da geração de jovens rockers, era mimetizado pelo seu público, e isso dava azo a repreensões de pais e professores e à chacota de magalas e populares que passavam na rua” (Duarte, A., 2014). Chegavam a ser criticados até pela própria família, que desconhecía o que era o rock. “A Rock Cultura, na altura não, mas hoje é algo que está *everywhere*, (...) não altura não, era litúrgico” (Santos, 2014). No entanto, nem era tanto a música em si que os incomodava. “As pessoas eram muito mais

criticadas pela aparência e pela sua atitude na vida, do que propriamente o facto de meter um disco e estar a ouvir rock” (Castro, J. 2014). Outros, por sua vez, eram mesmo criticadas pelas famílias, devido ao volume sonoro deste tipo de música. “Sei que outros pais tinham outros tipos de complicações. Mas, no meu caso, às vezes era mais pelo ruído” (Calado, 2014). No entanto, também acontecia, em alguns casos, a situação inversa. “Nós é que criticávamos os outros, por não ouvirem a nossa música (...)” (Pedro, 2014).

É de realçar, também, que quando começaram a surgir os primeiros concertos de rock em Portugal, os jovens quiseram logo marcar presença. Em Portugal, entre os primeiros nomes citados destacam-se os Psico, os Arte e Ofício, os Pop 5, os Táxi e os Sheiks... “O primeiro concerto, assim, de uma banda internacional que eu vi em Portugal foram os Genesis, no Pavilhão de Cascais” (Brito, 2014). Depois deste concerto, o hábito começou a crescer gradualmente, até se chegar à realização de festivais de música. Mas, antes de entrarmos nos primeiros festivais, convém dar um saltinho breve ao terceiro nível de análise.

**Rock: transformação do eu.** Todos temos conhecimento sobre a situação em que país se encontrava, quando o rock cá apareceu. Assim, o rock parece ter funcionado como uma ferramenta de expressão, de fuga às imposições ditatoriais e de contestação social. “Eu no 1111 tive vários discos proibidos pela censura (...)” (Brito, 2014). A ação da censura tinha a tendência para revoltar, ainda mais, os artistas contra o inconformismo dos cidadãos. E essa revolta, por vezes, nem era para contestar pelo ideal que desejavam, mas mais pela afirmação do que não queriam. “ (...) a pop-rock dirige-se à emocionalidade, ao nosso lado expressivo mais do que ao racional – é evocação mais do que a razão” (Fernandes, 2002: 27). Queriam que acabasse o regime, mas podiam não saber o que queriam que viesse a seguir. Assumia-se, igualmente, como uma afirmação de identidade de cada um. “A resposta à pergunta é assim: absolutamente. A própria cultura da época, a música, o que tu quiseres, era como um farol essencial, onde se iam procurar soluções, respostas para as coisas (...)” (Costa, 2014). No entanto, a consciencialização das mentalidades dos jovens não vem só com o rock, já antes tínhamos, aqui em Portugal, muito bons músicos de intervenção, que os jovens cresceram a escutar. “De modo, que a música ajuda a um determinado distanciamento ou alheamento em relação aos fenómenos políticos e, principalmente, mais do que aos fenómenos políticos, que são fundamentais para a vida social, em relação aos fenómenos sociais” (Castro, S., 2014). Assim, toda esta revolta contra o regime e contra as suas imposições, como a obrigação de prestar serviço militar, por exemplo, levou muitos jovens a seguir pelos caminhos da rebeldia.

“(...) Acho que uma das razões de ser rock era aquela transgressão, que na altura era verdadeira e sentida (...)” (Rua, 2014). E ser rebelde não é sair por aí a fazer «asneiras», mas é ter consciência das situações e contestá-las. “Acho que o rock e a música pop rock foram um grito de, não sigo exatamente de revolta, mas principalmente foi um grito de emancipação das camadas mais jovens, em relação à pressão e à hegemonia das camadas dos adultos, que exerciam o poder” (Castro, S., 2014). Ser rebelde era, também, ser diferente. “Uns tinham cabelos mais compridos, eu gostava de ter, ou teres uma roupa diferente, ouvires coisas diferentes, ou achares-te diferente, aí está a rebeldia” (Costa, 2014). Mas, em suma, esta transformação do eu veio demarcar uma nova posição na sociedade.

“Em duas palavras, o conflito inerente à revolução rock manteve-se adormecido em Portugal, por efeito da brandura dos costumes e da configuração própria do regime, praticamente até finais dos anos 60, na altura em que toda uma geração de jovens perde a inocência na guerra colonial, e em que ecoam pelo país as primeiras histórias sobre a guerra no Vietname, o Maio de 68, o amor livre, o movimento hippie, o psicadelismo, e se ouvem as primeiras vozes militantes na música popular portuguesa” (Duarte, A., 2014).

**Rock: consolidação social e nascimento de novos hábitos** e ó quarto nível de análise. Embora sendo Portugal um país pequeno, as discotecas ou lojas de discos foram crescendo de forma gradual e obtendo lucros até bastante avultados. “Cheguei a ter mais de 600 clientes em Portugal inteiro, quando comecei na Polygram (...)” (Brito, 2014). Estas lojas tinham uma enorme vantagem, já mencionada, que era a existência das cabines de som. “Pegavas nos discos e levavas para lá e passávamos tardes assim (...)” (Costa, 2014). Estas cabines de som permitiam que os jovens seleccionassem os álbuns de que gostavam e pudessem escutá-los num pequeno espaço, através de auscultadores. E, apesar de a música ser tendencialmente cara, os jovens lá faziam os seus sacrifícios e tentavam comprar sempre o que pudessem. “(...) Eu tinha de pedir aos meus pais dinheiro, não me lembro bem, mas houve uma altura que era tipo mil escudos ou mil e tal” (Rua, 2014). No entanto, quando a vontade é grande....

“Eu lembro-me que o single de top é lançado em Portugal nos anos 80 e rapidamente atingia disco de platina (...) Mas um disco de platina nos anos 80 devia ter, no mínimo, cem mil unidades, no mínimo, cem mil” (Ribeiro, 2014).

E toda a gente queria ter o *hit* da rádio em vinil. “Era barato, não havia cinquenta canais de televisão, não havia Facebook, não havia nada disso...” (Ribeiro, 2014). Assim, a juventude tinha que se entreter com alguma coisa e essa alguma coisa era, maioritariamente, a música. “Mas, eram outros tempos. Havia outro poder económico, havia emprego, havia emprego em todo o lado, havia...os cafés estavam todos cheios de gente...” (Ribeiro, 2014). Hoje, o poder económico é menor, não há emprego, mas os cafés continuam cheios. Artur Ribeiro, o proprietário da já desaparecida Jo-Jo’s Records afirma, também, que ainda há mercado para as lojas especializadas. “Hoje nós não devemos ir pelas coisas *standard*, devemos estar sempre com um olho às coisas diferentes para um público diferente e eu tive sempre essa preocupação e dei sempre valor a isso” (Ribeiro, 2014). O empresário pensa que se deveriam baixar os preços, porque competir com música gratuita não é tarefa fácil e está errado, porque o artista tem de se sentir claramente motivado” (Ribeiro, 2014). E, desta forma, é mais difícil. Contudo, “a música não vai desaparecer” (Ribeiro, 2014), porém, tem cada vez mais novos formatos e as pessoas terão, se os quiserem experimentar, de se habituarem a eles. Porque, apesar de o vinil ter renascido, quem nos garante que ele tenha voltado para ficar? Contudo, como sabemos, a vida é um ciclo e voltamos todos à terra.

Não podia falar dos novos hábitos e não falar do lema «sexo, drogas e rock’n’roll”. “Mudou tudo e toda a gente” (Brito, 2014). Apesar de, inicialmente serem pouco populares, os músicos e os artistas iam tendo acesso a elas. “A seguir à revolução e com a chegada dos retornados das antigas colónias, é que as drogas se começaram a popularizar” (Garcez, 2014). Claro que as drogas sempre existiram e não vieram cá parar pelas mãos do rock, assim como sempre existiu a procura do estado de felicidade ou do estado delírio. No entanto, “volta tudo a aparecer nos anos 60/70, mas sob a forma de fumo, marijuana, haxixe” (Brito, 2014). Depois, vieram as drogas mais pesadas como o LSD e os alucinogénios em geral e a tendência para experimentar tornou-se irresistível para os jovens. “Uma pessoa está a ouvir um álbum dos Beatles, está a ouvir o Sgt. Peppers e sabe que eles escreveram algumas canções sob LSD (...)” (Brito, 2014) e a tentação é grande. No entanto, a experiência revelava-se insatisfatória. “Ou nos contavam histórias ou, então, nós não tínhamos essa capacidade” (Brito, 2014). Mas, o mais

importante era perceber que quando uma pessoa está a ter essas experiências, não era a altura ideal para escrever ou compor. Porém, não podemos negar o interesse que a droga criou junto da juventude. "(...) a questão da droga foi omnipresente" (Serra, J. 2014). Isto, porque seja qual for a droga, ela é um desinibidor e fazem com que se esteja num estado alterado e no caso dos músicos, pode até tornar-se um facilitador, quando se está em cima de um palco. "É um facto, que o rock está ligado a alguma cultura das drogas" (Pedro, 2014). Ambos os fenómenos pareceram surgir sempre ligados, porque as drogas tem tendência a serem associadas a posturas alternativas e marginais. "E também fazia parte dessa postura as drogas, o álcool, o sexo, tudo com maior ou menor prática, consoante a sociedade" (Macedo, 2014). Neste sentido, as drogas pareciam fazer parte deste meio marginal, onde o rock acontecia. "No fundo, tudo isso são catalisadores e aceleradores das emoções e são catalisadores da percepção do indivíduo (...)" (Castro, S., 2014).

Contudo, quanto ao sexo, as coisas funcionavam de maneira diferente. "Portugal era tradicional e as mulheres agora não tanto, mas eram mais tradicionalistas" (Pedro, 2014). Por outras palavras, as mulheres nem saíam à noite, pura e simplesmente. Não existia esse hábito na sociedade Portuguesa. "É evidente, que o sexo era das coisas menos praticadas, porque na altura não era fácil, por exemplo, em Braga, seguir à risca a máxima «sexo, drogas e rock'n'roll», porque o sexo não havia, não havia praticamente mulheres em Braga, não saíam. Havia pancadaria quando surgia uma mulher" (Macedo, 2014). Num país católico e pautado pela ideia «Deus, Pátria e Família», o próprio sexo sem ser com o objetivo, forçosamente, da procriação, estava quase condenado pelo poder religioso e até político. "Sob esta capa da educação e da moral salazarista escondia-se o temor inconsciente da libertação sexual, que parecia latente na essência perturbadora do beat que levava Elvis a bambolear as ancas e a simular o ato sexual em palco, enquanto cantava" (Duarte, A., 2014). Daí, existirem as conflituosas relações entre estes dois órgãos com a subcultura rock e com os seus excessos em geral. "(...) havia uma vigilância muito grande sobre as mulheres, sobretudo sobre as raparigas mais novas" (Serra, J., 2014). No entanto, é de salientar que, a pouco e pouco, as mulheres começaram a ter a sua mente mais aberta, especialmente após o 25 de abril e começaram a querer marcar posição na sociedade. "As raparigas da nova onda eram mais criticadas, especialmente se convivessem com *beatnicks* (um termo da geração Beat que foi aviltado para sentido pejorativo pela imprensa da época), fumassem e usassem calças ou saia curta, soquetes, e cabelo com rabo de

cavalo...” (Duarte, A., 2014). Começaram, também, nessa altura, a surgir os primeiros grupos musicais constituídos por jovens raparigas e quando a revolução sexual se deu foi uma loucura.

“É uma libertação completa, nesse sentido, da mentalidade dessas gerações. E pronto, começa-se a praticar, até porque na altura não havia o perigo, que depois veio a aparecer muito mais tarde, perigos para a saúde, com o sexo que se fazia completamente desprotegido. Era uma perfeita loucura, percebes?” (Brito, 2014).

Em suma, o que mudou não foram as ações em si, mas o modo como se olhava para elas. “(...) O que mudou foi a liberdade de falar destas coisas, com abertura, porque, hipocrisias à parte, antes do rock e destas gerações todas, o sexo sempre existiu e sempre se fez e bastardos era o que mais havia neste país” (Brito, 2014). E a mesma ideia se aplica à droga, pois ela sempre existiu e não nasceu com o rock. Nem veio trazer as utópicas revoluções no campo da criatividade musical. “(...) Sinceramente, não vejo que aquilo que foi produzido nessa época, debaixo desses catalisadores de criatividade tenha feito, de uma maneira geral, uma coisa absolutamente extraordinária” (Castro, J., 2014). O 25 de abril foi, assim, uma plataforma de acesso para um mundo novo, diferente, mais livre. “Para uma grande massa de jovens, por todo o país, o movimento do rock português foi como uma espécie de segundo 25 de Abril, na sua faceta libertadora. Iniciou-se a época dos concertos em grandes estádios, que, pela primeira vez, ficavam lotados apenas com artistas nacionais” (Duarte, A., 2014).

No entanto, falar do rock é também falar em tocá-lo. “Não acho que houvesse muita gente a tocar instrumentos antes do rock, a não ser a música típica, fado e nacional cançonetismo, que usavam orquestras para o efeito” (Garcez, 2014). Porém, como é evidente, ao ouvir as bandas rock tocar, também os jovens revelavam a tendência para querer imitar aquilo que ouviam. “Com o surgir do rock as coisas mudaram substancialmente e as casas de instrumentos começaram a aparecer por todo o lado” (Garcez, 2014). Então, os jovens começaram a ficar curiosos, a querer ouvir cada vez mais e a querer recriar aquilo que viam e ouviam.

“Finalmente, quando em fins de 1970, começam a surgir as primeiras lojas de instrumentos no Porto, a Castanheira e outras, nós quase que deixámos de estar

nos cafés, para estar lá. Íamos às lojas para poder estar e tocar e era lá que conhecíamos e víamos outros músicos, já mais velhos” (Rua, 2014).

A aprendizagem é, então, um processo individual ou em grupo. “A minha inclinação para a percussão é intuitiva, portanto, eu torno-me baterista e sou autodidata e começo a aprender a tocar na minha secretária (...)” (Serra, J., 2014). Antes do 25 de abril, a formação musical era escassa e passava, maioritariamente, pelo conservatório, onde se aprendia música clássica e não música rock. “(...) Não havia escolas, como há agora, escolas de música. Lembrome de na altura, se quisesse aprender a tocar tinha que ir para o Porto” (Pedro, 2014). Por isso, grande parte dos fãs de rock começou por aprender a tocar sozinho ou com a ajuda de amigos. “Aprendíamos sozinhos, com headphones a tocar por cima das coisas” (Pedro, 2014). Por outras palavras, muitos deles foram verdadeiramente autodidatas. “Aprendemos uns com os outros, começámos a juntarmo-nos, a organizar grupos e tal” (Brito, 2014). E começaram a comprar instrumentos, “E a venda de instrumentos exponenciou” (Brito, 2014). No entanto, é de salientar que possuir um instrumento musical na época não era fácil, pois o material era caro e não se encontrava disponível de uma forma massificada. “Eram bastante caros, na altura, não eram acessíveis a todos os bolsos e as bandas, era costume, comprarem os instrumentos e andar a pagar os instrumentos durante anos (...)” (Brito, 2014). Daí, que o acesso não se encontrasse disponível para todos. “A origem social dos primeiros músicos portugueses de rock’n’roll, e na década seguinte do yé-yé, começaria por ser a sua primeira janela de oportunidade” (Duarte, A., 2014). Para fazer frente as estas dificuldades, muitos improvisavam os seus instrumentos. “Portanto, como eu não tinha dinheiro para comprar uma bateria nem ninguém me ia dar uma bateria na família, achavam que era uma maluqueira, eu achei que o que tinha de fazer era criar uma bateria” (Castro, S., 2014). Muitos jovens começavam, mesmo, com instrumentos criados por eles, até conseguirem comprar um instrumento a sério. E quando conseguiam, iam pagando aos poucos ou compravam em segunda mão. “(...) A música até aí também era elitista, mesmo na área do rock” (Serra, J., 2014). Além de juntarem de dinheiro e de pagarem às prestações, também existiam outros métodos. “Os instrumentos eram comprados nas lojas e os pagamentos eram feitos com letras e pagos com a maior das dificuldades” (Garcez, 2014).

Impreterivelmente, voltamos, então, brevemente, à questão dos festivais. Como é sabido 1971 foi o ano que viu nascer a primeira edição oficial do mítico Festival de Vilar de Mouros. E

nessa data, já Portugal tinha enfrentado muitas transformações sociais. Caso isso não tivesse acontecido, como poderiam criar um festival desta natureza e esperar adesão? “Foi uma loucura. Foi a primeira vez que tiveram vinte mil pessoas em frente a um palco, de forma livre (...)” (Brito, 2014). Foi um evento único em Portugal, que mudou tudo o que veio a seguir. “Os primeiros festivais foram grandiosos. As pessoas fumavam ganza, falavam de política e a onde era anti *status quo*” (Garcez, 2014). E o sucesso do Vilar de Mouros mostra que a malta do rock era pacífica, ao contrário do que muitos pensavam. “Mas correu tudo muito bem, não houve problemas nenhuns, as pessoas tomaram todas banho nuas no rio (...) E foi, nesse aspeto, uma libertação completa e total” (Brito, 2014). E os próprios poderes políticos não ficaram alheados à força da música, junto da juventude. “O poder político não ficou indiferente à influência massiva que estes músicos tinham sobre o público, e, também pela primeira vez, grupos e músicos de rock de primeira linha são convidados pelos diretórios dos partidos de esquerda para tocarem em comícios de campanhas eleitorais” (Duarte, A., 2014).

Finalmente, não poderia falar de novos hábitos sem mencionar as mudanças trazidas pelo mítico clube de rock lisboeta, o Rock Rendez-Vous. Durou quase dez anos, mas fez muitos mais pelo rock do que nós podemos imaginar. Foi um espaço com música a vivo em que só passou rock, do primeiro ao último minuto, revolucionando a vida noturna dos jovens lisboenses. “(...) Durante nove anos que aquilo esteve aberto, foram bandas todos os dias” (Santos, 2014). O esquema de organização era, talvez, o oposto ao dos restantes estabelecimentos.

“(...) O esquema era, como a sexta e o sábado são momentos fortes para a noite, o que é que fazia? Punha as bandas mais fraquinhas ao fim de semana. Porquê? Porque as pessoas tinham mais propensão para ir para a noite e aos fins de semana eu já sabia que eles iam para lá, basicamente, para dançar rock e aproveitava ter a casa cheia para mostrar bandas novas. Durante a semana interessava meter lá muita gente e para levar para lá muita gente tinham de ser bandas famosas. Portanto, durante a semana punha as bandas mais fortes, para, pronto, para encher aquilo” (Santos, 2014).

Assim, tinham sempre casa cheia e criaram um hábito nos jovens. Quando saíam à noite, os jovens sabiam que ali tinham sempre música ao vivo e rock para dançar. E o Rock

Rendez-Vous acabou por ser o salto para muitas bandas da década de 80, que por lá pisaram o palco e, algumas delas, ainda as vemos tocar hoje. E porquê? “(...) O Rock Rendez-Vous era importante, porque as bandas normalmente tinham um gajo lá das grandes editoras (...) iam para lá ver as bandas, que é uma coisa que não existe hoje em dia e que faz imensa falta” (Santos, 2014). Além de clube, também gravou telediscos e criou os loucos famosos concursos de música moderna. “Fixemos cinco ou seis e a banda que ganhava, pronto, gravava um disco” (Santos, 2014). E o incentivo era tal, que chegavam a receber quatrocentas cassetes a concurso. “Esse concurso tinha uma vantagem, também grande, que era, tinha os media em cima, portanto as bandas, mesmo que não ganhassem, tornavam-se conhecidas” (Santos, 2014). Contudo, ao final de dez anos chegou ao fim, devido a algumas teimosias, mas deixou uma marca muito grande no *boom* do rock português. “Os concursos de música moderna do Rock Rendez-Vous, que duraram mais de uma década, foram a grande oportunidade para centenas de novos músicos e grupos atuarem ao, vivo, gravarem discos e atingirem a notoriedade na imprensa musical, sem serem explorados e sem perderem a independência” (Duarte, A., 2014). Note-se que o primeiro concerto do chamado pai do rock nacional, foi na noite de abertura deste mítico clube de rock.

“Na realidade houve um movimento concertado (como a movida espanhola) de músicos de diversas origens estéticas, de editoras discográficas, de produtores e da grande imprensa - que despertara da letargia com o exemplo de sucesso do semanário “Se7e” -, para criar e difundir, pela primeira vez, linguagens pop e rock inovadoras que conquistassem o público através da carga identitária (letras em português, as nossas realidades, o nosso quotidiano)” (Duarte, A., 2014).

**Rock: a participação** é o seguinte nível de análise. “Era fácil iniciar um projeto musical, agora chegar aos discos era tão difícil como é hoje” (Brito, 2014). E porquê? Porque é muito simples pegar em dois ou três amigos e formar um grupo musical. Nem é preciso saberem tocar, porque ao contrário do que acontecia antes, hoje existem imensas escolas de música. Os instrumentos também nem são caros e quanto ao vocalista, desde que desafine... “As pessoas não sabiam tocar, os instrumentos não existiam e, nesse sentido, era complicado” (Macedo, 2014). Contudo, os primeiros concertos rock em Portugal não foram, assim, nenhum

escândalo. O país já se tinha habituado ao som e os mais velhos já lhe sentiam indiferença. “Nós tocávamos para gente da nossa idade, quase sempre. Portanto, havia empatia natural” (Brito, 2014). Mas, como vimos, formar um grupo até se formava, mas gravar um disco era quase uma utopia. “Fazer um disco era quase um sonho, uma coisa quase impensável de concretizar” (Macedo, 2014). Mas, mesmo quando conseguiam, não era fácil manterem-se no auge da popularidade. No entanto, alguns conseguiram e chegaram-nos até hoje. Nos nossos dias, não é tão fácil ter reconhecimento. “Hoje, as pessoas têm o disco, sabem tocar, as pessoas têm instrumentos, as pessoas ensaiam, têm onde tocar e não saem da cepa torta, porque não têm visibilidade nenhuma” (Macedo, 2014). Apesar da facilidade de gravação que nos chegou com a revolução digital e apesar das ferramentas sociais que estão ao nosso alcance, é muito complicado vingar e a música de hoje tem tendência a ser efémera. Não fica, não permanece. “De onde nós conseguimos ter um rendimento com é dos concertos, não é de discos” (Morais, H., 2014). Por outras palavras, hoje em dia, em Portugal, gravam-se discos para se fazerem turnés, porque o disco por si só, tem tendência para não vender. “Depois, isso também faz as bandas crescer, lá está, tu gravas um disco de uma editora, faz-te crescer mediaticamente e cresceres mediaticamente vai-te trazer mais concertos também. E se te traz mais concertos, traz mais dinheiro” (Morais, H., 2014).

E já falando destas alterações que ocorreram chegamos ao último nível de análise, **Rock: transformações para o século XXI**. Referimos, então, brevemente, as transformações vindas com a revolução digital. “Portanto, hoje em dia com as ferramentas digitais que tens, acabas por conseguir gravar um disco desse género em casa” (Morais, H., 2014). Os formatos mudaram e há novas ferramentas a aparecer. A ideia do DJ está cada vez mais interiorizada, o rock parece ser cada vez mais posto de parte. “A noção que eu tenho da música é que hoje está muito mais virada para as discotecas, para os DJ’s. Não é por acaso, que o fenómeno dos DJ’s está a crescer e as bandas rock estão a desaparecer” (Brito, 2014). É muito mais fácil ser DJ que artista rock e dá muito menos trabalho, porque não exige as mesmas capacidades de execução nem técnicas, a nível de material.

“O universo da música abre-se aos não-músicos, aos manipuladores de tecnologia musical e multimédia. Disc-jockeys e técnicos de som, que trabalhassem em rádios e discotecas, introduzem o djing em Portugal” (Duarte, A., 2014).

Apesar de consumo de música parece ter aumentado, não nos podemos esquecer dos novos formatos, onde esse fenómeno ocorre.“ (...) existe desde 1990 um aumento do consumo de música, mas é necessário considerar a alteração dos formatos do seu consumo e essa é uma mudança radical no quadro da música popular: imaterialidade e pluralidade. Também é permissível registar uma mudança no tocante à quantidade de música ouvida ou possuída, na medida em que o que o seu aumento foi exponencial: “vão ser tempos de imaterialidade, diluição e mistura. Mas não é certo que o formato físico, a ideia de «álbum» e outros alicerces do que tem sido a música popular sejam demolidos de vez (...)” (Guerra, 2011: S/P). A indústria da música mudou. “O essencial da indústria da música não é a gravação de um disco, a indústria da música existe à volta da indústria da gravação, são coisas diferentes” (Costa, 2014). Por outras palavras, a indústria da música não está mal, porque existem concertos e há *merchandising* entre outras ferramentas de promoção, no entanto, o que está mal é a indústria do disco, porque, como vimos, os discos não se vendem como antigamente. “Uma das linhas de tendência mais importantes fixa-se nas estruturas e redes de promoção e de divulgação musical. Existe um assentimento no aumento da frequência de concertos e no aumento da recetividade face a projetos experimentais situados no rock dito alternativo” (Guerra, 2011: S/P). E o poder da imagem é cada vez mais fundamental, neste ambiente interativo virtual em que vivemos agarrados todos os dias. “Através do YouTube, do Vimeo ou do Facebook, o videoclipe atinge uma importância e visibilidade crescentes enquanto produto musical e plataforma de acesso musical. Em termos de alteração de ferramentas e de produtos cumpre ainda falar no MySpace (...)” (Guerra, 2011: S/P).

“Com o advento da Internet e das culturas eletrónicas, e com os primeiros ares da globalização, a decadência do rock e a sua confusão com a música ligeira seriam compensadas com a aventura da experiência planetária, que se abriu aos músicos dispostos a arriscar na confluência de linguagens. Em vez da confusão, a fusão. Em vez da receita comercial, a originalidade e a criatividade (Duarte, A., 2014).

Vilar de Mouros criou um novo circuito lucrativo na indústria musical: os festivais de verão, que são hoje equiparados a uma semana de férias no campo, no rio ou na praia, dependendo do local onde se realiza. E à medida que o tempo passa, os festivais crescem e

tornam-se cada vez mais aplaudidos pela sua qualidade musical e técnica. “E para este subir da fasquia, houve um festival que foi muito importante, que foi o Rock in Rio. Eu acho que os portugueses em termos de contratação de bandas e de escolha de cartazes não têm nada a aprender com os brasileiros (...) tinham a aprender com os brasileiros nas condições (...)” (Calado, 2014). E, felizmente, têm aprendido.

Quanto ao lema «sexo, drogas e rock’n’roll», as coisas agora parecem bem diferentes. “Miúdos de 16/17 anos, às dez da noite saem de casa, às onze estão completamente bêbedos. As miúdas completamente bêbedas e obviamente que são violadas, acontece seja o que for, porque elas estão completamente inanimadas” (Santos, 2014). No entanto, para os músicos não é bem assim. “Hoje em dia, os músicos tendem a ser muito mais conscientes. Se queres perdurar, o tempo dos excessos já acabou” (Morais, H. 2014).

Aprender a tocar um instrumento musical é muito mais fácil. “Hoje em dia, os professores já estão na internet, a gente liga o youtube e aprende a tocar um instrumento” (Castro, J., 2014). Há escolas e lojas de instrumentos e as duas coisas num só. “Hoje, vai-se é para uma loja que vende instrumentos e que está interessada em vender instrumentos e, então, dizem que fazem escolas de música e, depois, ensinam a tocar as músicas que o puto quer tocar” (Rua, 2014). No entanto, ainda há falhas. “Mas, ainda hoje, 2014, estou aqui em Lisboa e quero comprar instrumentos de música sem ser mainstream, por exemplo, quero uma loja de instrumentos e de guitarras em segunda mão. Não existe (...)” (Rua, 2014).

“Os anos 90 viram surgir novas propostas no domínio do Rock português” (Duarte, 2011: 28) e foram marcados por alguns singulares acontecimentos. Os GNR esgotaram o Estádio de Alvalade, alcançando um feito inédito, levado a cabo por um grupo de *rock* nacional. Este acontecimento excecional deveu-se ao álbum, “Rock In Rio Douro”, que elevou a banda a um elevado patamar de mediaticidade, no início desta década. O disco “Viagens”, lançado em 1994, conduziu Pedro Abrunhosa ao estrelato. Já há uns anos a tentar entrar no mundo da música, apenas agora, via o seu talento ser reconhecido nas páginas dos jornais, nas frequências da rádio e nas imagens da pequena caixa, que veio mudar o mundo. Quanto à música em si, a década de 90 caracterizou-se, igualmente, pela consolidação de bandas como os Sitiados, Enapá 2000, Capitão Fantasma, Censurados, Clã, Moonspell, Três Tristes Tigres, The Gift ou Silence 4. Destaque, também, para o projeto Resistência, que com a ajuda de grandes talentos do *rock* nacional, levou aos ouvidos das gerações mais jovens, clássicos marcantes e artistas imortais da nossa música. “Vários são os músicos formados no rock que

partem para outra. Assiste-se à fragmentação de grupos, projetos e correntes, e à eclosão de novas alternativas.” (Duarte, A., 2014). No entanto, a década de 80 também dá asas a conquistas de território internacional. “A década de 90 consagra, ainda, a vitalidade e a internacionalização de alguns grupos e solistas muito populares que tinham emergido no movimento do rock português, como os Xutos e Pontapés, Rui Veloso, os GNR (Duarte, A. 2014. O século XXI trouxe, inevitavelmente, novas propostas e as estruturas técnicas estão completamente profissionalizadas e solidificadas. “Quão longe se está do «yé yé!»” (Duarte, 2011: 29). Agora, tudo é tratado até ao pormenor. Já existem as tão presentes e por muitos desatestadas barreiras, que separam o público do palco, que sem encontra protegido por uma forte corrente de empresas de segurança. Blasted Mechanism, Mesa, The Legendary Tiger Man, Wraygun ou Bunnyranch são, apenas, alguns exemplos do pico criativo deste novo século. Contudo, também os Xutos e Pontapés, os GNR, o Rui Veloso ou os Rádio Macau, da velha guarda, ainda continuam a encher pavilhões e tocar nos corações das novas gerações (Duarte, 2011). “O Rock Português morreu?” (Duarte, 2011: 29). Arrisco-me a responder a Aristides Duarte: não, mas está diferente. “O rock transforma-se num produto essencialmente comercial, como a música ligeira e o fado (que se vai multiplicando como um vírus)” (Duarte, A., 2014). Ligeiramente diferente.

“Não há grandes lutas, nem batalhas de vulto a travar, os jovens têm a sensação de que já viram e experimentaram tudo. Mesmo assim, subsistem características comuns às gerações da cultura rock: a socialização através da música, o orgulho numa identidade musical própria não pressionada pelos pais, a iconografia pop, a vivência tribal propiciada pelos grandes festivais ao ar livre” (Duarte, A., 2014).

Por outras palavras, o ato individual de ouvir rock alterou-se radicalmente. “Por vezes, parece que a música, em si, não é tão importante quanto o meio que é exibido, ou a finalidade a que está destinada. “ (Duarte, A., 2014). E a escuta passa a ser dispersa, desconcentrada, banal. “Pode concluir-se, sem exagero, que o movimento do rock português dos anos 80 foi, até ao momento presente, a expressão musical mais abrangente e poderosa, desde o fado, o nacional-cançonetismo e a canção de intervenção” (Duarte, A., 2014). Em suma, o rock era uma aventura, uma descoberto e hoje deixou de o ser. Mas será que perdeu o seu fascínio? Eu acho

que não. Basta olhar para os concertos de rock que esgotam, basta olhar para o ressurgimento do vinil, basta olhar para as tabelas dos discos mais vendidos de sempre... “Transformou o rock a sociedade? Não. Mas transformou a cabeça das pessoas, abrindo-as ao fascínio do desconhecido, envolvendo-as de alegria e prazer, construindo e afirmando uma identidade própria, salvando-as da mesquinhez salazarista-marcelista O que já não é mau como balanço nacional” (Duarte, A., 2014).

“My my, hey hey / Rock and roll is here to stay” (Young, Neil, 1979).

## 8. Considerações Finais

“Pode dizer-se que é na comunicação entre jovens que melhor se revela o aspecto ritual do rock: as reuniões do tipo de concertos, festivais, festas mais ou menos privadas, em torno da música, os *Discos*, desde o movimento *Disco-sound* ao atual *Rave*”

(Fernandes, 2002: 29).

O rock já não é o que era, já não é igual ao que era. Já não é feroz, inconformista ou fatal. Hoje há um rock diferente, mais focado, menos fechado e mais atenuado com as crenças e os valores da sociedade. Não nos podemos esquecer, que já não vivemos sob um sistema governamental autoritário e controlador, que punia qualquer semelhança a rebeldia contra ao sistema. No entanto, hoje ainda há quem se revolte e até penso que a música de índole intervencionista possa estar de volta.

A subcultura rock mudou em vários aspetos: visual, profissional, ideal, atitudinal. Assim, a nível visual já não temos correntes, casacos de couro ou cabelos compridos. Até podemos ter, mas já não é considerado uma marca distintiva da música rock. Hoje, os músicos e fãs de rock já não sentem tanta necessidade em mostrar a sua rebeldia, através do aspeto físico. Uma das características que vemos hoje é o uso recorrente de t-shirts relativas às bandas de eleição, nada mais. E, claro, há um músico ou outro que gosta de se vestir de determinada maneira, diferente, mas nada de excêntrico.

A nível profissional, os músicos de rock olham o rock como um projeto à sério e fazem-no da melhor forma possível. Recorrem às ferramentas da nova era digital e gravam os seus discos não como amadores, mas como profissionais empenhados. Maioritariamente, já não lhes interessa o «sexo, droga e rock'n'roll», pois estão focados em trabalhar e evoluir profissionalmente. O rock não é mais uma brincadeira para passar o tempo e muitos conseguem, até, levar vida com a música que fazem.

Fazer rock, hoje, já não é um sonho, mas uma realidade à distância de um computador. Gravar um disco já não é uma utopia, independentemente de ele ter sucesso ou não, já não é um milagre como o foi noutros tempos. Como disse, com as ferramentas digitais que os músicos têm hoje ao seu dispor, fazer música é muito mais simples do que antigamente.

Finalmente, a nível de atitudinal, os músicos de rock recorrem a tudo o que está ao alcance deles, para tentar vingar no mundo da música, não estão tão dependentes de editoras e

do seu trabalho de divulgação. Hoje, a oferta é maior, mas também o é a procura e os fãs de música rock são o verdadeiro exemplo disso, de procurar cada vez mais bandas que agradem e cumpram os seus padrões.

O Rock continua a ser um fenómeno da juventude, apesar de hoje estar ligado a várias gerações, que por ele passaram e que, de certa maneira, deixaram a sua marca. É claro que o lema «sexo, droga e *rock'n'roll*» ainda existe, mas de forma diferente, porque hoje é tudo diferente. Os jovens não são nenhuns delinquentes, apesar de também os haver, mas gostam de apreciar o que de melhor a vida tem para lhes oferecer. E como vimos, hoje já não existe um preconceito tão grande em relação ao sexo e as drogas parecem cada vez mais acessíveis aos jovens.

Hoje, a juventude tem poder económico, o que lhes permite ter coisas, que antes eram difíceis de ter. A música, hoje, têm-na gratuitamente, mas, mesmo assim, também ainda a vão comprando. Vão ver os concertos que querem e ainda lhes sobra algum para o *merchandising*. Compram instrumentos musicais e têm escolas físicas e virtuais, para aprender. Tudo isto não existia desta forma há duas décadas atrás e foram bons contributos para a subcultura Rock.

O que se perdeu foi a magia, mas em tudo a magia se perde. Perdeu-se a magia do vinil, que embora tenha renascido, nunca mais será a mesma coisa. Perdeu-se a magia do visual, que agora se desvanece na cena alternativa. Perdeu-se a magia do «sexo, drogas e *rock'n'roll*», que agora já não é tabu, tornando-se mero objeto de consumo. Perdeu-se a magia de lutar por lançar um disco e a alegria de ele estar nos tops. Perdeu-se a magia dos tops, que hoje já ninguém lhes liga...Perdeu-se muita coisa, mas o que se ganhou em troca chama-se evolução e não podíamos fugir dela, custe o que custasse. E temos de a aceitar, não podemos lutar contra a mudança.

Em suma, o rock não morreu, está bem vivo e recomenda-se. Só está um bocado diferente, o que é normal. Se não estivesse diferente depois de tantos anos, aí é que seria de estranhar, não é?

## 9. Bibliografia

- Albarello, L., *et al* (2005) *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva.
- Alves, J. (2010) *Movimentos de Contracultura e Rock: Uma Geração Política*, Braga: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho.
- Bardin, L. (2009) *Análise de Conteúdo*, Lisboa: Edições 70.
- Barreto, J. L. (1982) *Rock & Droga (Rock Trip 2)*, Lisboa: & etc.
- Becker, H. S. (1973) *Outsiders. Estudos de Sociologia do Desvio*, Rio de Janeiro: Zahar.
- Bennet, T., *et al* (1993) *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, Nova Iorque: Routledge.
- Calado, V. G. (2007) 'Trance psicadélico, drogas sintéticas e paraísos artificiais – representações: uma análise a partir do ciberespaço', *Revista TOXICODPENDÊNCIAS*, Edição IDT, Volume 13, Número 1, pp. 21-28.
- Calado, V. G. & Lavado, E. (2010) 'Representações Sociais da Droga e da Toxicodependência. Inquérito à população jovem presente no Rock in Rio – Lisboa 2008 / 2012', *Revista TOXICODPENDÊNCIAS*, Edição IDT, Volume 16, Número 3, pp. 17-27.
- Carvalho, M. C. A. (2007) *Culturas juvenis e novos usos de drogas em meio festivo: o trance psicadélico como analisador*, Porto: Campo das Letras.
- Cazeneuve, J. (1995) *Sociologia do Rito*, Porto: Rés.
- Chacon, P. (1995) *O que é Rock*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- Chizzotti, A. (2000) *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*, São Paulo: Cortez Editora.
- Costa, A. F. (2014) *Sociedade de bairro. Dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta Editora.
- Covach, J. & Flory, A. (2012) *What's that sound? An introduction to rock and its history*, New York: W. W. Norton and Company.

Cross, R. J. (1998) 'The Teddy Boy as Scapegoat', *Doshisha Studies in Language and Culture* 1-2: pp. 263-291.

Duarte, A. (2006) *Memórias do Rock Português*, Soito: Edição de Autor.

Duarte, A. (2010) *Memórias do Rock Português (2º Volume)*, Soito: Edição de Autor.

Duarte, A. A. (1984) *A Arte Eléctrica de Ser Português – 25 Anos de Rock'n Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Fernandes, L. (2002) ' Funções da Pop-rock no universo juvenil', *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 42: 25-32.

Gauthier, B. (20013) *Investigação Social: da problemática à colheita de dados*, Loures: Lusociência.

Gil, C. A. (1999) *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*, São Paulo: Atlas.

Goffman, E. (1967) *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne, Tome 1, La Présentation de Soi*, Paris: Ed. de Minuit.

Grayson, R. S. (2008) 'Mods, Rockers and Juvenile delinquency in 1964: The government response', *Contemporary British History*, Volume 12, Issue 1.

Guerra, P. (2010) *A Instável Leveza do Rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Guerra, P. (2011) 'Entre a fragmentação e a reestruturação: características da constituição de ma cena de rock alternativo em Portugal na última década' [Online], *Barómetro Social*, [<http://barometro.com.pt/archives/291>].

Hall, E. (1966) *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday & Company.

Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge.

Hicks, M (2000) *Sixties Rock: Garage, Psychedelic, and Other Satisfactions*, Illinois: University of Illinois Press.

Jahn, M. (1973) *Rock: from Elvis to the Rolling Stones*, New York: Quadrangle/The New York

Times Book Co...

Jung, C. G. (1962) *O homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente*, Porto: Livraria Tavares Martins.

Jung, C. G. (1980) *Psicologia da religião ocidental e oriental*, Petrópolis: Vozes.

Jung, C. G. (1984) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós.

Larson, T (s/d) 'Sixties Blues and Psychedelia', Capítulo 7, Kendall Hunt Publishing.

Macan, E. (1997) *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Conterculture*, Oxford: Oxford University Press.

Maffesoli, M. (1999) *Musiques du Monde et Vie Ordinaire*, Paris: Maison des Cultures du Monde.

Maffesoli M. (1990) *O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

Minnaert, M. V. (2012) *Cultura Raver: um estudo sociológico sobre os consumos de droga e os estilos de vida das tribos pós-modernas*, Braga: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho.

Murray, P. et al (2009) *Planeta Rock*, Toots, Booksmile: Portela.

Pais, J. M. (1990) 'Lazeres e sociabilidades juvenis – um ensaio de análise etnográfica', *Análise Social*, vol. XXV: 591-644.

Pais, J. M. (1999) *Consciência histórica e identidade: o jovens portuguesas num contexto europeu*, Oeiras: Celta Editora.

Pais, J. M. (2003) *Culturas juvenis*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Pais, J. M. & Blass, L. M. S. (2004) *Tribus urbanas: produção artística e identidades*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pais, J. M. (2010) *Lufa-lufa quotidiana: ensaios sobre cidade, cultura e vida urbana*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

- Pais, J. M. *et al* (2011) *Jovens e Rumos*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Paraire, P. (1992) *50 Anos de Música Rock*, Lisboa: Pergaminho.
- Perone, J. E. (2009) *Mods, Rockers and the Music of the British Invasion*, Westport: Greenwood Publishing Group, Inc..
- Quivy, R. & Campenhoudt, L.V. (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva.
- Resende, J. & Vieira, M. M. (1992) 'Subculturas Juvenis nas Sociedades Modernas: Os Hippies e os Yuppies', *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 35: 131-147.
- Ribeiro, R (2010) 'Pensar a identidade atonal da modernidade: breve fantasia a quatro mãos', *Comunicação e Sociedade*, 18: 193-200.
- Rios, M. D. & Janiger, O. (2003) *LSD, Spirituality, and the Creative Process*, South Paris: Park Street Press.
- Salwa, C. (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sarmiento, J. (2013) 'Festivais de Música de Verão: artes performativas, turismo e território', *Geo-Working Papers, Série de Investigação 2007/13*.
- Simmel, G. (1983) *Essai sur la Sociologie des Sens, Sociologie et Épistémologie*, Paris, PUF.
- Stratton, J. (1985) 'Youth Subcultures and their Cultural Contexts', *Journal of Sociology*, 21: 194.
- Thompson, B. & Gree, C. (2012) 'Mods and Rockers, Drunken Debutants, and Sozzled Students : Moral Panic or the British Silly Season?', *Sage Open*, pp. 1-13.
- Wicke, P. (1995) *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilhelm, R. (1971) *Psicologia de massas do fascismo*, Porto: Publicações Escorpião.
- Whiteley, S. (1992) *The space between the notes: rock and the counter-culture*, London: Routledge.

## **10. ANEXOS**

## **10.1 Guiões de Entrevistas**

## **ANEXO I**

### **ENTREVISTA EXPLORATÓRIA**

1. Segundo Duarte (1984), o *rock* começou a dar os seus primeiros passos em território nacional, no final da década de 50. Como é que num país, mergulhado numa ditadura, se abriram algumas janelas, para às primeiras expressões deste movimento?
2. Socialmente, como é que foram encaradas estas manifestações musicais, quer pelas autoridades estatais, mas também pela juventude e pela sociedade em geral?
3. Como é que foi a sua evolução no tempo e no espaço, ou seja, em termos de velocidade e geografia?
4. Quais foram as principais transformações sociais, que ocorreram com a chegada e consolidação da cultura rock em Portugal?
5. Que importância assumiu este acontecimento, perante a juventude portuguesa da época?
6. Qual considera ter sido o momento mais marcante, para a juventude, na história do rock português? E porquê?
7. Como avalia a evolução da cultura rock em Portugal, desde os seus primórdios até aos nossos dias?
8. Como é que descreve a cultura rock nacional da atualidade?
9. Na sua perspetiva, quais são as características, que a juventude contemporânea apreciadora de rock preserva, em relação à juventude da década de 60?
10. Como é que a juventude de hoje encara o rock?
11. O que é que diferencia o rock em relação a outras subculturas musicais? Ele é especial?

12. Como pensa, sociologicamente, no futuro desta corrente? O que é que pensa que irá acontecer ao rock nos próximos anos?

## **ANEXO II**

### **ENTREVISTA A MÚSICOS DE BANDAS DA DÉCADA DE 60, 70 e 80**

Entrevistado:

Entrevista:

Data:

Local:

Duração:

Hora de realização:

#### **Elementos de caracterização sociográfica**

Idade:

Sexo:

Profissão:

Percurso profissional:

Escolaridade:

Residência:

#### **1 – Rock: primeiros contactos**

1.1 - Quando é que conheceu o Rock (a cultura Rock)?

1.2 - Foi através de que meio? Rádio? Televisão? Suporte físico (vinil)?

1.2 - O que é que o encantou neste género musical?

1.3 - Lembra-se da primeira música? Do primeiro artista? Do primeiro álbum?

1.4 - Como é que ouvia Rock habitualmente? Através de que meio?

1.5 - Os seus amigos também escutavam o mesmo tipo de música?

1.6 - Lembra-se da época pré-rock? O que é que se ouvia? Através de que meios? Como se vestiam? Quais os hábitos? O que consumiam? Onde iam? Quais os passatempos?

1.7 - Onde é que habitualmente a ouviam?

#### **2 – Rock: impulsionador de socialização**

2.1 - Onde se costumavam encontrar em grupo?

2.2 - Quais eram os vossos hábitos? Vestuário, vícios, rotinas...

2.3 - Qual o primeiro concerto Rock que se lembra de ter ouvido falar e qual foi o primeiro ao qual assistiu?

2.4 - O que é que era diferente dos jovens amantes da cultura *rock*, relativamente aos outros jovens?

2.5 - Alguém os criticava por gostarem de música *rock*? Se sim, quem? De que forma?

### **3 – Rock: transformação do eu**

3.1 - Considera que os jovens se tornaram mais ativos política e socialmente? De que forma?

3.2 – Considera que os jovens se tornaram rebeldes por causa da cultura *rock*? Porquê?

### **4 – Rock: consolidação social e nascimento de novos hábitos**

4.1 - Havia muitas lojas de discos? Quais? Importavam? De onde?

4.2 - Era caro comprar música, ir a concertos e sair à noite?

4.3 – O rock influenciou a prática de sexo e o consumo de drogas, álcool e tabaco? De que forma?

4.4 - A moda de tocar instrumentos musicais já era muito comum? Ou aumentou com a disseminação do *rock*? Onde compravam os instrumentos? Com que dinheiro? Aprendiam a tocar sozinhos?

4.5 - E os primeiros festivais? Como eram encarados? Como era o seu ambiente?

4.6 - Os jovens que ouviam *rock* ouviam exclusivamente esse género?

### **5 – Rock: a participação**

5.1 - Como é que a sociedade portuguesa reagia aos concertos e a vocês?

5.2 - Foi fácil iniciar um grupo musical naquele tempo? Porquê?

5.3 - Como é que conseguiram gravar o primeiro disco?

### **6 – Rock: transformações para o século XXI**

6.1 - Há muitos concertos *rock*? São suficientes ou devia haver mais?

6.2 - São mais rebeldes? Continuam rebeldes? São menos rebeldes?

## **ANEXO III**

### **ENTREVISTA A DONOS/GESTORES/PROGRAMADORES DOS ESPAÇOS**

Entrevistado:

Entrevista:

Data:

Local:

Duração:

Hora de realização:

Designação do espaço em análise:

#### **Elementos de caracterização sociográfica**

Idade:

Sexo:

Profissão:

Percurso profissional:

Escolaridade:

Residência:

#### **Definição do Espaço**

Localização precisa:

Descrição:

Datas de abertura e encerramento:

#### **1 – Rock: primeiros contactos**

1.1 - Quando é que conheceu o Rock (a cultura Rock)?

1.2 - O que é que o encantou neste género musical?

1.3 - Lembra-se da primeira música? Do primeiro artista? Do primeiro álbum?

1.4 - Como é que ouvia Rock habitualmente? Através de que meio?

1.5 - Os seus amigos também escutavam o mesmo tipo de música?

1.6 - Onde é que habitualmente comprava a música?

1.7 - Onde é que habitualmente a ouvia?

## **2 – Rock: impulsionador de socialização**

2.1 - Onde se costumavam encontrar em grupo?

2.2 - Quais eram os vossos hábitos? Vestuário, vícios, rotinas...

2.3 - Qual o primeiro concerto Rock que se lembra de ter ouvido falar e qual foi o primeiro ao qual assistiu?

2.4 – Qual foi o primeiro festival o qual assistiu?

2.5 - O que é que era diferente dos jovens amantes da cultura *rock*, relativamente aos outros jovens?

2.7 - Considera que os jovens se tornaram mais ativos política e socialmente? De que forma?

2.6 – Considera que os jovens se tornaram rebeldes por causa da cultura *rock*? Porquê?

4.3 – O rock influenciou a prática de sexo e o consumo de drogas, álcool e tabaco? De que forma?

## **3 – Rock: participação e repercussões**

3.1 – Como surgiu a oportunidade de integrar o *staff* do Rock Rendez Vous?

3.2 – Foi fácil o iniciar da coordenação de um espaço tão inovador na época?

3.3 – Por que razão consideraram que um bar de rock iria ter sucesso?

3.4 - Como foi a reação das pessoas aquando da abertura do espaço?

3.5 – O país estava preparado, na altura, para receber este tipo de espaços?

3.6 – Como se comportava a juventude da altura, no Rock Rendez Vous?

3.7 – Qual era o valor de entrada dos concertos? Considera que era um montante elevado?

3.8 – O que aconteceu para o Rock Rendez Vous ter sido encerrado?

3.9 – Considera que há muitos espaços como o Rock Rendez Vous, hoje em dia?

3.10 – Qual a situação que mais o marcou na sua passagem por lá?

## **ANEXO IV**

### **ENTREVISTA A PROPRIETÁRIOS DE LOJAS DE DISCOS**

Entrevistado:

Entrevista:

Data:

Local:

Duração:

Hora de realização:

#### **Elementos de caracterização sociográfica**

Idade:

Sexo:

Profissão:

Percurso profissional:

Escolaridade:

Residência:

#### **Definição do espaço**

Ano de criação e de fecho:

Designação precisa:

Localização ou localizações que a loja teve:

#### **1 – Rock: primeiros contactos**

1.4 - Quando é que conheceu o Rock (a cultura Rock)?

1.5 - O que é que o encantou neste género musical?

1.3 - Lembra-se da primeira música? Do primeiro artista? Do primeiro álbum?

1.4 - Como é que ouvia Rock habitualmente? Através de que meio?

1.5 - Os seus amigos também escutavam o mesmo tipo de música?

1.6 - Onde é que habitualmente comprava a música?

1.7 - Onde é que habitualmente a ouvia?

## **2 – Rock: impulsionador de socialização**

2.1 - Onde se costumavam encontrar em grupo?

2.2 - Quais eram os vossos hábitos? Vestuário, vícios, rotinas...

2.3 - Qual o primeiro concerto Rock que se lembra de ter ouvido falar e qual foi o primeiro ao qual assistiu?

Foi o Vilar de Mouros em 1982, com Stranglers, U2, Echo and the Bunnyman...

2.4 – Qual foi o primeiro festival o qual assistiu?

2.5 - O que é que era diferente dos jovens amantes da cultura *rock*, relativamente aos outros jovens?

2.6 - Alguém os criticava por gostarem de música *rock*? Se sim, quem? De que forma?

## **3 – Rock: participação e repercussões**

3.1 – Como surgiu a ideia de comprar a loja de discos?

3.2 – Foi fácil encontrar um local e montar a loja?

3.3 – Por que é que considerou que uma discoteca ia ter sucesso?

3.4 – Como foi a reação da população na altura em que abriu?

3.5 – O país estava preparado, na altura, para receber este tipo de lojas?

3.6 – Como se comportava a juventude da altura, na sua loja?

3.7 – Como é que a sociedade portuguesa começou por encarar as discotecas?

3.8 – Havia muitas lojas de discos em Portugal, na altura? E aqui no Porto?

3.9 – Havia muita gente a comprar discos?

3.10 – O que é que mais se vendia?

3.11 - A juventude de hoje em dia ainda compra música?

3.12 – A música que vendia era cara? E hoje como é?

3.13 – O que aconteceu para a loja ter encerrado?

3.14 – Os jovens daquela altura só ouviam um género musical? E os de hoje em dia?

3.15 – Considera que há muitos lojas de rock hoje em dia?

3.18 – Quais as principais transformações que ocorreram nas lojas de música desde aquela época até aos dias de hoje?

## **ANEXO V**

### **ENTREVISTA A JORNALISTAS E CRÍTICOS**

Entrevistado:

Entrevista:

Data:

Local:

Duração:

Hora de realização:

#### **Elementos de caracterização sociográfica**

Idade:

Sexo:

Profissão:

Percurso profissional:

Escolaridade:

Residência:

#### **1 – Rock: primeiros contactos**

1.1 - Quando é que conheceu o Rock (a cultura Rock)?

1.2 - Foi através de que meio? Rádio? Televisão? Suporte físico (vinil)?

1.2 - O que é que o encantou neste género musical?

1.3 - Lembra-se da primeira música? Do primeiro artista? Do primeiro álbum?

1.4 - Como é que ouvia Rock habitualmente? Através de que meio?

1.5 - Os seus amigos também escutavam o mesmo tipo de música?

1.6 - Onde é que habitualmente comprava(m) a música?

1.7 - Onde é que habitualmente a ouviam?

#### **2 – Rock: impulsionador de socialização**

2.1 - Onde se costumavam encontrar em grupo?

- 2.2 - Quais eram os vossos hábitos? Vestuário, vícios, rotinas...
- 2.3 - Qual o primeiro concerto Rock que se lembra de ter ouvido falar e qual foi o primeiro ao qual assistiu?
- 2.4 - Onde aconteceu e em que data?
- 2.5 - O que é que era diferente dos jovens amantes da cultura *rock*, relativamente aos outros jovens?
- 2.6 - Os seus amigos foram todos contagiados?
- 2.7 - Alguém os criticava por gostarem de música *rock*? Se sim, quem? De que forma?

### **3 – Rock: transformação do eu**

- 3.1 - O que é que mudou na juventude portuguesa, na sua opinião, desde que o *rock* chegou cá?
- 3.2 - Considera que os jovens se tornaram mais ativos política e socialmente? De que forma?
- 3.3 – Como é que os adultos encaravam essas sucessivas transformações? Os pais? Os professores? Os políticos?
- 3.4 – Considera que os jovens se tornaram rebeldes por causa da cultura *rock*? Porquê?

### **4 – Rock: consolidação social e nascimento de novos hábitos**

- 4.1 - Havia muitas lojas de discos? Quais? Importavam? De onde?
- 4.2 - Era caro comprar música, ir a concertos e sair à noite?
- 4.3 - E a droga? Como é que chegou? Como se multiplicava? Como se encontrava ligada ao *rock*?
- 4.4 - E o sexo? Num país tão conservador, como é que o sexo era encarado pelos próprios jovens? Havia diferenças no ponto de vista dos jovens da cultura *rock* e dos outros?
- 4.5 - E o álcool? Os jovens aumentaram o seu consumo? Consumiam mais do que os outros jovens, de outras culturas musicais?
- 4.6 - A moda de tocar instrumentos musicais já era muito comum? Ou aumentou com a disseminação do *rock*? Onde compravam os instrumentos? Com que dinheiro? Aprendiam a tocar sozinhos?
- 4.7 - E os primeiros festivais? Como eram encarados? Como era o seu ambiente?
- 4.8 - Os jovens que ouviam *rock* ouviam exclusivamente esse género?

### **5 – Rock: transformações para o século XXI**

- 5.1 - O que é que mudou entre esses jovens e os jovens da cultura *rock* de hoje?
- 5.2 - Como é que eles conhecem o *rock*? O que será que lhes encanta? Qual será o meio privilegiado para conhecer e ouvir?
- 5.3 - Os jovens que ouvem *rock* hoje também ouvem outros géneros?
- 5.4 - Será que o sentimento é tão puro como o dos seus tempos de adolescente?
- 5.5 - Como se vestem? Quais são os hábitos? Os consumos? Os passatempos? Quais os locais que frequentam?
- 5.6 - Onde compram a música? Será que ainda compram?
- 5.7 - E o que aconteceu aos vinis?
- 5.8 - Onde é que se encontram em grupo?
- 5.9 - Há muitos concertos *rock*? São suficientes ou devia haver mais?
- 5.10 - São diferenciados relativamente aos outros jovens? O que os difere?
- 5.11 - São criticados por ouvirem este tipo de música?
- 5.12 - O *rock* influencia-os política e socialmente?
- 5.13 - Qual a opinião dos adultos de hoje?
- 5.14 - Há muitas lojas de música hoje? Consideram suficientes?
- 5.15 - É caro comprar música, ir a concertos, festas e sair à noite?
- 5.16 - São mais rebeldes? Continuam rebeldes? São menos rebeldes?
- 5.17 - A droga aumentou? Disseminou-se? Tornou-se mais fácil/difícil?
- 5.18 - E o sexo? Continua a desempenhar o mesmo papel?
- 5.19 - E em relação ao álcool? Bebem mais ou menos?
- 5.20 - E tocam mais instrumentos? Há mais pessoas a tocar? Aprendem sozinhos?
- 5.21 - O que mudou quanto aos festivais (à própria organização, ao ambiente e ao público)?
- 5.22 - Na sua opinião, o *rock* de hoje tem qualidade?

## **ANEXO VI**

### **ENTREVISTA A MÚSICOS DE BANDAS DA CONTEMPORANEIDADE**

Entrevistado

Entrevista:

Data:

Local:

Duração:

Hora de realização:

#### **Elementos de caracterização sociográfica**

Idade:

Sexo:

Profissão:

Percurso profissional:

Escolaridade:

Residência:

#### **1 – Rock: primeiros contactos**

1.1 - Quando é que conheceu o Rock (a cultura Rock)?

1.2 - Foi através de que meio? Rádio? Televisão? Suporte físico (vinil, cassete, CD)?

1.3 - O que é que o encantou neste género musical?

1.4 - Lembra-se da primeira música? Do primeiro artista? Do primeiro álbum?

1.5 - Os seus amigos também escutavam o mesmo tipo de música?

1.6- Onde é que habitualmente comprava(m) a música?

1.7 - Onde é que habitualmente a ouviam?

1.8 – Quando começou a tocar, integrou logo grupos musicais?

#### **2 – Rock: impulsionador de socialização**

2.1 - Onde se costumavam encontrar em grupo?

2.2 - Quais eram os vossos hábitos? Vestuário, vícios, rotinas...

2.3 - Qual o primeiro concerto Rock que se lembra de ter ouvido falar e qual foi o primeiro ao qual assistiu?

2.4 - O que é que era diferente dos jovens amantes da cultura *rock*, relativamente aos outros jovens?

### **3 – Rock: transformação do eu**

3.2 - Considera que os jovens se tornaram mais ativos política e socialmente? De que forma?

3.4 – Considera que os jovens se tornaram rebeldes por causa da cultura *rock*? Porquê?

### **5 – Rock: a participação**

5.1 - Como é que surgiu a ideia de criar uma banda?

5.7 – É fácil iniciar um projeto musical hoje em dia? Porquê?

5.8 - Como é que conseguiram gravar o primeiro disco?

### **8 – Rock: transformações para o século XXI**

8.7 - E o que aconteceu aos vinis?

8.8 - Onde é que se encontram em grupo?

8.9 - Há muitos concertos *rock*? São suficientes ou devia haver mais?

8.17 – Considera que o rock tem influência no sexo e no consumo de droga, hoje em dia?

8.20 – O rock influenciou a vontade de tocar instrumentos? Aprendem sozinhos?

## **10.2 Grelha de Análise de Conteúdo**

## ANEXO VII

# ANÁLISE DE CONTEÚDO

Entrevistado:

Entrevista:

Data:

Local:

Duração:

Hora de realização:

### **Elementos de caracterização sociográfica**

Idade:

Sexo:

Profissão:

Percurso profissional:

Escolaridade:

Residência:

Temática	Excerto	Sequência	Enunciação
<b>Rock: primeiros contactos</b>			
<b>Rock: impulsionador de socialização</b>			

<b>Rock: transformação do eu</b>			
<b>Rock: consolidação social e nascimento de novos hábitos</b>			
<b>Rock: a participação</b>			
<b>Rock: transformações para o século XXI</b>			