

**Necessidade, Engenho e Oportunidade: As Alterações Digitais e o
Renascimento de uma Canção Política no Circuito de Música
Independente de Lisboa Durante os "Anos da Troika"**

Alexandre Mendes de Almeida Aguiar Guerreiro

Dissertação em Ciências da Comunicação (Comunicação e Artes)

Setembro, 2024

Aos meus pais e irmão.

Ao meu tio Carlos e restante família.

À Professora Madalena pela total disponibilidade e compromisso.

Resumo

O tema central deste estudo diz respeito ao renascimento de uma canção política no circuito de música independente de Lisboa, durante e após o período da crise da Troika.

A questão de investigação passa por apurar porquê e de que forma aconteceu, combinando o aprofundamento de três perspectivas fundamentais: o contexto económico e social da crise, da sua origem às suas consequências; a criação do circuito em análise, fruto da revolução digital; e a conjuntura que combina estas duas realidades e que foi traduzida por alguns artistas, através da sua música.

A sua metodologia desdobra-se entre a observação participante — de onde surge o interesse pelo tema, assim como uma visão próxima do seu objecto; a análise historiográfica em relação íntima com uma pesquisa bibliográfica que estruturam o conhecimento e o discurso; a pesquisa estatística que, pontualmente, confere um fundamento quantitativo; e, por fim, a análise às entrevistas efetuadas a alguns intervenientes (três artistas e um promotor) e a alguns temas e letras de canções na tentativa de sedimentar a pesquisa e respectivos resultados.

As alterações digitais permitiram a criação de núcleos de produção e edição independente, como o circuito lisboeta. Esta realidade e a situação social agudizada pela crise financeira — também ela exponencialmente mediatizada — funcionaram como gatilho para a politização de uma nova geração da canção portuguesa.

Este trabalho propõe testar este fenómeno, demonstrando progressiva e objectivamente a relação causal entre os diferentes momentos e atores, assim como alicerçar futuras investigações que partam, tanto deste período, como de eventos relacionados.

Palavras-Chave:

- Crise Financeira
- Artivismo
- Cena Musical
- Alterações Digitais
- Indústria Musical
- Canção Política

Abstract

The central theme of this study concerns the revival of a political song in Lisbon's independent music circuit, during and after the period of the Troika crisis.

The research question involves determining why and how it happened, combining the deepening of three fundamental perspectives: the economic and social context of the crisis, from its origin to its consequences; the creation of the circuit under analysis, as a result of the digital revolution; and the situation that combines these two realities that was translated by some artists, through their music.

Its methodology unfolds between participant observation — where interest in the topic arises, as well as a close view of its object; historiographic analysis in close relationship with bibliographic research that structures knowledge and discourse; statistical research that, occasionally, provides a quantitative basis; and, finally, the analysis of interviews carried out with some actors (three artists and a promoter) and with some themes and song lyrics in an attempt to consolidate the research and respective results.

Digital changes allowed the creation of independent production and publishing centers, such as the Lisbon circuit. This reality and the social situation heightened by the financial crisis — also exponentially mediatized — acted as a trigger for the politicization of a new generation of Portuguese music.

This work proposes to test this phenomenon, progressively and objectively demonstrating the causal relationship between different moments and actors, as well as providing the basis for future investigations that depart from both this period and related events.

Key-words:

- Financial Crisis
- Artivism
- Musical Scene
- Digital Changes
- Music Industry
- Political Song

Índice

Introdução	1
1. Metodologia	4
1.1. Observação Participante e a Minha Experiência Enquanto Músico	4
1.2. Entrevistas Semi-Estruturadas e Análise de Temas e Letras	5
1.3. Análise Historiográfica e Pesquisa Bibliográfica	6
1.4. Pesquisa Estatística	7
1.5. Bibliografia da Metodologia	8
2. Contexto Histórico e Social de Lisboa durante os Anos da Troika (2011 a 2014): Causas e Consequências Imediatas	9
2.1. Breve Enquadramento da Génese da Crise Financeira e do seu Impacto Económico e Social	9
2.2. Impacto no Panorama Cultural de Lisboa	14
3. A Cena Musical Independente de Lisboa: A Ressaca dos Anos 90 e as Alterações Digitais na Génese de um Circuito Independente	20
3.1. Transformação do Consumo, Produção e Distribuição Musical	20
3.1.1. Construção da Identidade e Cultura do Artista: Nomadização das Referências em Direção ao Virtual	21
3.1.2. Transformação das Tecnologias de Produção: Cultura DIY e Digitalização	29
3.1.3. Distribuição e Promoção nas Novas Plataformas Digitais	33
3.2. Cenas Musicais: O Desenvolvimento do Circuito de Música Independente de Lisboa	45
4. Resultados e Discussão: Descobertas Relacionadas com o Circuito de Música Independente de Lisboa, as Alterações Digitais e o Renascimento de uma Canção Política	53
4.1. Interpretação das Entrevistas Realizadas	53
4.2. Análise de Temas e Letras	63
Conclusão	73
Referências	78
Anexos	83

Introdução

A presente dissertação tem por objectivo estudar o re-aparecimento de uma canção politizada no seio do circuito de música independente de Lisboa e num contexto ambivalente que combina um período de alterações digitais e a crise da Troika, compreendida entre 2011 e 2014.

O problema que está na origem do tema e no centro da discussão diz respeito, tanto ao poder técnico da democratização da internet (e tecnologias associadas), como à agudização das condições de vida e bem-estar da sociedade portuguesa — enquanto responsáveis pelo desenvolvimento de um circuito independente de música na capital e pela solidificação da sua dimensão reflexiva e política, respectivamente.

É um exercício retrospectivo que se pretende circunscrever apenas à cena musical independente e alternativa sediada em Lisboa que começa a emergir algures entre 2005 e 2007. Fez-se, portanto, uma revisão de literatura, assim como uma recolha de dados, que não só fossem capazes de elucidar o leitor relativamente ao papel das alterações digitais na mudança global dos paradigmas mediático e cultural — em que é dada primazia ao universo da música — assim como de ajudar a entender, da forma mais detalhada possível, as implicações desta transição na criação do circuito em análise.

Neste sentido, foi também feito um enquadramento histórico em torno da origem e das consequências da crise que abrange desde os meandros da ruptura dos mercados financeiros, às medidas de austeridade implementadas, ou ainda as primeiras manifestações artísticas — dos mais variados campos — de natureza reflexiva e denunciatória em relação ao ambiente social crítico experienciado na altura.

Na posse de noções históricas e teóricas estruturadas relativamente aos contextos social e técnico influenciados pela crise e pelas alterações digitais, optou-se por avançar no sentido de as consubstanciar, com o auxílio da recolha de informações adicionais — através de entrevistas com artistas envolvidos e análises de canções — que fossem úteis à produção de um conhecimento empírico sobre o circuito, o papel das novas tecnologias mediáticas nesse meio e a plataforma técnica — erguida nessa relação — enquanto alavanca ímpar de discursos politizados e reflexivos contextualizados num período de crise.

No que concerne ao núcleo do problema em exame, deve ser relevado o contributo dos estudos efetuados pela prof^a Paula Guerra (em colaboração com alguns dos seus pares académicos) que se debruçam propositadamente sobre uma grande parte das dúvidas e desafios que este estudo encontrou ao longo do caminho: são o caso da história da produção independente em Portugal; as redes sócio-técnicas das cenas musicais alternativas; a história do rock alternativo português; o cariz de protesto em relação à crise de um vasto leque de disciplinas artísticas; ou uma análise abrangente acerca de músicos — de diferentes estilos e origens, ao longo do país — que “cantaram a crise”. Articulado com esta última noção está também presente um olhar designado ao pensamento de Jacques Rancière — que permite aprofundar o conhecimento relativo à dimensão política da arte e enquadrar o período da crise enquanto fonte de agitação social e conflito de poderes.

No tocante à crise em si, reuniu-se um conjunto de artigos académicos e jornalísticos que possibilitassem a compreensão das causas e consequências do resgate a que Portugal foi sujeito — desde a Fundação Francisco Manuel dos Santos ao jornal Público, passando, por exemplo, por um artigo relevante como é *Portugal 2014: As Consequências de um Resgate*¹.

As descobertas relativas às alterações digitais e respectivos efeitos no paradigma mediático do mundo contemporâneo estão devidamente suportadas no conhecimento produzido ao longo das últimas décadas por autores como Manuel Castells, Henry Jenkins, Lev Manovich ou Lawrence Lessig. Quanto à realidade afecta ao universo da música — em especial das cenas independentes e relacionadas com os avanços encabeçados pelas alterações digitais — recorreu-se a uma análise contextualizada de obras de Andy Bennett e Richard Peterson, Andrew Hugill, Nick Prior ou Robert Burnett.

O património teórico que nos foi deixado por autores como Walter Benjamin ou Theodor Adorno — da evolução da reprodução dos objectos de arte e do confronto temporal e estético das cidades modernas; à discussão do lugar da arte nas indústrias culturais — são também convocados, dado o seu valor indelével enquanto base sólida a partir da qual os estudos posteriores dos autores referidos puderam avançar — e que, em conjunto, permitiram à investigação desbravar um caminho devidamente iluminado.

As principais questões de investigação, às quais se procurou responder com a ajuda dos autores supra-citados, são: sobre que tipo de crise estamos a tratar?; de que alterações digitais

¹ Produzido por Manuel Carvalho da Silva, José Castro Caldas e João Ramos de Almeida

falamos no âmbito da revolução dos *new media* e dos seus contributos no florescer de circuitos de música independente?; qual a relação entre a ultra-mediatização numa e de uma sociedade e a sua capacidade mobilizadora e reflexiva?; ou, de uma forma mais sintética, qual a relação a estabelecer entre um período de crise económica e revolução mediática com o surgimento de um circuito independente e o espoletar da sua dimensão mais politizada e reflexiva?

A oportunidade detetada no desenho das intenções deste trabalho está relacionada com a necessidade de estudar o circuito de música independente de Lisboa de uma perspectiva específica que combina uma revolução tecnológica e um período de sobressalto social e que conflui num entendimento renovado acerca da politização da música numa rede cultural recente e singular.

1. Metodologia

A metodologia utilizada na elaboração do presente estudo é composta por diferentes ferramentas e técnicas, assim como fases de desenvolvimento de um trabalho empírico que se desdobra em perspectivas e finalidades devidamente expressas e contextualizadas. Isto é, cada momento do texto tratará de apontar a um aspecto específico do objecto de estudo, problematizando-o e, para tal, recorrerá ao método empírico que melhor se adequar a cada uma dessas demandas da investigação.

Um aspecto fundamental na estruturação e aplicabilidades da metodologia reside no recurso a um conjunto de referências bibliográficas (do campo metodológico mas não só) que justificam e suportam as minhas opções. Estas referências são compostas por livros, artigos e dissertações académicas ou mesmo manuais de investigação — exemplos objectivos de abordagens metodológicas e ferramentas de investigação que pude usar como guias que orientam o meu estudo.

Por fim, dividiria o uso que fiz das múltiplas referências em duas dimensões distintas mas interligadas pelo meu trabalho: uma de cariz “directo” que explora e segue exemplos práticos que dizem respeito exclusivamente às opções e processos metodológicos, e outra de alguma forma mais “indirecta” em que todo o conjunto de referências bibliográficas acerca de temas variados que acompanharam o estudo ao longo do tempo, serviram de exemplo a seguir no que à forma e ao conteúdo do meu trabalho diz respeito. A primeira, enquanto manual prático metodológico, a segunda como inspiração enriquecedora da metodologia.

1.1. Observação participante e a minha experiência enquanto músico

Em primeiro lugar gostaria de referir um dos métodos que mais serviu à minha motivação pessoal e orientação do trabalho ao longo do processo. Qualitativo, predominantemente etnográfico e ocasionalmente musicológico: a observação participante. Pelo facto de não podermos investigar algo com que não estabelecemos alguma forma de contacto e de que todo o investigador está, em certa medida, ligado ao objecto que investiga (Davies, 2002), não só a escolha do tema como a forma como utilizei a minha experiência no meio têm origem numa relação viva entre este e o meu “eu”.

Foi o facto de eu fazer parte integrante do circuito de música independente de Lisboa e a experiência que aí desenvolvi que me encorajaram a trabalhar o presente tema e me permitiram ter

uma noção realista e paulatinamente mais nítida da cena musical, assim como dos processos a que esteve (e está) sujeita, enquadrados no tempo e no espaço que a minha investigação delimita.

Ainda que apenas tenha editado o primeiro trabalho fonográfico em meados de 2018, tinha já começado a frequentar concertos e a explorar discografia independentes em 2011, a tocar e ensaiar com amigos desde 2014, a gravar maquetes/demos ao longo do ano de 2015 e a dar concertos a partir de 2016 com a banda que havia formado, os Hércules.

O meu trabalho corresponde a uma altura em que, para além de ter começado a frequentar espetáculos e convívios do meio em questão, pude também travar conhecimentos e amizades com outros aficionados (como eu) e até mesmo com alguns artistas como foram o caso do colectivo que compunha a Spring Toast Records (com quem, posteriormente gravei o primeiro álbum), a Filipe Sambado, a Primeira Dama (Xita Records), Vaiapraia ou o Éme (Cafetra Records).

Com eles comecei a desenvolver um ávido interesse pelo meio e a obter todo o tipo de informações, que iam desde métodos de produção, referências musicais ou líricas, e espaços de ensaios e concertos pela cidade lisboeta fora. Estes e outros colegas (alguns que se tornaram amigos) que referirei à frente ajudaram-me a estruturar uma percepção bastante rigorosa do meio, especialmente na ressaca dos anos da crise, algo que contribuiu indelevelmente para perceber também os resultados desse período e para me situar, depois, na intenção e no modo de o estudar.

De uma forma um pouco mais resumida, a minha observação participante pode ainda ser dividida em diferentes momentos e contributos. Sendo que esta se estende entre 2011 e o presente (aproximadamente 13 anos!), com diferentes graus de intensidade, ela permite circunscrever a investigação a um lugar, a um tempo e, portanto, a um contexto claro, saber que artistas tratar e posteriormente entrevistar, ter uma noção do objecto, não só na altura que proponho estudar como nos anos imediatamente a seguir e assim detetar e correlacionar variáveis, problemas, protagonistas e ambientes.

1.2. Entrevistas semi-estruturadas e análise de temas e letras

De seguida, faço notar outra ferramenta de especial importância, sem dúvida relacionada com a anterior, visto ter sido possível, em grande parte, por via dos contactos e amizades travados ao longo do tempo.

Falo das entrevistas semi-estruturadas com alguns artistas como o B Fachada, o Benjamim, a Maria Reis e também alguém que se encarregava, durante o período entre 2011 e 2014, da programação de uma das salas mais importantes (se não mesmo a mais importante) do circuito em questão, como é a Galeria Zé dos Bois, e que já tinha desenvolvido um site pioneiro em Portugal de reportagens e promoção de artistas e música independente: o Sérgio Hydalgo.

O critério de selecção destes artistas e promotor prende-se com a natureza particular do próprio estudo, sendo que protagonizaram o “movimento” e a cena aos quais dediquei a minha atenção e pesquisa. O Sérgio e o Benjamim conheci pessoalmente entre 2017 e 2019, o que permitiu alguma familiaridade no momento dos contactos; o B Fachada e a Maria Reis são dois exemplos paradigmáticos da produção e edição independente, da lírica excepcional e representativa do período em foco.

Neste processo de condução de entrevistas, as técnicas usadas como a escolha das palavras, a construção das perguntas e a influência no desenrolar das respostas do entrevistado, são todas empregues com o propósito de limitar o efeito que eu pudesse exercer nos resultados deste tipo de encontro (Davies, 2002), acabando por privilegiar a liberdade do entrevistado em elaborar segundo os tópicos que apresento.

Deste modo, foram feitas perguntas acerca das experiências individuais de cada entrevistado, e de acordo com aquilo que as minhas questões de investigação pretendiam apurar: um conjunto de perguntas, que em média rondavam os cinco tópicos relativos à minha pesquisa e que serviram de ponto de partida para dissecar as várias perspectivas possíveis.

A par das entrevistas, foi feita uma análise dos temas e das letras de algumas canções dos artistas entrevistados e outros cuja obra se enquadra na discussão. Ambas as formas de recolha de dados estão presentes na secção dos Resultados.

1.3. Análise historiográfica e pesquisa bibliográfica

A relação entre os diferentes métodos de pesquisa é evidente e produz, naturalmente, os resultados científicos que devem ser, então, analisados, articulados e questionados à luz de um conjunto de acontecimentos e considerações teóricas.

Refiro-me em concreto a dois outros métodos de que fiz uso que são a análise historiográfica e a pesquisa bibliográfica que, interagindo com as metodologias já assinaladas e desbravando outros novos caminhos do estudo, levam-no mais longe.

A análise historiográfica resulta de uma leitura cronológica e relacional dos acontecimentos e respectivos protagonistas desde a crise da Troika à expressão social e cultural dos seus efeitos, passando pelas tecnologias de produção, reprodução, edição e distribuição de música, a génese e papéis do circuito independente ou ainda, especialmente, a dimensão política de algumas obras e artistas articulada neste cenário.

Ainda que as entrevistas possam, com certeza, dar o seu contributo para esta noção histórica, a análise historiográfica ver-se-á suportada em maior medida pela recolha e tratamento de reportagens ou notícias que digam respeito tanto ao período da crise (2011 - 2014), como aos momentos imediatamente antes e depois da mesma. Este critério permitir-nos-á assinalar contrastes, obter maior definição na abordagem à questão de investigação, fortalecer a reflexão e solidificar possíveis considerações com a cientificidade exigida.

A pesquisa bibliográfica, uma das metodologias mais importantes do presente estudo, é levada a cabo através de uma revisão da literatura integral, pertinente e atualizada que procura definir justamente a questão de investigação, as suas hipóteses e objectivos, assegurando a sua melhor fundamentação e enquadramento teóricos.

Reuniram-se os trabalhos científicos mais relevantes, dos mais antigos aos mais recentes e atualizados cuja essência diga estrito respeito ao tema em causa, amplifique as perspectivas do exercício empírico e nos dê a conhecer diferentes linhas teóricas e possíveis metodologias já empregues no domínio do tema escolhido.

1.4. Pesquisa estatística

Por fim, no universo quantitativo e de natureza pontual e complementar, foi também feita uma pesquisa estatística por via de um levantamento de tendências objectivas que estão na fundação da realidade que se pretende tratar: registos demográficos, econométricos, hábitos de consumo cultural (musical) ou registos de acessibilidade às tecnologias de produção e publicação de música.

1.5. Bibliografia da Metodologia

De Haro, F. A., Serafim, J., Cobra, J., Faria, L., Roque, M.I., Ramos, M. ... Costa, R. *Investigação em Ciências Sociais: Guia Prático do Estudante*. 1ª Edição. Lisboa: PACTOR. 2016

Davies, C.A. *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. Nova Iorque: Taylor & Francis. 2002

Eco, H. *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. 20ª Edição. Lisboa: Editorial Presença. 2017

2. Contexto Histórico e Social de Lisboa durante os Anos da Troika (entre 2011 e 2014):

Causas e Consequências Imediatas

2.1. Breve Enquadramento das Origens da Crise Financeira e do seu Impacto Económico e Social

No dia 15 de Setembro de 2008 é formalizada a falência do Banco Lehman Brothers — um dos gigantes da indústria financeira americana e mundial — após apresentar prejuízos que rondavam os 3,9 mil milhões de dólares no 3º trimestre fiscal dos E.U.A.

A desregulação do sistema financeiro americano é tida como a causa desta disrupção: produtos e derivados financeiros sobrevalorizados (com o apoio das agências de *rating*²) e créditos hipotecários de alto risco (os chamados “subprime³”) fazem parte do conjunto de ingredientes que estão na origem da crise de 2008.

A complexidade do funcionamento objectivo de uma rede composta pela indústria financeira (bancos de investimento, bolsa, agências de *rating*), o Banco Central dos Estados Unidos, a administração americana e, neste caso, o setor imobiliário americano pode dificultar-nos um pouco o trabalho. Contudo, de uma forma geral o grande gatilho deste evento foi a “bolha” do mercado imobiliário, com uma sobrecarga de empréstimos hipotecários que as pessoas deixaram de conseguir pagar aos bancos. Estes deixaram de ter liquidez e viram-se obrigados a fazer inúmeras execuções hipotecárias que resultaram no seu colapso e por conseguinte, no resgate do Banco Central Americano.

Ainda assim, estaremos minimamente preparados para discutir os efeitos na Europa e em Portugal se percebermos que os mercados estão interligados, entre países e entre continentes, e por isso dependentes uns dos outros. Independentemente do espaço, na base desta cadeia económico-financeira estão normalmente as suas populações — em Portugal, houve quem tivesse perdido as

² As agências de *rating*, como vulgarmente são chamadas as agências de notação financeira, são empresas que avaliam o risco de um país, empresa, ou até de um produto financeiro. A essa avaliação de risco de crédito, dá-se o nome de notação. Avaliam a capacidade das entidades que emitem dívida (empresas ou países) em pagar o valor que lhes foi emprestado, acrescido de juros. Ao atribuírem determinada notação, estão a informar o investidor daquele risco de investimento. Isto é, informam-no, na prática, da probabilidade de poder recuperar o seu dinheiro. Acedido em <https://www.cgd.pt/Site/Saldo-Positivo/o-banco-e-eu/Pages/agencias-de-rating.aspx>

³ Subprime é uma classificação específica de uma modalidade de empréstimo que apresenta alto risco de crédito para as instituições financeiras, permitindo que estas cobrem altas taxas e vislumbrem retornos maiores. Acedido em <https://maisretorno.com/porta1/termos/s/subprime>

suas poupanças de uma vida inteira (caso BES⁴) e, como no caso dos EUA, os governos e os Bancos Centrais tiveram de colocar dinheiro na banca para esta se poder re-capitalizar (em Portugal aproximadamente 23 mil milhões de euros; nos EUA cerca de 700 mil milhões de dólares) (Lusa, 2018).

Para entendermos a natureza progressiva deste evento que se tornou um problema mundial, tenhamos em conta que no mesmo ano de 2008, em Portugal os cinco principais bancos (CGD, BCP, BES, Santander Totta e BPI) obtiveram lucros a rondar os 1,73 mil milhões de euros. Todavia, revelar-se-ia sol de pouca dura pois os efeitos da crise oriunda dos EUA estavam prestes a fazer-se notar com uma conjuntura económica que contemplava uma queda de exportações em 20% entre 2007 e 2009, a estagnação do crescimento económico e o aumento do desemprego desde o início do séc.XX.

O sistema financeiro nacional foi fortemente abalado e, em novembro de 2008, assistiu-se à nacionalização do Banco Português de Negócios.

A resposta europeia à crise internacional foi feita de forma coordenada, utilizando sobretudo a política orçamental e a política monetária. Aos governos com margem de manobra orçamental foi aconselhado um aumento da despesa pública, sobretudo de investimento. O Banco Central Europeu procedeu a uma descida rápida das taxas de juro, para estimular a economia (Reis, Bação, Correia, Valério, Varejão, 2023)⁵.

Assim que a crise financeira chegou à Europa, em forma de travagem e queda económica, o PIB⁶ português começou a descer: a produção industrial caiu e a economia, muito dependente do acesso ao crédito e já bastante endividada, ressentiu-se com a desconfiança de credores e mercados visto que a própria banca portuguesa enfrentava grandes dificuldades em financiar -se internacionalmente.

⁴ Em Agosto de 2014 o Banco Espírito Santo foi excluído do PSI-20 (*Portuguese Stock Index* - O índice que agrega as maiores empresas cotadas na bolsa de Lisboa que tenham mais de 1000 milhões de euros de capitalização). Uma auditoria ao BES mostrou que houve uma gestão ruinosa no banco em detrimento dos depositantes, investidores e credores, em geral, praticada pelos órgãos sociais do BES.

⁵ Acedido em <https://ffms.pt/pt-pt/estudos/2008-2009-filha-da-crise-financeira-internacional>

⁶ Produto Interno Bruto.

Apesar do PIB ter subido ligeiramente entre 2009 e 2010, logo se viu afetado quando a taxa de desemprego subiu mais 2,4% nesses dois anos, depois de ter ultrapassado os 7% em 2008. Os principais parceiros comerciais de Portugal encontravam-se numa situação semelhante pelo que o investimento privado acabou por cair assim como a produção industrial (20%). (Reis, Bação, Correia, Valério, Varejão, 2023).

Ao mesmo tempo, pelos finais de 2009 o défice excede a previsão de 5,9% do PIB, atingindo os 9% e, até ao final do ano de 2010, várias agências de *rating* como a Standard & Poor's, a Fitch ou a Moody's cortam sucessivamente a classificação de Portugal nos mercados internacionais.

O derradeiro acto de tentativa de salvamento do governo de Portugal pelos seus próprios meios dava pelo nome de “Plano de Estabilidade e Crescimento”, ou “PEC IV”, que seria chumbado pelo parlamento a 23 de março de 2011 — não é sujeito a votação mas a oposição aprova em conjunto uma moção de rejeição. Como resultado deste chumbo o governo colapsa, o então primeiro-ministro José Sócrates pede a demissão e são convocadas eleições antecipadas.

O governo de gestão vê-se então obrigado a pedir um resgate financeiro que foi comunicado no dia 6 de Abril de 2011: “José Sócrates, sem opções , anuncia ao país ao início da noite que Portugal iria formalizar um pedido de ajuda ao FMI⁷ e à União Europeia” (Martins, 2015).

O Memorando de Entendimento, assinado a 17 de Maio é divulgado pelo FMI no dia 1 de Junho de 2011. Passados quatro dias este documento passaria a ser o guião do executivo seguinte encabeçado por Pedro Passos Coelho, eleito Primeiro-Ministro de Portugal com 38% dos votos a 5 de Junho.

O dito Memorando estabelecia um conjunto de medidas negociadas entre os envolvidos (Troika⁸ e Estado português) que implicaria uma intervenção nas diversas áreas da economia nacional ao longo dos três anos (2011 a 2014) e a troco de um empréstimo de aproximadamente 78 mil milhões de euros (Martins, 2015).

Os principais problemas da economia portuguesa eram, segundo o FMI, a perda de competitividade, défices orçamentais excessivos e o elevado endividamento dos sectores financeiro

⁷ Fundo Monetário Internacional.

⁸ Trio de instituições financeiras e governativas europeias composto pelo Fundo Monetário Internacional, Banco Central Europeu e Comissão Europeia.

e empresarial. Apontaram ainda a adesão ao Euro como “uma alteração de contexto que tinha tornado manifestas, deficiências “profundamente enraizadas” da economia portuguesa” (Silva, Caldas, & Almeida, 2015).

O diagnóstico geral atribuía ao programa de resgate um carácter de intervenção progressiva que tinha como principais objectivos estimular a competitividade e o crescimento, criar confiança e condições para a estabilidade orçamental e financeira: uma política orçamental que estipulava objectivos quanto ao valor do défice por via de uma reforma estrutural da receita e da despesa do Estado; revisão e supervisão do setor financeiro, preservando, estabilizando e mantendo a sua liquidez, assim como reforçar a sua regulação; reduzir custos relacionados com o mercado de trabalho (prestações de desemprego, legislação da proteção do emprego, reforma nos regimes dos tempos de trabalho e fixação de salários) e com a Educação; mercados de bens e serviços, com efeitos por exemplo na indústria da energia; um Plano Estratégico dos Transportes; Mercado da Habitação e reforma no sistema Judicial⁹.

Daqui em diante, até 2014, pudemos testemunhar a forma como o cumprimento das metas do Memorando da Troika foi sendo objecto de debate público assim como de discussão técnica entre os responsáveis políticos. Ao longo dos três anos da sua execução, o programa de resgate era monitorizado de perto pelos emissários da Troika que faziam uma atualização a cada trimestre.

A abordagem do sistema de resgate acabou por ser bastante restritiva quanto às condições de vida dos portugueses, aprofundando alguns problemas dada a sua natureza baseada fundamentalmente em austeridade e “desvalorização interna” (Silva, Caldas & Almeida, 2015, 17-22).

Desde que o Euro começou a circular em Portugal, entre finais de 2001 e o início de 2002 até à crise financeira global e consequente intervenção da Troika no país, tinham decorrido apenas dez anos. Depois de uns anos 90 aparentemente prósperos, o início do séc.XXI foi de desvalorização da economia portuguesa em relação aos seus congéneres europeus e de uma difícil e paulatina adaptação a essa realidade. No entanto, com a chegada da crise, essa sombria conjuntura económica acabou por se agravar.

⁹ Ver artigo do Jornal Público “Memorando da troika anotado”. Acedido em <https://acervo.publico.pt/economia/memorando-da-troika-anotado>

O sentimento geral da sociedade portuguesa acentuava a preocupação, a desesperança e a revolta em relação aos indicadores económicos e sociais de empobrecimento, desigualdade e emigração. Num primeiro momento, a 12 de Março de 2011, saía à rua uma das maiores manifestações deste período, com aproximadamente 300 mil pessoas, que se insurgiam contra a precariedade, a instabilidade laboral e os baixos salários num movimento cujo nome seria bastante representativo do contexto social que a crise ajudou a cristalizar: “Geração à Rasca” (Gomes e Brandão, 2021). Nos anos subsequentes outras manifestações deram lugar por todo o país, com especial evidência em Lisboa, cujas reivindicações se focavam já diretamente no governo de Passos Coelho e o próprio programa de austeridade da Troika. Esse movimento, que em Portugal dava pelo nome de “Que se Lixe a Troika! Queremos as Nossas Vidas!” escalava ao longo do território nacional e viu-se replicado no estrangeiro em protestos desde o Brasil, Berlim, Bruxelas, Londres ou Paris.



Figura 1. Manifestação “Que se Lixe a Troika! Queremos as Nossas Vidas!” (Paulo Pimenta)

2.2. Impacto no Panorama Cultural de Lisboa

Os contextos político e económico, quer seja o que está na origem da crise, quer seja o que dela resultou, inscreveram sobre a sociedade civil algumas marcas que ainda hoje se podem notar. Todavia, este estudo atentará prioritariamente nos resultados e manifestações sociais que ultrapassaram os protestos nas ruas ou as transformações na representação parlamentar da nossa democracia — melhor dizendo, focar-se-á nos efeitos de um período de crise acentuada na vida de uma comunidade e na expressão artística do seu meio cultural, mais precisamente num circuito musical específico.

Para tal, será preciso erguer um conjunto de considerações oriundas de um processo que combina análises historiográficas e bibliográficas, e que permitam entender o ambiente social em questão enquanto plataforma cultural efervescente para novas identidades e manifestações artísticas que, fundamentalmente, transcendem grafismos económicos e espelham uma sociedade através da sua simbologia e aspirações (Silva, Guerra e Santos, 2018).

A exploração mediática deste assunto ao longo dos três anos de intervenção externa assim como a degradação objectiva das condições económicas da população portuguesa, tornaram a opinião pública cada vez mais consciente da forma como o programa de resgate funcionava: todas as decisões importantes da governação, principalmente no que à política fiscal dizia respeito, teriam sempre de ser aprovadas, se não mesmo exigidas, pelas instituições que compunham a Troika, o que era bastante representativo da limitação da soberania e autonomia do Estado português.

A natureza punitiva e paternalista da ajuda prestada a Portugal e os seus resultados pouco animadores pareciam ainda fortalecer alguns problemas antigos: a fragilidade da posição de Portugal perante os seus parceiros europeus (com uma economia secundarizada e periférica), a hegemonia do eixo Franco-Alemão e as assimetrias de poder — espelhadas ao longo do tempo e aprofundadas pela crise — confluíam numa contradição. As diferenças económicas entre a periferia e o núcleo da União Europeia agravavam-se ao invés de se esbaterem, parecendo fazer cair por terra toda a lógica de adesão ao sonho europeu.

Foi neste contexto que a “Geração à Rasca” se organizou e fez ouvir, agregando em torno de si, pessoas de todas as idades que partilhavam do mesmo sentimento de insatisfação. Gerações mais velhas que tinham participado no processo do 25 de Abril de 1974, e que se viam novamente obrigadas a sair à rua para lutar pelos seus direitos, ou grupos mais novos, onde eu próprio me

inserir na altura, que começavam a sentir na pele e a notar em seu redor a dura realidade económica e a perceber que o cenário, de alguma forma, anunciava um futuro pouco risonho. Manifestações de grande escala como a de 15 de setembro de 2012, organizadas pelo movimento “Que se Lixe a Troika” (criado em Junho de 2012) corporalizavam o descontentamento social¹⁰.



Figura 2. Plano geral da manifestação “Que se Lixe a Troika! Queremos as Nossas Vidas!” (Sérgio Lemos)

¹⁰ Ver Soeiro, José (2014). Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika. Portugal no novo ciclo internacional de protesto. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXVIII, pág. 55-79

Já pudemos notar até aqui alguns factores importantes para a compreensão do fenómeno da crise de um ponto de vista económico e social: a essência do resgate a que Portugal foi sujeito, as medidas que o compunham ou os resultados na qualidade de vida dos portugueses.

Chega agora o momento de convocar um outro factor de natureza cultural, em termos gerais, e artístico, em particular, que consolidará a relevância da abordagem sociológica, enquanto complemento da perspectiva econométrica, na interpretação da crise e do contributo dos artistas na análise, na reflexão e debate públicos: a resposta social pela via artística.

Enquanto forma de falar sobre a sociedade (Becker, 2007), a arte assume uma função sociológica particular na pesquisa e tradução da realidade (Silva, Guerra e Santos, 2018). A relação entre o mundo (enquanto referência) e o objecto artístico (enquanto representação) é o diálogo primordial que, desde a antiguidade clássica ao presente, reproduziu desde os temas mais ligeiros aos mais carregados politicamente. Contudo, é num ambiente social crítico em que a crise financeira se assume como o tema principal, que se confere às manifestações artísticas um estatuto político de conhecimento, interpretação e escrutínio sociais — no caso português, e à semelhança de outros países afetados como a Grécia, Chipre, Espanha ou Irlanda, criou-se uma atmosfera de necessidade em interferir urgentemente naquilo a que Rancière chama de “distribuição do sensível”.¹¹

Numa espécie de tradução pragmática, tenhamos em conta ainda este termo Rancièriano como uma lei governativa do mundo por nós apreendido que divide lugares, formas e protagonistas da nossa participação nesse mundo comum de acordo com os modos de percepção permitidos e legitimados por essa mesma lei. O que é visível e audível assim como o que pode ser dito, pensado, produzido ou feito, encerram nesta noção de “distribuição”, critérios de inclusão e exclusão referentes ao que apreendemos, ao que dessa apreensão retiramos e ao que a partir dela fazemos (Rancière, 2004).

Vale a pena refletir a crise em questão e as cicatrizes sociais implícitas, assim como a reação que o campo artístico protagonizou, com o apoio de um tipo de pensamento mais profundo como o de Rancière: a ligação entre arte e política pela capacidade de desafiar e reconfigurar divisões

¹¹ Em *A política da estética: A distribuição do sensível* (2004), Jacques Rancière assinala um conjunto de particularidades que definem a relação entre arte e política. O autor admite a possibilidade de identificar em objectos, conceitos ou processos artísticos, determinadas inferências de natureza política, através da reflexividade social ou da pedagogia que a fusão entre a crítica e a técnica artística propõem. Rancière sublinha que apenas a obra em si e a sua capacidade de consciencializar politicamente, à arte dizem respeito, sugerindo que os respectivos efeitos práticos no universo da sociedade fogem-lhe já do controlo.

sociais estabelecidas, que rompe espaços para novas formas de expressão e sujeitos políticos, tem a capacidade de transformar as relações de poder de uma sociedade.

Idealmente, entender-se-á a forma como um conjunto de códigos e condutas permeabilizam uma sociedade de uma auto-consciência e da necessidade de mobilização e, com sorte, notaremos o modo como a cultura, a arte e a música, em movimentos individuais ou colectivos, ganharam aí um papel cada vez mais relevante enquanto objectos de emancipação, comunhão e humanização.

De forma a construir uma noção enquadrada neste período que ilustre o modo como a crise transita do campo económico (original) para o campo artístico, começemos por uma concepção um pouco mais abrangente, isto é, que note o ambiente de contestação política nas diferentes instituições culturais e que aponte às manifestações das disciplinas artísticas, plásticas e visuais, antes de mergulharmos no universo musical do circuito independente lisboeta.

Na baliza temporal compreendida entre 2011 e 2014/15, pudemos testemunhar um conjunto de propostas que nos convidavam a imergir no assunto do momento, a enfrentá-lo, a refletir sobre ele e a tomar uma posição (Silva, Guerra e Santos, 2018). Uma de uma forma mais assumida ou directa com versões originais como são a instalação *Os Nossos Sonhos Não Cabem nas Vossas Urnas*¹², a revista *Tropa Fandanga*¹³, a trilogia *As Mil e Uma Noites*¹⁴ ou *Sangue do Meu Sangue*¹⁵,

¹² Exposição de Rui Mourão no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) decorrida entre 05/07/14 e 28/09/14. Composta por fragmentos de vários vídeos, entre os quais protestos e manifestações, como interrupções do discurso do Primeiro-Ministro ou a contestação à visita da Chanceler Angela Merkel; demonstrações públicas e depoimentos de pessoas acerca da situação económica e social, nomeadamente sobre os custos dos transportes ou os cortes orçamentais nos serviços públicos como a saúde. Satirizavam-se figuras políticas e apelava-se à mobilização social. (Silva, Guerra e Santos, 2018)

¹³ Na tradição do teatro português a revista tem, desde o início do século XX, um papel de contestação e crítica sociais ainda que envoltas num ardiloso "véu" de duplos sentidos, analogias e poesia populares. "Diálogos, canções, marchas e danças unidas por uma crítica bastante forte e carnavalesca dos factos sociais, morais e políticos contemporâneos" (Silva, Guerra e Santos, 2018). *Tropa Fandanga* foi encenada por Pedro Penim e a performance levada a cabo pela Companhia Teatro Praga com estreia a 20/02/2014.

¹⁴ Filme tríptico do realizador Miguel Gomes (vol.1, *O Inquieto*; vol. 2, *O Desolado*; vol. 3, *O Encantado*), estreado em 2015, (381'), cruza abordagens documentais e de ficção num retrato duro da experiência da crise em Portugal.

¹⁵ João Canijo, *Sangue do Meu Sangue*, Portugal, 2011, 131'. "Ao passo que o drama familiar decorrido nos subúrbios de Lisboa em 2010, (...) chega ao seu trágico final, as notícias da rádio retratam a crise financeira e as suas consequências" (Silva, Guerra e Santos, 2018).

o documentário *Dreamocracy*¹⁶ ou a exposição colectiva no MNAC *Are You Still Awake?*¹⁷ - todas enquadradas naquilo a que Santos Silva, Guerra e Santos chamam, num artigo fundamental a esta secção do texto, “artivismo”¹⁸.

Outras, ainda que não tenham sido escritas ou criadas neste período, relacionavam-se com o ambiente turbulento e com onda de contestação, e foram trazidas de novo a público dada a sua “sincronicidade poética”¹⁹ e, portanto, pertinência. São os casos de reinterpretações de duas peças de Shakespeare, *Timão de Atenas*²⁰ e *Coriolano*²¹ ou ainda a recriação de *A Visita da Velha Senhora*²² de 1956, que funcionavam tanto como propostas de reflexão e debate social como de lembrança da natureza cíclica das tensões e correlação de forças entre o poder e o sujeito (individual e colectivo).

Olhando para o trabalho, ao longo dos anos, dos “artistas da crise” (Silva, Santos e Guerra, 2018) cujas obras foram produzidas e apresentadas nesta altura, podemos perceber que esse

¹⁶ Raquel Freire e Valérie Mitteaux, *Dreamocracy*, Portugal, 2014, 80'. Um documentário sobre diferentes formas de mobilização e protesto contra medidas de austeridade.

¹⁷ *Are You Still Awake?*, exposição colectiva no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), Lisboa, de 13/12/2012 a 30/03/2013, curada por Emília Tavares. Sobre a postura e discurso políticos do universo das artes visuais portuguesas desde o 25 de Abril de 1974 até 2012, trata-se de uma exposição cujos tópicos principais incidiram acerca do colonialismo, o pós-colonialismo, identidades de género e sexuais, ambiente, luta política, distopia e o significado e pertinência da palavra “revolução”: “are you still awake?” como chamada de atenção direccionada à disponibilidade, consciencialização e mobilização sociais (Silva, Guerra e Santos, 2018).

¹⁸ When art meets crisis: The portuguese story and beyond. In *Sociologia, Problemas e Práticas*, n° 86, (2018), pp. 27-43. Acedido em <https://revistas.rcaap.pt/sociologiapp/article/view/11860> Doi:10.7458/SPP20188611860

¹⁹ Uma “coincidência significativa”

²⁰ William Shakespeare, *Timão de Atenas* (1623), encenada por Joaquim Benite e Rodrigo Francisco, realizada pela Companhia de Teatro de Almada e estreada no Teatro Municipal de Almada a 20/12/2012. Um famoso mecenas ateniense que patrocinava políticos, artistas, filósofos e prostitutas, adorado por todos aqueles a quem prestava ajuda até ao dia da sua traição.

²¹ William Shakespeare, *Coriolano* (1607-1608), encenada por Nuno Cardoso, realizada pela Ao Cabo Teatro e estreada no Teatro Nacional D.Maria II, Lisboa, 09/01/2014. Numa empresa bélica, Caio Márcio acabara de conquistar a cidade de Corioli do reino dos volscos e torna-se uma figura infame em Roma. A nobreza que temia uma revolta da plebe como fruto dos seus intentos de conquistador expulsa o protagonista do território romano e este sedia-se no reino conquistado. Em conluio com o rei dos volscos reúne as tropas e cerca Roma num ato de vingança e traição à própria traição a que foi sujeito. Diz a lenda que foram a sua mãe e esposa a dissuadi-lo de tamanha atrocidade, pedido a que acedeu. A frase “Ó mãe! Salvaste a pátria, mas perdeste um filho” é-lhe atribuída. “Nuno Cardoso, (...), prefere o registo político (a incapacidade do herói militar em usar as artes da cortesia e dissimulação política) ao registo moral (o tema do herói que é primeiro traído e que depois trai pela vingança) (Silva, Guerra e Santos, 2018).

²² Friedrich Durrenmatt, *A Visita da Velha Senhora* (1956), encenada por Nuno Cardoso, realizada pela Ao Cabo Teatro e Companhia Maior, estreada no São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 27/03/2013. A peça conta a história da cidade de Gullen que outrora havia sido rica e que agora enfrentava a sua própria decadência e consequente colapso. Os habitantes aguardam ansiosamente o regresso de uma filha da cidade, expulsa há muito tempo, e que se tornou imensamente rica. Para salvar a cidade a senhora exige nada menos que a morte do seu antigo namorado, também um habitante de Gullen. A semelhança entre a história e a situação social de Portugal durante a crise está expressamente presente desde a encenação à folha se sala: Portugal é a cidade, a velha senhora é a troika e a humilhação para além do razoável, além da responsabilização individual faz recair sobre a comunidade como um todo o derradeiro sacrifício (Silva, Guerra e Santos, 2018).

contexto não alterou radicalmente os principais traços que as caracterizam e singularizam. No entanto, simultaneamente, notamos duas realidades que adensam e complexificam este fenómeno: o ambiente de crise acentua algumas características quer da composição quer da recepção das obras e, por outro lado, é a relação entre a estrutura interna da obra e o seu tempo e contexto político que alimenta e dinamiza a compreensão daquilo que se passa nessa altura e o que significa, então, esse tempo e ambiente “difíceis, sombrios e críticos” (Silva, Santos e Guerra, 2018).

3. A Cena Musical Independente de Lisboa: A Ressaca dos Anos 90 e as Alterações Digitais na Génese de um Circuito Independente

A cena musical em questão compreende um conjunto de artistas, lugares e públicos que, em Lisboa, desenham um circuito cultural de produção, performance e consumo de música.

Pretende-se ainda balizar o estudo em torno de um modo de produção e edição *indie*²³ com raízes e familiaridades no *DIY*²⁴ e estilos entre o *rock*, a *pop* e a *folk*, assim como o *rap* em alguns casos.

Há, neste capítulo, vários pontos a ter em conta que vão desde o panorama comercial de uma indústria musical portuguesa frágil e periférica que se transformou e desenvolveu, às mutações dos canais e estratégias de promoção e distribuição, passando pelas paisagens culturais no que à rede de “lugares de fruição musical” diz respeito (Guerra, 2010).

Neste momento do trabalho todos confluirão oportunamente na compreensão de como nasceu este circuito, em primeiro lugar, para que depois, no capítulo seguinte, vejamos como as suas particularidades contribuíram para que, num momento de tão marcada especificidade como a “crise da Troika”, tenha surgido um movimento singular de uma música independente, principalmente, reflexiva socialmente e, por isso, distinta do ponto de vista artístico.

3.1. Transformação do Consumo, Produção e Distribuição Musical

Depois do “*boom* do rock português” na primeira metade dos anos oitenta e da sua derivação “*new wave*” nos finais dessa década, vieram os anos noventa confirmar uma tendência de quebra do isolamento internacional e crescimento do poder de compra (Guerra, 2010) que assinalaram uma transição de inspiração marcadamente anglo-saxónica (que ultrapassava o mero mimetismo estético e sonoro) e que acabaria por conferir naturalmente ao mercado português os traços de uma crescente globalização: para além da ligação mantida à língua portuguesa que as baladas e a canção de intervenção promoveram nos anos sessenta e setenta (Branco, 2024), pudemos testemunhar nas duas décadas seguintes algumas novidades, quer seja fazendo uso da língua inglesa, quer em trabalhos mais experimentais que combinavam diferentes referências estilísticas e novas paisagens sonoras.

²³ Independente.

²⁴ do it yourself (faz tu mesmo).

O desenvolvimento das tecnologias de produção trilhado, por exemplo, em direção à digitalização e consequente agilização produtiva; a evolução dos meios de reprodução musical e promoção comercial, seja pela “multiplicidade das fontes musicais” com mais estações de rádios, mais tempo de antena na televisão ou o aparecimento do CD (que se veio juntar ao Walkman nos meios portáteis de consumo de música); assim como o surgimento de um circuito de festivais e concertos municipais que aumentaram exponencialmente tanto a oferta como a procura, contribuíram para o crescimento do mercado nacional (Guerra, 2010, p. 303).

A questão que se coloca neste momento é, também, a que nos permita saber que efeitos teve esse grande crescimento na formação de uma nova vaga de artistas, lugares e práticas de consumo.

3.1.1. Construção da Identidade e Cultura Artística: Nomadização das Referências em Direção ao Virtual

Antes de aprofundar com detalhe os meandros de uma revolução tecnológica no âmbito da produção musical, há que fazer notar que existe um eixo comum que contribuiu para que mais pessoas tivessem acesso não só à música como aos músicos. Se falarmos de indústrias culturais que, de acordo com Maria de Lurdes Lima dos Santos dizem respeito a quando

os bens ou serviços culturais são produzidos, reproduzidos e difundidos segundo critérios comerciais e industriais, ou seja, quando se trata de uma produção em série, destinada ao mercado e orientada por estratégias de natureza prioritariamente económica” — nomeadamente o cinema, a rádio, a tv, o vídeo, mas também a informática, a publicidade e o turismo, ou ainda a organização de espetáculos e o comércio de arte” (Neves, 2014)

— perceberemos um pouco o modo como a proliferação desses produtos formaram uma cultura de consumo e, progressivamente uma escola de futuros produtores culturais.

É então, como veremos, por via das várias ramificações desta revolução tecnológica que a distância entre o ouvinte e o artista se esbate: o desdobramento dos meios de reprodução assim

como a exploração mediática da obra e da individualidade do artista enriqueceram não só o panorama musical como o conjunto de referências para entusiastas e aspirantes.

A globalização enquanto fenómeno económico, tecnológico e cultural de escala mundial, é composto por diferentes avanços ou até mesmo rupturas de paradigma com origens e consequências específicas. Fará sentido ainda, assumir, como faz a Prof^a Paula Guerra na sua tese de doutoramento, “que a globalização cultural enuncia um processo, o que equivale a dizer que estamos perante uma tendência de evolução em curso e não uma situação final” (Guerra, 2010) e como, de acordo com outra sua referência neste argumento que é Alexandre Melo, “a globalização não é um processo de supressão das diferenças — segmentação e hierarquização — mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e democratização/hegemonização cultural” (Melo, 2002:39).

Como José Soares Neves tão bem expõe no capítulo de que se encarregou no livro *Indústrias da Música e Arquivos Sonoros em Portugal no Século XX: práticas, contextos e patrimónios*²⁵ e cuja pesquisa gira em torno do período entre 1975 e 1997, as transformações no tocante à indústria fonográfica portuguesa são assinaláveis e estão presentes nas fundações daquele paradigma da difusão de música em Portugal que a viragem para o século XXI veio, depois, pôr em causa.

A integração de Portugal no sistema mundial de distribuição de música gravada (por via das filiais das *majors*²⁶); a substituição do vinil pelo CD como principal suporte de difusão; a alteração do sistema fechado de produção e desenvolvimento de música gravada (no sentido de realizado integralmente no interior das casas editoras) para um outro aberto (as editoras passaram também a adquirir produções exteriores e privilegiaram a sua distribuição), concomitantemente com a crescente relevância dos serviços de promoção das editoras na produção dos fonogramas (Neves, 2014, p. 114)

são alguns dos factores apontados pelo autor como responsáveis por uma “dualidade” entre “indústria fonográfica nacional versus indústria fonográfica internacional” e por um quadro subdividido onde “coexistia um mercado (...) desenvolvido (suportado no CD e em grande

²⁵ p. 114.

²⁶ Grandes editoras.

diversidade de géneros, mas predominantemente no rock) com outro menos desenvolvido (ainda em torno do suporte cassete e de um género vulgarizado sob a designação de música “pimba”) (Neves, 2014).

Num primeiro momento, a referida diversidade de géneros pode ainda ser, de alguma forma, englobada numa categoria de Música Popular Portuguesa (MPP), onde figuram o fado, a canção de intervenção, o folclore e o nacional-cançonetismo (Branco, 2024) e, posteriormente, com o avanço do campo comercial e internacionalização do mercado, ganham terreno outros estilos de uma já mencionada influência anglo-saxónica, como o rock, blues, pop ou hip-hop, para dar alguns exemplos (Neves, 2014).

No tocante à música e no caso português, outros factores se perfilavam no desenrolar dos acontecimentos como foram os casos de uma ditadura de 48 anos ou das taxas de analfabetismo e pobreza elevadas que condicionaram uma grande parte da população no que ao acesso à cultura diz respeito. “A cultura em geral e a vida artística em especial tinha conotações luxuosas, quando não luxuriosas, para a sua mentalidade de feitor de quinta. O dinheiro destinado a fins culturais era considerado à partida como despesa sumptuária e, como tal, não dispensava o seu escrutínio pessoal” (Paes, 1998:93).

Até ao 25 de Abril, a obtenção de LP’s de artistas internacionais era, em si, um processo de grande particularidade, apenas possível a uma pequena fracção da população portuguesa. Muitos destes registos fonográficos não se encontravam à venda em Portugal devido às políticas ditatoriais, sendo que aqueles que os conseguiam adquirir, faziam-no pontualmente no caso de uma viagem a uma capital europeia ou pela visita de um familiar vindo do estrangeiro.

Pela altura dos anos sessenta, como explica a prof^a Paula Guerra:

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.. (...) A censura portuguesa adotou uma postura imperturbável, autorizando a propagação radiofónica e televisiva do que considerava mensagens adequadas para o saudável desenvolvimento da juventude. (...) Esse fechamento era em muito coadjuvado pelas dificuldades de acesso a material musical procedente do exterior (Guerra, 2010).

Notando ainda a autora que “a dualização da juventude entre os estudantes universitários (uma grande minoria) e os iletrados (a grande maioria) também foi um factor para a falta de permeabilidade e difusão da música anglo-saxónica emergente” naquele tempo (Guerra, 2010).

Atravessado um mar de progressos sociais e económicos e de abertura ao mundo, o século XXI revelou-se um momento de nova mutação no paradigma musical português, com um ecossistema cultural em desenvolvimento responsável pela “integração simbólica e lúdica da população” com “efeitos na coesão dos tecidos sociais” (Guerra, 2010) — o “aceleramento da circulação de ideias, produtos e projectos que tende a incrementar novas plataformas de relacionamentos no campo cultural, alterando os termos da relação entre criadores, produtos e difusores/mediadores” (Guerra, 2010, p.302).

Depois de um Festival Vilar de Mouros desde 1965 — o de 1971 foi apelidado de “Woodstock” português — ou de um Rock Rendez Vous²⁷ entre 1980 e 1990 e da explosão de oferta de espectáculos ao vivo com o *boom* de festivais de verão²⁸, da ultra-mediatização da cultura pop e o fenómeno “MTV” (Cashmore, 2006, 36-55) no final dos anos noventa e inícios dos anos 2000, chegamos a um momento de novo salto qualitativo cujo elemento protagonista seria o computador e a proliferação da internet.

É certo que a internet teve um papel fundamental nos diversos momentos do assunto que aqui trato, sendo que também essa contribuição se desdobrará em propósitos distintos devidamente contextualizados. Neste momento, no presente capítulo, tenderá a mostrar-se como foi determinante enquanto ferramenta do processo de pesquisa e formação de identidades artísticas e musicais enquadradas numa “sociedade em rede” (Castells, 1999, p. 69).

Antes de mais, concebamos o computador enquanto “chave-mestra” de um novo mundo “pós-industrial” (Castells, 1999) e por isso, a ferramenta por excelência dos *new media*:

meios de comunicação analógicos convertidos numa representação digital (...); todos os meios digitais (texto, imagens estáticas, informação visual ou audio, formas, espaços 3D) partilham o mesmo código digital. Isto permite que diferentes tipos de meios sejam apresentados usando uma única máquina, isto é, um computador, que funciona como um aparelho de representação multimédia; (...) dispositivos de armazenamento computacional

²⁷ Um espaço outrora localizado no antigo Cinema Universal, na Rua da Beneficência 175, em Lisboa, cuja proposta de programação ora passava por festivais, ora por concursos de bandas. Por lá passaram artistas rock internacionais e portugueses e foi indubitavelmente, um lugar de grande relevância nas décadas de 80 e 90 por ter sido também uma “montra” de projectos emergentes em Portugal.

²⁸ Para além do Vilar de Mouros, de assinalar outros exemplos como o Marés Vivas, Sudoeste, Paredes de Coura, Super Bock Super Rock ou até um caso excepcional e quase tão antigo como Vilar de Mouros que foi o caso do Musical Açores em 1976: “nos dias 10 e 11 de Julho, um grupo de amigos sem recursos, sem contactos e sem experiência prévia em organização de eventos conseguiu juntar uma mão cheia de bandas locais e dar música a mais de 7 mil pessoas (num concelho com cerca de 27 mil habitantes) durante quase 24 horas” [Saldanha, Ana. (2019). A história dos festivais de verão em Portugal. In *GQ*. Acedido em <https://www.gqportugal.pt/festivais-de-verao-portugal-historia>]

tornam possível o acesso a qualquer elemento de informação com igual rapidez; (...) meios de codificação digital podem ser copiados infinitamente sem degradação; (...) os *new media* são interactivos, (...) o utilizador passa a ser o co-autor do trabalho” (Manovich, 2001).

Conceitos como representação numérica, modularidade, automação, variabilidade e transcodificação — traços indissociáveis da tecnicidade do computador — traduzem-se, de forma pragmática, naqueles dos *new media*. Poderemos assim, com a ajuda do trabalho de Manovich, perceber a influência do computador e da “computadorização” das relações mediáticas culturais, na própria “lógica cultural tradicional” dos media, isto é, como a “camada do computador” interfere na “camada cultural”: o modo através do qual o computador modela o mundo, representa a informação e permite-nos operar sobre ela; (...) as operações-chave por trás de todos os programas de computador (como pesquisa, correspondência, organização, filtragem) (...) influenciam a camada cultural dos *new media*: a sua organização, os seus estilos emergentes, os seus conteúdos (Manovich, 2001).

Falamos do modo como se transformaram as relações entre sujeitos, entre sujeito e informação, a representação do mundo circundante e a mediação de todas estas ligações. Unindo a este conjunto de particularidades operativas de uma “linguagem dos *new media*” mais “geral”, o lugar e papéis da internet em particular, aproximar-nos-emos de uma outra noção ulterior a que podemos chamar de rede universal de cultura — instantânea, multidimensional e multimédia, omnipresente e infinita.

Deste modo, se concebermos e encaixarmos aqui a internet numa versão de “web 2.0” (O’Reilly, 2005), conseguimos situar já uma modalidade dita posterior à sua formação (de outros campos do avanço tecnológico; ARPANET 1969) (Castells, 1999, pp.82-88) cujos procedimentos e finalidades se distinguem pelas “plataformas comunitárias híbridas de inteligência colectiva e arquitectura própria mas em que a intervenção do usuário surge como elemento diferenciado que permite o seu desenvolvimento” (O’Reilly, 2005).

A explosão e disseminação desta tecnologia da informação durante os anos noventa e a sua “supremacia de mercado” podem, digamos, ser explicadas por essa particularidade:

Uma das lições-chave da era Web 2.0 é esta: Os usuários adicionam valor. Mas apenas uma pequena percentagem de usuários se darão ao trabalho de adicionar valor ao seu aplicativo através de meios explícitos. Portanto, as companhias web 2.0 programam padrões para

agregar dados do usuário e gerar valor como um efeito paralelo ao uso comum do aplicativo. (...) elas constroem sistemas que ficam melhores quanto mais as pessoas os utilizam (O'Reilly, 2005).

Parece-me, portanto, pertinente reforçar esta concepção de transição analógico/digital, no que à formação de identidades artísticas diz respeito, pela quebra de uma espécie de “barreira material” na partilha e no acesso a todas as referências estéticas (quer do universo da música, quer da cultura pop mais abrangente). Algo que não poderei deixar de associar, de uma forma algo sugestiva, à seguinte frase de Adriano Duarte Rodrigues:

Com o fim da velocidade de deslocação e o começo da instantaneidade de representação, será ultrapassado o limiar da realidade. As imagens e as mensagens disponíveis nas redes de informação passarão assim a operar uma nova modalidade de nomadismo. O devir instantâneo das imagens e dos discursos consumou um longo processo de sedentarização das civilizações. (...) A fixação sedentarizante, resultante da ultrapassagem das barreiras do tempo e do espaço, provocada pelos dispositivos de informação mediática, em vez de os eliminar, exacerba antes o desejo de nomadismo (Rodrigues, Adriano, 1997).

Tenhamos agora em conta, como uma espécie de ponto de partida fundamental, alguns traços de maior relevo do pensamento crítico e respectivas propostas de autores como Walter Benjamin ou a dupla Theodor Adorno e Max Horkheimer, quanto ao papel da arte e da massificação da sua comercialização nas sociedades modernas. Enquanto a abordagem Benjaminiana que, apesar de reconhecer a perda de autenticidade e afetação da “aura” de uma obra de arte, coloca em perspectiva as suas novas possibilidades técnicas e aplicabilidades simbólicas (novas formas de experiência e percepção, impossíveis com a arte tradicional, ou a capacidade de mobilização social pela proliferação dos objectos artísticos, especialmente da fotografia e do cinema que anulam a exclusividade da arte) (Benjamin, 1935), Adorno e Horkheimer vão um pouco mais longe ao propor que o estágio seguinte, isto é, a massificação do comércio de arte e a industrialização da cultura, funcionam antes como mero negócio de entretenimento, promotor de conformidade, inviabilizando qualquer capacidade emancipatória ou de reflexão crítica do consumidor (Adorno e Horkheimer, 1944).

Porquê chamar à discussão teorias desenvolvidas no início e meados do século XX? A resposta reside no facto de se encontrarem na base teórica sobre a qual procurarei avançar, no sentido

de sugerir de que modo é que a “era digital” daí partiu, que novidades nos apresentou, que consequências nasceram dessa evolução nos campos mediático, cultural e artístico, no fundo, como é que a transição que discutimos, no início do novo milénio, rompeu novos horizontes, de onde as considerações da Escola de Frankfurt se avistam, valiosas mas ultrapassadas.

Convém, porém, sublinhar aquilo que aqui é mais importante reter: a evolução de uma rede de trocas culturais. Primeiro, a possibilidade de reprodução de exemplares e, depois, a transformação dessa possibilidade em indústria e mercado, ambas enquanto etapas de um processo que pretendo expor aqui como responsável pela absoluta democratização da fruição cultural, transversal no tempo, no lugar, nos estilos e nas classes sociais. Posteriormente, que distinção lógica será possível reconhecer no que toca à emancipação de um sujeito artístico cuja produção e divulgação autónomas sugere em relação à perspectiva Adorniana, sabendo que o mestre da Escola de Frankfurt atribuía o carácter alienante a uma indústria cultural de massas e que, aqui, as novas indústrias multiplicadas aparentam seguir noutro caminho. Mais à frente veremos que mais poderemos extrair deste tipo de questões com a maior segurança empírica possível.

Em primeiro lugar é oportuno recordar como a trajetória decrescente da comercialização do CD se deveu ao aparecimento do fenómeno da pirataria. Ao mesmo tempo, curiosamente, esta substituição deu-se no campo da música *mainstream*, dos clássicos aos contemporâneos, permitindo ao melómano usuário da internet, ter acesso a um quase infinito leque de obras em ficheiros MP3²⁹ descarregados através de sites como o Napster, Pirate Bay, Emule, Limewire ou o BitTorrent³⁰. Assim sendo, as fonotecas pessoais desmaterializavam-se ao passo que cresciam exponencialmente, como nunca antes teria sido possível, o que resultaria no fomento e diversificação de identidades e culturas artísticas e musicais de qualquer jovem que sonhasse um dia “replicar” essas referências e tornar-se músico, e já não só fã de música.

Os problemas legais levantados pela utilização e proliferação de sites como os referidos, levariam a mudanças neste novo universo da reprodução fonográfica — das quais a criação e aperfeiçoamento de outras plataformas regularizadas como o iTunes primeiro e o Spotify ou o Tidal depois — aumentando, assim, o consumo de música digital (Guerra, 2010, p.340-341).

²⁹ Um formato revolucionário de armazenamento e transmissão de ficheiros áudio através da sua compressão, sem perdas perceptíveis ao ouvido humano, reduzindo o seu tamanho em aproximadamente 90%.

³⁰ Sites de download gratuito pioneiros tanto na livre circulação de ficheiros como na discussão em torno da pirataria. A partilha de ficheiros de música acabaria por ser tanto um combustível para o desenvolvimento da internet e das redes de relação entre sujeitos como um também um alarme à regulação legal, visto que os direitos de autor não estavam a ser assegurados. O direito autoral preconizava o fomento e o enquadramento legal da composição, produção e distribuição de música, assim como dar ao artista o controlo das suas obras. As redes de partilha de ficheiros, como os sites citados, complicavam esta lógica por espalharem obras pelas quais o seu autor não era pago (Lessig, 2004).

Estas plataformas serão “chamadas” novamente à discussão mais à frente, aquando do momento em que se tentará explicar o seu lugar no campo da edição e da distribuição. Por enquanto e para concluir uma apreciação relativamente às novas fontes de escuta de música, vale a pena lembrar outro site que, a essa realidade, acrescenta uma componente visual. O Youtube, a partir de 2005, conquistou um lugar nesta paleta de recursos mediáticos democratizados de onde todas as referências artísticas continuaram a brotar livremente. Tornou possível, para além de ouvir *bootlegs* ou descobrir discos e *singles*, consumir um número permanentemente crescente de conteúdo visual — fossem vídeos de concertos ao vivo, entrevistas a artistas ou *videoclips*.

Desta feita, levantamos um pouco o véu recaído sobre noções que Henry Jenkins reúne e apelida de “convergência mediática”, “cultura participativa” ou “inteligência colectiva” referentes à “multiplicidade de plataformas mediáticas” em convergência que “representa uma troca cultural, uma vez que incentiva os consumidores a procurar novas informações e estabelecer conexões entre conteúdos mediáticos dispersos” (Jenkins, 2006). A intersecção dos meios tradicionais e dos *new media* tem no centro o sujeito pós-moderno equipado e integrado em grupos, operando e relacionado-se segundo as leis da vertigem tecnológica e, por conseguinte, cultural, em constante transformação. Adicionalmente, o contraste desenhado entre pós-modernidade e modernidade, seja pela perspectiva crítica à linearidade e universalidade históricas³¹, seja pela fragmentação e pluralização da cultura e da sociedade (globalização e multiculturalismo) (Giddens, 1981) — num processo de cruzamento e enriquecimento de ideias e experiências — faz ecoar conceitos fundamentais do nosso presente como o “hibridismo”³² (Bhabha, 1994), confluindo num paradigma cultural e operativo artístico de uma singularidade indiscutível.

Em suma, a democratização e multiplicação dos meios digitais de acesso a música são propostas enquanto razões para um novo e largo sistema de possibilidades, nomeadamente no que toca à construção de novas identidades e culturas artísticas. Veremos, de seguida, como é que a esta noção se juntam outras de uma natureza semelhante, que dizem, por sua vez, respeito à própria produção musical ou à distribuição e promoção quer das obras, quer dos artistas num sentido mais amplo.

³¹ Como é a ideia de “constelações” de Benjamin, que aponta a uma perspectiva da história enquanto fragmentos de acontecimentos, momentos, movimentos e ideias em oposição a uma “linha” exclusivamente cronológica.

³² Este conceito é oportuno se visto como complementar do paradigma tecnológico. Para além dos novos modelos de interação técnica, surgem igualmente novas formas e agentes de interação cultural. Culturas que, como Bhabha defende, não são estáticas nem “impenetráveis” interagindo entre si num movimento de multiplicação e diversidade [Bhabha, H. (1994). *Hybridity. The Location of Culture*. London - New York Routledge (pp. 19-20).]

3.1.2. Transformação das Tecnologias de Produção: Cultura DIY e Digitalização

Tempo agora de centrar a discussão num aspecto essencial da minha investigação, que tem que ver com a evolução das tecnologias e modos de produção musical. Aspecto esse que, como veremos, foi determinante no desenho da cena independente lisboeta, e posteriormente, na sua dimensão política e social.

Neste capítulo reúnem-se perspectivas oferecidas pela minha experiência enquanto músico independente do próprio circuito em análise, assim como uma pesquisa bibliográfica atualizada e direcionada tanto ao processo de democratização como de digitalização da produção musical e, ainda, às particularidades intrínsecas a essa realidade em Portugal.

Começemos por propor, em jeito de contextualização e num tom introdutório, uma abordagem historiográfica que nos permita retratar o salto tecnológico em questão.

Assim que o computador pessoal (PC), primeiro, e a Internet, depois, passaram a integrar e, conseqüentemente, a protagonizar o conjunto de ferramentas mediáticas à disposição de um número crescente de pessoas, sintetizando e reunindo os velhos sistemas e aparelhagens (tecnologias de *old media*) numa só combinação (Manovich, 2001), surgiram simultaneamente novos modelos de produção, consumo e fruição cultural.

Recordemos, com o detalhe devido, o paradigma tecnológico respeitante aos modos de produção musical da era analógica que precede aquela a que a presente investigação se dedica, com o intuito de relevar os avanços, os desvios e principais contrastes, no fundo, as conseqüências práticas destas “alterações digitais”, responsáveis pelo desenho de uma cena musical distinta.

Convém, ainda, notar um aspecto intrínseco que tem que ver com a latência presente entre os “descobrimientos” tecnológicos e as suas aplicabilidades “em massa”, levados a cabo principalmente pelos países que os têm liderado, como são o seu maior exemplo os E.U.A (com Silicon Valley à cabeça) (Castells, 1999) e a sua implementação democratizada em Portugal, nomeadamente no circuito lisboeta. Com isto, considera-se a distância de tempo e, conseqüentemente, de aprofundamento de técnicas de produção que separa os referidos avanços na sua origem, e a influência cunhada no nosso país.

Deste modo, relativamente ao paradigma “pré-digital”, há um conjunto de particularidades de interesse, que nos permitirão saber de onde viemos, por onde passamos e, igualmente, para onde estamos a ir.

É difícil, senão mesmo impossível, dizer que o circuito de música independente de Lisboa que aqui trato, é o mesmo que se começou a erguer durante e de acordo com o paradigma pré-digital. É, no entanto, sensato assumir que tenham havido versões concretas de alguns primeiros exemplos ou cenas musicais que, não tendo o computador ou a internet como dinamos essenciais da sua acção, mostravam já uma outra característica nuclear e transversal que é a cultura DIY (*Do it Yourself*). Assumamos, desde já, esta componente operativa como aquela que está na base da essência da produção independente (Guerra e Moreira, 2015).

As ditas cenas que mais evidentemente protagonizaram este modo de estar na música, de a produzir e disseminar num “tempo analógico” correspondem aos movimentos *punk* que, em Portugal, viram o seu apogeu expressivo durante as décadas de 80 e 90 do século XX (Guerra, 2018).

A importância das cenas *punk* DIY e *underground* estende-se ainda ao desenvolvimento de subculturas juvenis, as suas formas de produzir e consumir música, moda, estética, lazer, de estar na cidade e viver a sua vida noturna, singularidades fundamentais da composição de uma cena ou circuito (Guerra, 2018).

Neste caso das manifestações DIY da cena *punk* ou do rock *underground* (seja indie, seja hard-rock) é ainda útil apontar quais são aqueles “velhos” meios que integraram o seu manancial produtivo e promocional. Em primeiro lugar, o paradigma de produção, descrevemo-lo apresentando contextos de “atividades cooperativas” (Becker, 2008) em que os artistas, que se conheciam no meio, se reuniam nas suas garagens ou em salas de ensaio improvisadas, sem terem propriamente uma formação musical (muito menos clássica), compondo, ensaiando e gravando os seus temas geralmente com equipamento em segunda mão, fossem amplificadores, microfones ou mesas de mistura.

No campo promocional, as cassetes gravadas pelos próprios artistas serviam de maquetes, que eram enviadas para as rádios, editoras ou outros artistas do meio em que estavam inseridos. Organizavam os seus próprios concertos, colavam os seus próprios cartazes e, no caso do *punk*,

produziam *fanazines*³³, cujo conteúdo e, de alguma maneira, a forma, seriam mais tarde replicados e melhorados em aplicações semelhantes, desta vez nos canais digitais e em rede.

A auto-consciência destes grupos enquanto “cenas”, possível através do seu reconhecimento pelo discurso jornalístico, mesmo que de nicho, permitiu e solidificou uma distinção cultural (Thornton, 1995). Este discurso e consequente reconhecimento, serviram para construir uma noção social e artística, por via da sua música ou das suas formas de vestir, numa relação de reciprocidade entre público e artistas de uma determinada cena que definiu os tais elementos de distinção para com o *mainstream*, enquanto propostas “alternativas” e *underground* (Peterson e Bennett, 2004).

A independência em relação a uma indústria da música que monopolizara as infraestruturas e técnicas para produzir, promover e disseminar produtos musicais dava os seus primeiros passos através da criação de novas comunidades criativas autónomas, cujas capacidades produtivas e promocionais ganhariam novo fôlego e se multiplicariam com a integração das potencialidades da digitalização.

No tocante às tecnologias e metodologias de produção propriamente ditas, é forçoso dedicar alguma da nossa atenção ao contraste evidente no que diz respeito ao “fazer” da música até ao final do século XX e aquele que o século XXI preconizou, nomeadamente em Portugal.

Lembro longas conversas com músicos, produtores e programadores mais velhos que eu, que vim conhecendo nos últimos anos da minha atividade, ou alguma da pesquisa que eu próprio fiz em sites como o Youtube ou fóruns de discussão, onde pude, ao longo de uma quantidade assinalável de vídeos e discussões técnicas, aprender sobre tecnologias analógicas de captação e edição de música.

A transição deu-se ao nível técnico, logístico, económico (do ponto de vista do capital e do tempo) e, também, ao nível artístico, naturalmente.

De uma forma geral, até ao final do século XX o processo produtivo exigia um conjunto de condições prévias, em alguns casos bastante impeditivas, como o aluguer de estúdios profissionais (à hora ou ao dia) para a gravação, mistura e masterização; o ensaio detalhado e revisto dos temas pelo artista ou banda, de forma a gastar menos tempo de estúdio; e ainda todo um processo moroso

³³ Com origem na fusão das palavras *fanatic* e *magazine*, significa “revista de fãs”. Publicações independentes feitas por pessoas e para pessoas de um determinado meio, sejam do universo da audiência ou mesmo dos próprios artistas que compõem esse meio.

e minucioso de montagens, afinações e colocação de microfones que, no caso de haver uma bateria ou um sistema percussivo elaborado, requereria especial atenção.

Quanto ao próprio processo de produção em si, comecemos por entender que, mesmo contemplando a utilização de um Digital Audio Workstation (DAW) num computador nestes estúdios profissionais, a mesa de mistura, através da qual todos os instrumentos seriam captados e equalizados seria, tradicionalmente falando, uma mesa analógica. Isto quer dizer que a sua complexidade e o detalhe exigido na sua operação obrigariam a que apenas um engenheiro de som qualificado ou, pelo menos, com uma experiência considerável, poderia fazer o trabalho de forma correcta.

Há ainda outros factores a ter em consideração no que diz respeito a este “peso” da produção analógica como são por exemplo o método *live take* para o qual seria necessário gravar todos os instrumentos ao mesmo tempo, do início ao fim, preferencialmente sem falhas, ou ainda, toda a articulação do aparato de instrumentos, processadores, efeitos e respectivos executantes ao longo da gravação (de cada música e de cada parte da música) ou ao longo do processo de mistura.

É certo que os anos 80 e 90 já permitiram as primeiras alterações num paradigma de três/quatro décadas, mas é o novo milénio que democratiza e cimenta uma nova realidade.

Em Portugal, como temos visto, por esta altura ainda se começavam a criar as condições para uma autonomização criativa e produtiva, com os primeiros casos concretos de comunidades de música independente, sendo o Punk o melhor exemplo. Do outro lado do atlântico, nos EUA, já a revolução digital começara e o seu impacto na natureza do processo de gravação facilitava o frenético desenvolvimento da já referida cultura DIY, nomeadamente numa nova indústria musical (Pettersen e Bennett, 2004).

Contudo, o que é mais importante reter aqui é a deslocação da produção dos centros de poder criativo de uma indústria massificada e monopolista para uma nova realidade na qual emergia um “sistema descentralizado de células pós-industriais”, composto por uma nova classe de produtores amadores e autodidatas, “individualmente insignificantes” mas “colectivamente poderosos” (Prior, 2008).

Depois de marcos notáveis de um percurso tecnológico como a *samplagem*³⁴, as cassetes, CD's e respectivos leitores portáteis, um novo aparato técnico, a um custo acessível e de manuseamento progressivamente mais intuitivo, permitiu que “os novos amadores” (Prior, 2008), a operar dos seu próprios quartos, obtivessem sons de qualidade assinalável capaz de competir com os velhos e caros estúdios.

Composto por um computador equipado com uma placa de som³⁵, um software de produção (DAW) e um teclado MIDI³⁶, este novo aparato tecnológico, que digitaliza o processo criativo e sintetiza o antigo método analógico, complexo e detalhado, é o marco histórico e revolucionário que está na base do novo paradigma da produção musical independente. Mais à frente veremos, ainda, que mais contributos a digitalização ofereceu no que toca ao terceiro momento do presente capítulo, que dará prioridade à revolução tecnológica, contígua à da produção, respeitante à edição, distribuição e promoção musical.

3.1.3. Distribuição e Promoção nas Novas Plataformas Digitais

À autonomização da produção — numa fase inicial, pela mão de movimentos DIY, ainda de cariz predominantemente analógico, e posteriormente numa versão aumentada, multifacetada, digital e em rede — junta-se um novo momento deste movimento democratizante e globalizante que diz respeito a um horizonte de possibilidades técnicas que a edição, distribuição e promoção digital da música representam.

Tentar-se-á agora mostrar que relevância se deve atribuir à digitalização e ao seu papel singular na inter-conectividade entre diferentes artistas e entre artistas e público, num novo paradigma cultural cujas relações estruturantes se intensificaram e as respectivas distâncias se anularam. Concebendo esta ideia enquanto uma espécie de “ciclo cultural” no qual se tornou mais

³⁴ Em inglês, *sampling*, é uma técnica de produção musical que reutiliza uma parte (*sample*) de uma gravação e a insere numa nova gravação, podendo sobre ela intervir, modificando-a e recontextualizando-a.

³⁵ Aparelho de *hardware* que funciona como intermediário entre os equipamentos de som e o computador, enviando e recebendo sinais sonoros e realizando a conversão entre registos analógicos e digitais. Torna possível a gravação de música num computador pessoal e a escuta em tempo real do respectivo processo.

³⁶ Music Instrument Digital Interface, é outra forma de conectar aparelhos de produção musical. Um protocolo que traduz e envia sinais sonoros a partir de teclados, sintetizadores e samplers para o computador através do DAW, em que as notas musicais ou pontuações rítmicas são convertidas em sinais e símbolos visuais que podem ser editados e controlados de todas as maneiras possíveis. Para exemplificar, os microfones e as placas de som registam as gravações em ondas de áudio (com limitações na edição) e os aparelhos MIDI registam e traduzem em “sinais” digitais (com um leque de possibilidades de edição muito maior).

fácil consumir música (enquanto referência), produzir, editar, partilhar nova música (quicá, novamente referência), sinalizamos uma noção assente em fluidez, velocidade e conexão.

No ano de 1977, o musicólogo Christopher Small³⁷ defendia que a cultura do consumismo, no contexto do Ocidente primeiro, e no resto do mundo depois, havia levado a música a transformar-se num produto, deixando de ser um processo. Referindo-se especificamente à sua perspectiva do ponto de vista da realidade do Sudeste Asiático, notava demarcadas influências ocidentais na mercantilização da música que acabavam por substituir valores como a valorização do momento, o colectivismo ou a espontaneidade (Hugill, 2008):

devo enfatizar novamente que desde o fim da segunda guerra mundial estes valores se erodiram severamente para dar lugar a valores comerciais ocidentais; a mudança da criação artística enquanto processo envolvendo toda a comunidade para a arte enquanto mercadoria feita para venda por uns quantos artistas profissionais aconteceu aqui, como aconteceu ao longo de todo o mundo não-europeu, com uma rapidez impressionante (Small, 1977).

A citação apresentada surge no livro “The Digital Musician” no qual Andrew Hugill (2008) dedica alguma atenção à ideia de comunidade no universo musical, mais especificamente no tocante ao conjunto de possibilidades que a internet trouxe, seja no momento da produção ou no momento da distribuição de música.

Contudo, o que o autor faz notar é que a ideia de Small se tornou desactualizada, visto que apenas poderia corresponder a uma realidade técnica artística e social que ainda não contemplasse a internet, em geral, e a produção e partilha autónomas de música em particular. Essa noção de erosão a que Small se refere acabaria por “erodir-se ela mesma” na medida em que hoje há novamente uma cultura baseada na comunidade, colectiva e espontânea, a partilhar criação artística. Cultura essa, oriunda de uma “internet social”, composta pelos mais variados canais (redes sociais, blogs, fóruns,

³⁷ Músico, professor e autor de livros nas áreas da musicologia, sóciomusicologia e etnomusicologia, nascido na Nova Zelândia no ano de 1927.

partilha de ficheiros ou *playlists* individuais, etc) que personalizaram o ciberespaço e transformaram a cultura do consumo numa cultura *online* (Hugill, 2008)³⁸.

Se tratamos de uma “cultura de consumo digital”, será sensato ainda acrescentar que os grupos comerciais que procuram vender, neste caso, este tipo de mercadoria cultural, têm tentado, com sucesso, entranhar-se neste fluxo de bens. Que forças entram em confronto nesta rede de vendedores, distribuidores e consumidores quando, na equação, incluirmos uma produção e promoção artísticas independentes? Julgo ser de interesse notar a simultaneidade e a intersecção entre a camada da rede comercial e a camada da rede formada por pessoas que partilham ideias, sonoridades, interesses e paixões online (Hugill, 2008) que, como veremos, se tornarão numa só trama de ferramentas promocionais e agentes de produção e comercialização.

Reorientando o foco para a distribuição e promoção de música independente, façamos agora um exercício de análise dos paradigmas da distribuição musical (um tradicional e predominantemente analógico e um mais recente, autónomo, digital e em rede) que, devidamente contrastados, dar-nos-ão a possibilidade de obter algumas respostas quanto à natureza desta vertente de uma revolução tecnológica, como vimos, multifacetada, e enquadradas num discurso que, depois seja capaz de explicar as particularidades do circuito em questão.

Em primeiro lugar lembremos os contornos do paradigma que o *boom* da Internet veio revolucionar, com dois aspectos fundamentais a destacar: um diz respeito, por um lado, à relação tradicional entre o artista e o público (potencial ou já adquirido) — que seria obrigatoriamente mediado por uma estrutura maior, normalmente composta por uma grande editora, agências de *marketing* e distribuidoras — e outro, por outro lado, que tem que ver com o facto de que a edição e a distribuição se centravam em produtos de formato físico como o vinil, a cassette ou o CD e canais convencionais de promoção como a rádio, a televisão, revistas e jornais³⁹.

³⁸ Aquilo a que Adorno chamava de indústria cultural (no singular), referente à comercialização massificada de objectos culturais por via de meios tradicionais como, por exemplo a televisão ou a rádio, tornar-se-ia, após a “revolução informacional” (Castells, 1999), um termo desatualizado, na medida em que, agora, apenas a sua aplicação no plural (indústrias culturais) poderia corresponder ao desdobramento e omnipresença dos objectos culturais e respectivos meios (Hesmondhalgh, 2012). Se concebermos esta ideia no quadro de uma digitalização e liberalização da circulação de produtos de cultura, tornar-se-á claro ainda a relevância de um novo estágio das indústrias culturais, que depois de se terem multiplicado, se desmaterializaram.

³⁹ A distribuição dos formatos físicos dependia da articulação de diferentes agentes nomeadamente o artista, a editora, fábricas, transportadoras, lojas e meios de comunicação. Excluindo qualquer uma destas partes, a música dificilmente chegaria ao ouvinte, o objectivo principal deste tipo de empreendimento. É bastante esclarecedora esta dimensão “pesada” e custosa da distribuição analógica enquanto uma fragilidade se a enquadrarmos numa realidade em mutação protagonizada pelo advento da internet e a desmaterialização das relações culturais.

Neste contexto de uma “cultura material” estas edições físicas ocupavam um lugar privilegiado nos modos de produzir e consumir música. Os artistas e as editoras, além do trabalho musical em si, dedicavam-se e uniam esforços no sentido de que o vinil tivesse uma boa *artwork* que não só representasse o artista e a sua música, como também conseguisse tornar o produto mais apelativo, relacionável e colecionável, no fundo transformando-o num objecto artístico pela sua fisicidade e conteúdo⁴⁰ (Xiaorui, 2023).

No primeiro ponto deste capítulo pudemos conferir, no âmbito do acesso livre a referências musicais, os primeiros fenómenos responsáveis por esta desmaterialização da indústria da música protagonizados pela pirataria (Lessig, 2004). Vimos como a liberalização da circulação de música permitiu, em primeiro lugar, o acesso massificado a artistas e obras que a indústria musical tradicional produziu e distribuiu nos seus termos até então. Contudo, abrindo um precedente desta ordem, foi apenas uma questão de tempo até que toda a música produzida a partir dessa altura fosse também ela distribuída e consumida através da internet.

Depois de um período de aproximadamente 30 anos de grande crescimento de uma indústria musical dita tradicional, nomeadamente no que toca à venda de discos (a maior fonte de receita) a nível mundial, começavam a surgir os primeiros sinais de mudança: uma receita que passou de 4,74 mil milhões de dólares para 7 mil milhões em apenas cinco anos, entre 1973 e 1975, logo se viu alvo de uma transformação. Entre 1979 até ao ano de 1984, os números assinalam um decréscimo de vendas na ordem dos 11% nos USA e de 20% no Reino Unido e, só depois de 1984 é que os valores voltaram à realidade do final da década de 70⁴¹ (Burnett, 1996).

Posteriormente, o papel do CD é tido no seio da indústria como um avanço tecnológico que salvou o meio pelas mais-valias económicas e logísticas próprias: por exemplo, os custos de produção numa tendência decrescente ou os catálogos outrora vendidos em vinil assim como a nova

⁴⁰ Posteriormente, as cassetes reuniam algumas das particularidades assinaladas no vinil, em especial a colecionabilidade, mas começaram a romper algumas barreiras sobretudo pela sua portabilidade (reprodução no walkman em qualquer lugar) e pela capacidade de serem copiadas ou de reunirem numa só cópia vários temas de vários artistas, as chamadas mixtapes. A facilidade de partilha de música entre aficionados, amigos e agentes de determinados meios musicais e sociais deveu-se em grande medida às potencialidades da cassette. Por fim, quanto a este trio dos formatos físicos de reprodução de música, está o CD que se popularizou mundialmente durante os anos 80 e que oferecia um som digital de grande qualidade com um disco mais resistente em relação ao vinil e à cassette (Xiaorui, 2023). Continuavam a oferecer ainda uma componente visual com *artwork* e caixa que permitia satisfazer desejos de colecionadores e melómanos despertados outrora pelos formatos antecedentes.

⁴¹ O autor acrescenta que no ano de 1988 o lucro das vendas de discos era o maior de sempre, ainda que o número de exemplares vendidos para tal estava ainda abaixo do registado em 1978 (de 726 milhões para 672 milhões) nos USA (Burnett, 1996).

música a serem agora vendidos a preços um pouco superiores permitindo gerar lucros importantes (Burnett, 1996) — o que não impediu, contudo, que tivesse protagonizado a fase tardia da indústria fonográfica física.

Visto estarmos perante um processo fluído, progressivo e de uma riqueza de particularidades assinalável, qual mosaico de momentos, intervenientes e considerações aplicáveis, não será de todo insensato pontuar o texto com as seguintes ressalvas: a mudança de paradigma desta indústria que direccionou a sua presença e acção para a internet é composta por várias etapas e atores como são a desmaterialização dos meios e dos objectos musicais — onde o MP3 e o *download* aparecem em primeiro lugar — enquadrados num novo tipo de ecossistema técnico; o confronto entre as *majors* e uma nova grelha de plataformas digitais de distribuição e consumo via *streaming*⁴²; a inclusão progressiva das potencialidades de um conjunto de redes sociais que complementam a presença do artista na internet e revolucionam, em última análise, o modo como estes se promovem, como são promovidos pelas editoras que captam o seu potencial comercial e, claro está, o modo como são descobertos e consumidos pelo público — seja numa escala maior e mais massificada, seja numa menor, mais *underground* ou independente.

A primeira plataforma de *streaming* de que há registo remonta ao ano de 1993, foi criada por três alunos⁴³ da Universidade da Califórnia em Santa Cruz, e dava pelo nome de *Internet Underground Music Archive* (IUMA) (Kuyuku, 2021). Como o próprio nome sugere, este era um site cuja função passava por disponibilizar música de artistas emergentes e independentes e estabelecer vias de interação entre os músicos e o público, criando, assim, uma plataforma de partilha e distribuição de música de uma forma intuitiva, informal e sem custos, fora do circuito das editoras⁴⁴ (Kuyuku, 2021).

Mais tarde, no ano de 1999 surge um novo site que, curiosamente, tornar-se-ia mais famoso do que o IUMA. O Napster, também criado por jovens estudantes dos EUA, repetia o modelo do IUMA mas acrescentava algumas possibilidades que, na altura, eram inovadoras e apelativas a uma

⁴² *Streaming* é a tecnologia de transmissão de conteúdos multimédia através da internet sem que, para isso, seja necessário fazer *download*. Os conteúdos, armazenados em servidores, são reproduzidos de forma automática pelo utilizador num processo enquadrado legalmente, ao contrário do que acontecia regularmente numa fase inicial da distribuição digital com os downloads de MP3. Acedido em <https://www.esistemas.pt/pt/solucoes/audiovisual/streaming/>

⁴³ Rob Lord, Jeff Patterson e Jon Luini.

⁴⁴ Um site inovador com navegação acessível no qual os artistas disponibilizavam links URL para o download das suas músicas ao público de qualquer parte do mundo.

camada mais jovem de consumidores de música. Baseado num sistema de P2P⁴⁵ (*peer to peer*) de partilha de ficheiros MP3, o Napster foi responsável pelo aumento significativo de difusão de música e de relação entre melómanos, entre artistas e entre ambos os grupos, assinalando uma nova possibilidade de mercado. Este caso em específico gerou bastante interesse no seio das comunidades estudantis visto que permitia ter acesso e partilhar todo o tipo de música entre si — fossem singles, discos ou até registos ao vivo ou *demos*⁴⁶ — assim como vídeos relacionados com música (Kuyuku, 2021). Outro exemplo que, contornando os limites legais e fazendo também uso do modelo P2P, se insurgiu como plataforma de oferta de conteúdos multimédia foi o *Pirate Bay*, que enquanto projecto ideológico de acesso a música, filmes e jogos totalmente livre e grátis, se viu obrigado a travar batalhas jurídicas longas e penosas (Larsson, 2013).

Repetia-se um padrão relativamente à oferta e procura de música em formato digital e sedimentava-se assim uma realidade incontornável: as pessoas revelavam interesse em ter acesso a todo o tipo de música a qualquer momento e em qualquer sítio, e havia quem estivesse disposto e determinado a encontrar soluções para este problema que, de certa forma, era uma lacuna do mercado tradicional da música quando confrontado com a “explosão” da internet.

É no final do século XX e no início do século XXI que está o “momento” de viragem tecnológica que, posteriormente, influenciou todo o paradigma da indústria musical. Como assinala Leite (2016), devemos listar quatro inovações técnicas que corporalizam objectivamente esta viragem: i) o surgimento do formato de ficheiro MP3 (MPEG-1 Audio Layer III), que reduzia o seu tamanho através da compressão dos dados que o compunham; ii) o aparecimento da internet de banda larga⁴⁷; o desenvolvimento de computadores com melhor capacidade de reprodução multimédia; iv) o surgimento de softwares que tanto permitiam passar música de um CD para um ficheiro digital como também de encontrar e descarregar ficheiros MP3 através das já referidas redes *peer-to-peer*.

Após o colapso do Napster era introduzido no mercado o *iPod*: um reproduzidor de *media* inovador e que se revelou de grande sucesso. Lançado pela *Apple* em 2001, o *iPod* era apresentado

⁴⁵ Sistema de partilha entre utilizadores por via dos seus computadores pessoais integrados numa rede em que qualquer um pode disponibilizar e aceder a conteúdo.

⁴⁶ Gravação musical de cariz demonstrativo e normalmente feita de forma amadora, como forma de proposta do que pode vir a ser um álbum a ser produzido profissionalmente.

⁴⁷ Depois da modalidade de conexão de internet *dial-up* (por rede telefónica), surgia uma outra que permitia, por sua vez, navegar em alta velocidade e, por consequência, obter melhores resultados de pesquisa. A grande diferença a este nível está relacionada com o facto de que a conexão *dial-up* apenas attingir os 56kbps e a banda larga ter uma velocidade mínima de 128kbps (kbps=mil bytes por segundo).

por Steve Jobs como um aparelho sem paralelo no que diz respeito à linha de produtos lançados até então pela *Apple* e compatíveis com o sistema operativo Mac OS. Tornava-se no produto de entretenimento portátil líder de mercado nos USA (Kuyuku, 2021) que, apesar de reunir a possibilidade de reprodução de música em qualquer momento e lugar (como o *Walkman* ou o *Discman* tinham feito décadas antes), tornava ainda possível armazenar uma quantidade inaudita de álbuns dos mais variados artistas, acompanhados de *artwork*, vídeos, fotografias e até contactos⁴⁸.

Imediatamente a seguir a este período, corria o ano de 2003, surge um novo ator nesta série de acontecimentos pautada por um nítido conflito de abordagens e métodos. Seria, como faz notar Leite (2016), a fase final do MP3, quando a *Apple* lançou, em abril desse ano, um serviço de compra de música em formato digital chamado *iTunes Music Store*. Neste sistema de loja *online* era requerido o pagamento de uma taxa fixa de subscrição, para além do custo de cada música que rondava os 99 cêntimos ou do álbum que perfazia um valor entre os 10 e os 15 euros. Este modelo, como refere Kuyuku (2021), permitiu o aumento da base de consumidores do serviço *iTunes Music Store* assim como incrementou o número de vendas de *iPods*⁴⁹.

Um aspecto interessante do modelo de negócio da *Apple*, com o *iTunes*, tem que ver, como nos mostra Santos (2013), com o facto de que todos os temas disponibilizados pelo serviço já terem sido descarregados pelo menos uma vez, provando a profundidade da oferta e a diversidade de consumidores (Kusek e Leonard, 2005). Esta particularidade é apelidada por Anderson (2007) de fenómeno de “Cauda Longa”: imaginando um gráfico que represente os números de vendas de música digital, veremos que no topo da curva se encontram aqueles temas que são descarregados num maior número de vezes (a que chamamos *hits*); essa curva vai caindo a pique quando representa os temas menos populares, e por isso menos descarregados mas que, curiosamente, nunca atinge o zero, explicando assim o nome dado pelo autor (Santos, 2013).

A autora assinala ainda uma outra particularidade dos retalhistas *online* como uma vantagem, que tem que ver com a possibilidade de disponibilizar e vender um maior número de temas (Santos, 2013). Aquilo que Anderson (2007) chama a atenção quando diz vender-se “menos

⁴⁸ No ano seguinte, pudemos testemunhar ainda a uma proposta interessante no Reino Unido pela mão da empresa *Last.Fm*, lançada em janeiro desse ano, que introduziu um factor que viria a ser importante no desenrolar da indústria musical digital. O site desenvolvido pela *Last.Fm* disponibilizava, para além do acesso à música, um sistema que, recolhendo informações acerca dos padrões de preferências e hábitos de escuta, sugeria nova música ao utilizador, potenciando a promoção dos artistas e alargando a oferta de música ao público (Kuyuku, 2021).

⁴⁹ Notemos também que esta nova fronteira desenhada pela *Apple* e pelo *iTunes* tinha por base um novo modelo de negócio para a indústria musical assente na disponibilização de um serviço de acesso a música totalmente legal, em contraste com as práticas antecessoras que a massificação do MP3 implementou (Leite, 2016).

de mais produtos”, traduz na prática mais um aspecto que uma indústria digital como esta, acaba por colmatar, comparando-a com os modelos de venda da indústria fonográfica física. Ao invés de disponibilizar um número limitado de opções, normalmente em torno de artistas e temas mais populares (na óptica de correr menos riscos comerciais), as lojas online foram desenvolvendo uma oferta mais variada, com modelos de busca mais eficientes e, muito importante, sem custos de distribuição, visto que os ficheiros eram copiados e entregues vezes sem conta e sem nunca perder qualidade (Santos, 2013).

Como temos visto, este tipo de oferta desenvolvido por serviços como os de P2P inicialmente e o *iTunes* depois, funcionaram como uma espécie de alerta aos músicos, aos amantes de música e à estrutura comercial do ramo musical para as potencialidades da internet neste campo (Santos, 2013).

Neste sentido, torna-se oportuno introduzir um aspecto complementar mas importante que forçou novamente outras fronteiras de possibilidades técnicas e que, por sua vez, dizem respeito à articulação da disponibilização de música numa estrutura de rede social virtual⁵⁰ onde os artistas emergentes dispunham de perfis com as suas informações e a sua obra, e se conectavam assim com uma vasta camada de públicos (Santos, 2013).

Foi com o surgimento do *MySpace* em 2003, que os curiosos que faziam parte dessa audiência passaram a poder criar os seus perfis, com as suas informações e preferências, numa rede da qual também os artistas faziam parte e onde expunham o seu trabalho, resultando, dessa forma, numa simbiose nunca antes experimentada entre os diferentes agentes deste fenómeno cultural⁵¹. Desta feita, contornando igualmente os métodos e exigências das grandes editoras, os artistas descobriam novas maneiras de se fazerem ver e ouvir e, com isso, se tornarem independentes e com trabalho consequente no novo paradigma promocional (Santos, 2013). Falamos de um modelo comunicativo que já não tem por base uma noção de “massa” mas sim uma de “rede” (Cardoso,

⁵⁰ As redes sociais virtuais (em inglês, *social networking services* ou apenas *social media*), são plataformas digitais cuja função essencial passa por permitir estabelecer contactos entre várias pessoas através de um *site* ou aplicação móvel (versão do *site* para *smartphones* e *tablets*). Estas plataformas, integradas naquilo a que Cardoso (2009) chama de “comunicação em rede”, colocam em prática a sintonização fluída e constante de pessoas que compartilham diferentes tipos de relação, seja de amizade, familiar, profissional ou que simplesmente tenham por base interesses e actividades comuns a explorar e desenvolver, como são o caso das comunidades e cenas musicais.

⁵¹ Os artistas criavam e promoviam uma identidade dentro de uma comunidade *online* através da submissão dos seus temas, fotografias, agendas de concertos, contactos e informações adicionais relativas à sua carreira na plataforma. Esta permitia ainda que se conectassem com outros artistas e trocassem, com mais proximidade, informações com o público numa espécie de diálogo contínuo (Santos, 2013).

2009) que coloca em oposição, respectivamente, os meios de comunicação tradicionais (jornais, rádio ou televisão por exemplo) através dos quais uma só mensagem é distribuída para milhares ou milhões de pessoas, e os novos meios de comunicação (como o computador, *smartphones* ou *tablets*) que, equipados com internet, possibilitam uma troca de informação contínua, variada e de forma instantânea entre um número igualmente grande ou superior de pessoas (Cardoso, 2009).

O *MySpace*, neste sentido, foi um marco tecnológico do ponto de vista social assim como cultural, dada esta feliz fusão entre o *streaming* de música e a rede social que desenhou uma proposta singular do ponto de vista da promoção e distribuição de música com especial foco em permitir impulsionar e gerir carreiras musicais de uma forma globalizada (Santos, 2013), sem a necessidade dos artistas recorrerem às *big four*⁵² e de se submeterem aos seus termos comerciais cuja principal preocupação é obter números de vendas e de lucro.

Outros exemplos do conjunto de plataformas digitais de distribuição de música que surgiram no início do século XXI e que integram algumas vertentes de rede social, são os casos do *Bandcamp* e do *SoundCloud*. O primeiro, criado em 2008⁵³, funciona simultaneamente como loja *online* de música e plataforma de contacto entre fãs e artistas. O seu objectivo principal sempre foi o de dar aos músicos a capacidade de exporem e venderem as suas obras digitalmente de forma eficaz e direta permitindo, ao mesmo tempo, que estes tivessem um maior controlo sobre a sua distribuição, preços e direitos relacionados. Com o passar do tempo, este site desenvolveu novas funcionalidades das quais a venda de *merchandise* se destaca: para além da venda de temas ou álbuns em formato digital, passou a disponibilizar também a comercialização de produtos físicos como CDs, vinis, cassetes ou ainda toda uma vasta gama de vestuário e acessórios alusivos ao artista e à sua música. O *Bandcamp* fica com uma percentagem das transações (normalmente entre 10 a 15%) que, por sua vez, eram feitas de forma segura e com celeridade, primando pela transparência e segurança — algo que naturalmente fortaleceria o interesse na plataforma quer do lado do artista produtor, quer do lado do fã consumidor⁵⁴ (Martina, 2022).

O *SoundCloud*, lançado no ano de 2007, partilha de intenções muito semelhantes àquelas das plataformas descritas até aqui, contudo, integra algumas funcionalidades bastante próprias. Além de permitir a artistas independentes a partilha dos seus temas e álbuns de forma gratuita e global (Kuyuku, 2021), funcionava também como elo de ligação entre todas as outras plataformas

⁵² Sony BMG, EMI, Universal e Warner.

⁵³ Por Ethan Diamond, Shawn Grunberger, Joe Holt e Neal Tucker.

⁵⁴ Acedido em <https://imusician.pro/pt/recursos/blog/o-que-e-bandcamp-live>; <https://bandcamp.com/guide>

que iam ganhando terreno na internet: os *links* das músicas que os artistas ali descarregavam podiam ser partilhados facilmente noutros sites e redes sociais aumentando o nível de conectividade entre diferentes artistas e entre públicos, algo que acabaria por colocá-lo em concorrência com o *MySpace* (Santos, 2013). A par deste aspecto devemos ainda ter em conta uma funcionalidade bastante única com impacto ainda maior e mais detalhado na relação entre utilizadores e artistas através, quer da introdução do recurso a formas visuais na representação das ondas sonoras e dinâmicas das músicas, quer na possibilidade de, nesse registo visual e ao longo da duração dos temas, se poderem fazer apontamentos e comentários direcionados às músicas, aos artistas, às técnicas usadas ou simplesmente a opiniões e sentimentos despertados em quem ouvia⁵⁵.

Ainda no panorama do conjunto de plataformas que revolucionaram a distribuição de música no campo digital, o *Spotify* tem o seu lugar de destaque visto ser, atualmente, um dos serviços de streaming mais utilizados no mundo (Kuyuku, 2021).

Criado em 2006 e lançado a partir de 2008 na Suécia⁵⁶, numa altura em que o *Pirate Bay* era o site mais acedido para o consumo de música sem custos (ainda que com todas as implicações legais)⁵⁷, o *Spotify* inicialmente corporalizava uma espécie de bandeira ideológica controversa que visava o acesso totalmente grátis a música e que se viu confrontada com os interesses do monopólio das grandes editoras. Esta abordagem tinha por base um modelo de negócio apelidado de *freemium*⁵⁸ que consistia em disponibilizar conteúdo (neste caso, música) no site do *Spotify* a um maior número possível de utilizadores sem que estes tivessem de pagar por isso (Kuyuku, 2021). Contudo, apenas era possível ouvir música, numa primeira fase, durante um limite de tempo e mais tarde com interrupções de publicidade. Tudo na perspectiva da empresa de captar assim o interesse desses utilizadores e motivá-los a assinar uma subscrição *premium* que, por sua vez, lhes dava a possibilidade de ter acesso a toda a música que o *site* disponibilizava sem limite de tempo nem

⁵⁵ Recordo, ao assinalar esta especificação do *SoundCloud*, o facto de eu próprio a ter usado em dois momentos distintos do processo de gravação do primeiro álbum da banda de que fazia parte: primeiro, ao colocar os ficheiros das *demos* das minhas músicas na plataforma de forma a poder partilhar os avanços na composição e pré-produção com os meus colegas e com o produtor, assim como discutir com eles alterações e resultados; em segundo, já no processo de gravação final, poder também receber versões atualizadas dos temas gravados e enviadas pelo produtor, nos quais escrevíamos apontamentos na referida apresentação visual da música em determinados pontos cronológicos da mesma.

⁵⁶ Por Daniel Ek e Martin Lorentzon.

⁵⁷ Ver *The Playlist*, uma série que retrata todo o processo da criação e desenvolvimento do *Spotify*, com todos os avanços e recuos inerentes, fracassos e conquistas que deram origem ao fenómeno desta plataforma.

⁵⁸ Um tipo de modelo de negócio que disponibiliza uma versão “básica” de determinado produto ou serviço (com funcionalidades limitadas) aos consumidores, mas que, ao mesmo tempo, cobra um valor pela versão *premium* que já permite o acesso à versão completa desse produto ou serviço, com todas as funcionalidades incluídas. Acedido em: <https://www.investopedia.com/terms/f/freemium.asp>

publicidade, criar um perfil, fazer e partilhar *playlists*, recomendar músicas a amigos ou obter sugestões com base nas pesquisas e escutas efectuadas⁵⁹.

Outros casos que seguiram um modelo de negócio bastante semelhante ao *Spotify* — com um valor de subscrição que permitia a navegação no site e a escuta de música sem qualquer limitação — são o *Apple Music* e o *Tidal*. No caso do *Apple Music*, lançado no ano de 2015, a grande diferença em relação ao *iTunes*, também da *Apple*, reside no facto de já não ser necessária a compra de temas a vulso ou álbuns em específico, assim como um conjunto de novas funcionalidades das quais se destacam as *playlists* (feitas pelos utilizadores ou até por artistas), a rádio 24h por dia, ante-estreias de *singles* ou álbuns ou recomendações e catálogos baseados em estilos musicais ou preferências do utilizador (Landicho, 2024).

No que toca à plataforma *Tidal*, as duas principais particularidades a assinalar desde logo são a distinta qualidade de som disponível e as percentagens pagas aos artistas⁶⁰. Algumas características que complementam a tentativa do *Tidal* em destacar-se num mercado crescente de distribuição digital de música, passam pela promoção de uma relação próxima com os utilizadores procurando constantemente *feedback* com o intuito de melhorar o seu serviço; a sincronização com outras aplicações como o *Rekordbox* e o *Algoriddim*, normalmente usadas por DJs, de forma a guardar temas e catalogá-los para futuras atuações e ainda a disponibilização de conteúdos exclusivos como por exemplo vídeos relacionados com música, sejam vídeo-clips, documentários ou pequenos trechos promocionais dos artistas (Landicho, 2024).

Por fim, apenas resta dedicar alguma atenção a mais um exemplo inovador que funde as potencialidades de uma rede social, o *streaming* de música e a componente visual como é o caso do *Youtube* numa sua versão original, e o *Youtube Music* já numa versão posterior e mais direccionada ao universo da música.

Desde a sua criação em fevereiro de 2005⁶¹ que rapidamente se transformou num fenómeno global (Cayari, 2011). Essencialmente, o *Youtube* é uma plataforma de partilha de vídeos de uma

⁵⁹ Com esta filosofia comercial, o *Spotify* pretendia que os utilizadores *freemium* se tornassem, num curto espaço de tempo, em utilizadores pagantes, com vista a um processo sustentável de angariação de clientes (Kuyuku, 2021), um modelo que ainda hoje é utilizado e que, apesar das oscilações referentes à aderência do público, tem sido bem sucedido.

⁶⁰ Estima-se que o *Tidal* pague por stream aproximadamente 0,0125 dólares, ao passo que o *Spotify* e o *Apple Music* paguem cerca de 0,0043 e 0,01 dólares respectivamente (Landicho, 2024).

⁶¹ Criado por três ex-funcionários do *PayPal* (uma plataforma de pagamentos via internet), Steve Chen, Chad Hurley e Jawed Karim, o *YouTube* começou por surgir da ideia que qualquer pessoa gostaria de partilhar os seus vídeos caseiros com outros. Acedido em <https://www.britannica.com/topic/YouTube>

forma simples sem requerer conhecimentos técnicos aprofundados (Santos, 2013) que, no entanto, possui um conjunto de funcionalidades desenvolvidas ao longo do tempo que lhe conferiram uma dimensão mais abrangente e diversificada de rede social. Os utilizadores criam os seus perfis e estabelecem ligações próximas com outros utilizadores, alguns deles artistas ou curiosos que, fazendo uso da plataforma, disponibilizam os seus vídeos nos seus canais com a possibilidade de serem “seguidos” ou subscritos e, assim, receberem notificações acerca de novos conteúdos carregados.

O crescimento da plataforma, da sua popularidade e alcance internacionais acabaram por aliciar músicos amadores em início de carreira a criarem também eles os seus próprios conteúdos (ricos nos formatos, fundindo áudio, vídeo e informações da sua atividade artística) através da criação de canais e perfis (Santos, 2013). Através desses canais, os artistas podiam assim mostrar a outros utilizadores do *Youtube* os seus temas originais, *covers*,⁶² publicar EPs e partilhar datas de concertos.

Mais tarde, com o lançamento do *YouTube Music* em 2015, a plataforma já numa versão integrada na *Google* aproveitou a popularidade do *Youtube* e desenvolveu uma proposta focada na distribuição digital de música via *streaming* em que os utilizadores, a troco de consumirem publicidade no *site*, podiam ter acesso grátis a toda a música (Kuyuku, 2021). Ao upload de vídeos, excertos de concertos, entrevistas e temas inéditos da versão *Youtube*, juntou-se a possibilidade de *streaming* de todo o tipo de música, impulsionando toda uma nova forma de promoção alternativa para músicos estabelecidos ou emergentes resultando em que um número cada vez maior de utilizadores passasse a frequentar e explorar a plataforma (Santos, 2013).

Propondo uma espécie de fecho de círculo neste capítulo, seria bastante curioso lembrar como Hugill (2008) deteta e assinala os limites da tese de Small (1977), mostrando como a internet proporcionou o ressurgimento do factor comunitário na produção e disseminação de música além dos termos meramente comerciais. Contudo, também é muito interessante a forma como essa mesma ideia se acabou por confundir com o próprio desígnio comercial da indústria: a internet captou a música para fora dos limites da indústria tradicional, reacendeu valores comunitários e de seguida, a indústria tomou o seu lugar no vasto território da internet, reunindo em si todos os tipos de relações produtivas e promocionais possíveis.

⁶² Versões em que são interpretadas músicas de outros artistas, normalmente daqueles com carreiras estabelecidas.

Veremos, no próximo ponto deste capítulo, como é que a este novo leque de possibilidades técnicas, encabeçado pelas plataformas de *streaming* e as redes sociais, se juntaram redes sociotécnicas (algumas já estabelecidas, outras que estavam a surgir) onde perfilam artistas, editoras, *venues*, meios de comunicação tradicionais, festivais ou espaços criativos de convívio, ensaio e gravação, no desenho do circuito de música independente de Lisboa.

3.2. Cenas Musicais: O Desenvolvimento do Circuito de Música Independente de Lisboa

Neste último ponto do presente capítulo, pretende-se chegar à conclusão de uma das suas principais intenções que passa por, também com a ajuda dos tópicos já abordados até aqui, desenhar e analisar oportunamente alguns aspectos fundamentais do circuito de música independente de Lisboa.

Aspectos esses que dizem respeito à sua formulação, às suas particularidades intrínsecas e aos diferentes agentes que o integram, como artistas, *venues* ou editoras independentes, cuja atividade se tenha centrado na cidade de Lisboa durante os primeiros 10 anos do século XXI.

Como assinalava Guerra (2010:337), a segunda década do século XXI iria consolidar um movimento natural de mudança e adaptação da sociedade portuguesa — iniciado na primeira década — do ponto de vista económico, social e cultural. Ainda que, em relação ao resto da Europa, estivéssemos perante uma “mudança tardia”, esta não deixaria de ser intensa e rápida, listando ainda a autora alguns dos aspectos fundamentais dessa mudança como a reconfiguração demográfica, a acessibilidade a novas tecnologias como a rede móvel e a internet, a urbanização litoralizada e difusa ou o desenvolvimento de uma procura de bens de cultura e de lazer associada à consolidação das indústrias culturais (Guerra, 2010).

Esta consolidação é estruturada pelas alterações afetas nomeadamente à proliferação dos *new media* (Guerra, 2010). Segundo a autora, devemos distinguir aqui dois tipos de impactos: a multiplicação do número de canais de distribuição e de plataformas e o aparecimento de novas

aplicações e serviços de conteúdos multimédia como o *video-on-demand*,⁶³ o *Internet Protocol Television*⁶⁴ e os *downloads* de música. Desta forma, análise de Guerra (2010) consolida a noção até agora trabalhada neste estudo que aponta ao crescimento do consumo de música no formato digital na viragem para o século XXI como fonte de criação e proliferação de plataformas artísticas e que se deve objectivamente ao licenciamento de serviços *online* de *download* de música e ao crescimento do mercado de música móvel (Guerra, 2010).

O olhar sociológico lançado à cidade do início do século XXI terá de ser capaz de comportar uma realidade dinâmica e algo conflituosa composta pela transição de milénio e a herança do século XX. Ambas confluem numa cidade híbrida e nunca estática, reconhecida como “real e representacional, como texto e contexto, como ética e estética, como espaço e tempo, socialmente vividos e (re)construídos” (Fortuna, 1997). Esta reconceptualização da cidade como espaço fragmentado e disputado tem aberto novos campos de análise e feito surgir novos objectos de pesquisa, pela atenção ao papel dos “micro-regimes” de poder, às relações sociais e identidades urbanas, a cultura visual, o consumo e os regimes representacionais (Fortuna, 1997). Aliás, como Benjamin (1989) já havia mencionado relativamente à dicotomia entre as “ruínas” do século XIX e um século XX — ambos sonhados no movimento do tempo — quando apontava um desfazamento técnico em que símbolos, práticas e lugares correspondem e representam a sua época e respectivas finalidades.⁶⁵

Apoiando uma visão de transformação dividida entre a regeneração urbana e a dinamização de alguns espaços rurais, explícita num estudo do Observatório das Atividades Culturais (Santos, 2005), Guerra (2010) propõe um conjunto de medidas que corporalizam essas tendências de mutação. São disso exemplo o reforço na despesa dos municípios em património, o aumento dos projectos de reabilitação urbana com especial foco nos equipamentos culturais ou a recuperação de edifícios para fins de natureza cultural, o aumento do turismo em espaço rural ou a aposta nos ditos

⁶³ *Video-on-demand* (VOD) é um sistema de distribuição de conteúdos de vídeo, maioritariamente filmes, em que o consumidor, através de um catálogo, escolhe o que quer ver. Pode fazê-lo através de download, em que descarrega o conteúdo para o seu dispositivo, ou através de streaming que, por sua vez, permite assistir em tempo real.

⁶⁴ *Internet Protocol Television* (IPTV) é um serviço de televisão e de conteúdos vídeo feito através de uma ligação à internet, por oposição a outros sistemas mais tradicionais como a televisão por cabo ou satélite.

⁶⁵ “No século XIX, este desenvolvimento emancipou as formas de construção da tutela da arte, tal como no século XVI, as ciências se libertaram da filosofia. A arquitectura abre caminho como construção de engenharia. Com a fotografia segue-se a reprodução da natureza. As criações da fantasia tornam-se práticas, colocando as artes gráficas ao serviço da publicidade. A literatura sujeita-se à fragmentação com o romance-folhetim. Todos estes produtos estão prestes a aparecer no mercado como mercadorias. (...) Desta época datam as galerias, os interiores, as salas de exposições e os panoramas. São resíduos de um mundo de sonho.” Em *Paris: capital do século XIX*

“bairros artísticos” como são o Bairro Alto e a zona de Santos em Lisboa, de especial relevância, como veremos, para este trabalho⁶⁶.

É sobre uma rede material de espaços culturais que começaram a brotar “organismos” de natureza artística impulsionados pelas diferentes frentes da digitalização e autonomização da produção musical, assim como pelas novas ferramentas e estratégias de *marketing*. Notemos, como faz Guerra (2010) que este novo ecossistema comunicacional produziria impactos reais no tocante à divulgação e difusão dos programas culturais junto do público, por parte das organizações e espaços de cultura, mas também, com o mesmo fim, pelos artistas.

Contudo, será forçoso centrar-mo-nos em exemplos objetivos e de forma progressiva a fim de sedimentar correctamente as fundações de uma primeira versão do circuito independente lisboeta: o que são cenas musicais? Quem foram os primeiros protagonistas no caso lisboeta? Que instrumentos mediáticos usavam? Em que espaços produziam e actuavam?

Segundo Bennett e Peterson (2004), o conceito de “cena musical” (primeiramente utilizado no meio jornalístico e posteriormente no universo da investigação académica) designa aqueles contextos nos quais núcleos de produtores, músicos e fãs partilham gostos musicais comuns, se identificam e distinguem de outros grupos colectivamente, num formato de indústria suportado por pequenas associações, colectivos, fãs que se tornam empresários e por trabalho voluntário.

Em Lisboa há que fazer referência a algumas iniciativas de natureza colectiva cujos principais propósitos reuniam a vontade de produzir, editar e promover autonomamente como, também muito importante, cantar em língua portuguesa.

No âmbito das editoras independentes devemos realçar a FlorCaveira, a Pataca Discos, a Amor Fúria, Optimus Discos, Mbari, Merzbau, Filho Único ou Cafetra Records: editoras que abriram caminho ao “nascimento” e desenvolvimento de uma cena musical *underground* em Lisboa⁶⁷.

⁶⁶ Ainda que, como faz notar Guerra (2010), o aumento de novos equipamentos culturais (das bibliotecas, aos museus, passando pelas galerias e outros espaços expositivos), durante os primeiros dez anos do século XXI, se tenha feito sentir mais na Região de Lisboa, devemos ter em conta que a cena musical da cidade é composta por um circuito relativamente pequeno.

⁶⁷ Como refere Guerra (2010:361-362), na essência de uma “cena alternativa” estão as principais distinções entre as *majors* e o universo editorial independente, em que no caso das primeiras não há um investimento relevante da parte dos músicos, ficando dependentes do controlo da *label*, por oposição ao caso das independentes em que os artistas investem significativamente mais e em conjunto com o apoio dos envolvidos num relação que é mais próxima e real.

Concebamos este ecossistema produtivo e editorial lisboeta maioritariamente composto por projectos de *rock* (alternativo, *indie rock* ou *pop rock*) e com influências distintas desde a *folk* à Música Popular Portuguesa⁶⁸.

O caso de maior destaque que funcionou como uma espécie de ponto de partida de um renascimento da produção de música independente é o da FlorCaveira. Surge em 1999 como movimento multidisciplinar que pretendia, através de um site, publicar crítica musical, banda-desenhada ou textos. A partir de 2002 começou a editar música regularmente e em CD-R quando o seu núcleo duro, já com experiências no universo do punk nos anos 90, começou a desenvolver um interesse pela composição de canções em português. Este colectivo tem nesse núcleo inicial artistas como o Tiago Guilul, Samuel Úria ou Bruno Morgado e foi-se alargando a outros nomes como Os Pontos Negros, os Diabo na Cruz, João Coração, B Fachada, Manuel Fúria ou Os Golpes, com participações e relações distintas com a própria editora.⁶⁹

Como afirma Guilul, “os primeiros anos da FlorCaveira são, em grande parte, fazer música para os nossos amigos e para um ou outro que começa a ouvir falar e acha graça” até que em 2007, Os Pontos Negros chamam a atenção da Universal, são contratados por esta editora o que, em termos práticos, gera algum interesse da imprensa na FlorCaveira e nos seus artistas⁷⁰ (Portulez, 2016).

⁶⁸ Um mergulho de natureza musicológica demasiado profundo poderia desviar-nos do principal propósito deste estudo, contudo, requer-se alguma atenção neste tipo de caracterização e distinção que retrata a realidade desta “cena” musical e que terá em conta os projectos e artistas que saíam um pouco desta tipologia, devendo ser mencionados e enquadrados nesse retrato quando necessário.

⁶⁹ Um dos principais traços da identidade da FlorCaveira está na vontade em produzir e editar composições nas quais se canta em português por oposição ao que Guilul apelidava de “atitude forjada” que os anos 90 trouxeram à música portuguesa, quando se optava, na maioria dos casos, por cantar em inglês. Traço este que, oriundo de uma necessidade de honestidade e autenticidade artística, viria a ser agente de disrupção inicialmente, tornar-se-ia ponto de partida de uma nova vaga de música portuguesa e criaria uma renovada tradição do uso da língua portuguesa. Com uma proposta em muito semelhante à da FlorCaveira está a Amor Fúria que, entre 2007 e 2016, tinha uma linha produtiva e editorial que privilegiou estilos em torno do *pop rock* e do *rock* alternativo e cantado em português. Esta relação entre ambas as editoras chegou a corporizar-se em colaborações envolvendo artistas comuns a ambas como foi o caso d’Os Golpes, João Coração, Manuel Fúria e Tiago Guilul - uma ligação de “selo irmão” (Moura, Rabot e Martins, 2020).

⁷⁰ Esta dinâmica não é exclusiva do caso português, muito menos do lisboeta, se convocarmos novamente à discussão a perspectiva de Bennett e Peterson (2004) que nos explica a forma como as cenas e a indústria global, apesar da indelével distinção entre ambas, dependem uma da outra: a indústria precisa que as ditas cenas alternativas produzam novas formas musicais a fim de as absorver (directamente, contratando-as ou indirectamente, produzindo exemplos semelhantes) e conferir alguma autenticidade aos seus produtos. O movimento de dependência também se aplica no sentido contrário pelo facto de que os artistas e editoras independentes tomam proveito de um conjunto de ferramentas e tecnologias cuja proliferação muito deve à indústria *mainstream*, do CD à internet (Bennett e Peterson, 2004).

A Pataca Discos é uma editora que é um atelier, um estúdio de gravação, uma casa onde todos tocam com todos e uns para os outros (Portulez, 2016). Impulsionado por João Paulo Feliciano, a Pataca Discos foi um projecto editorial que reunia diferentes vertentes que o próprio enumera como de produtora, editora, agência, estúdio, casa onde se faz música (Portulez, 2016).

Na génese da Pataca Discos⁷¹, criada em 2008, está, como assinala Luís Nunes (Benjamim) uma harmonização entre métodos analógicos e digitais, assim como entre a língua portuguesa e a inglesa, algo que, segundo o próprio ou João Vaz Silva (agente de concertos da editora), confere uma identidade própria aos projectos e produtos musicais da editora.

A lista de bandas e artistas é vasta com Julie & The Carjackers, Tape Junk, They're Heading West, Walter Benjamin (Luís Nunes) ou You Can't Win Charlie Brown, e todos estavam envolvidos nos processos criativos uns dos outros (compondo, gravando, editando e tocando) de acordo com o que cada projecto exigia, numa relação multilateral e centrada num só espaço, a sede da Pataca Discos em Xabregas. Como nos explica João Correia, que participara em vários projectos da Pataca, “As bandas estarem numa onda em que são fãs umas das outras, (...) influencia aquilo que tu fazes e já tem uma identidade muito própria”.

A Optimus Discos, a Mbari e a Merzbau enquadram-se na categoria de *netlabel*⁷², cuja natureza produtiva e promocional sinaliza o marco tecnológico e a relevância da digitalização da distribuição musical num novo paradigma cultural e foram essenciais para o circuito independente em análise. Partilhavam música em formato digital, cujas edições são análogas às de uma indústria fonográfica física tradicional, contudo são disponibilizadas na internet (Guerra, 2010).

Um pouco mais tarde, na segunda metade da primeira década dos anos 2000, nascem dois colectivos cujas propostas se iriam destacar desbravando novos caminhos que tanto o circuito

⁷¹ O Real Combo Lisbonense e a Márcia foram os dois primeiros nomes de projectos musicais a integrar esta editora independente que em 2010 editava o seu primeiro registo: o álbum “Dá” da Márcia.

⁷² Editoras cujas edições são disponibilizadas em formato digital na internet. Priorizam a distribuição gratuita das obras nesse formato (ao abrigo do serviço *creative commons license*), ficando normalmente os custos e receitas das edições físicas da responsabilidade dos artistas. O grande objectivo das *netlabels* é a edição fora do domínio das *majors* e muitas desenvolvem uma actividade mais abrangente de realização dos eventos (lançamentos e concertos) com o objectivo de divulgar e promover os seus projectos musicais (Guerra, 2010).

independente de Lisboa como a própria música portuguesa iriam percorrer: a Filho Único⁷³ e a Cafetra Records⁷⁴. A primeira, de uma natureza que ultrapassa a edição de música (dedicada também ao agenciamento de concertos e tarefas promocionais) tem no seu catálogo artistas como África Negra, B Fachada, DJ Marfox, DJ Nigga Fox, Gala Drop, Lula Pena, Maria Reis, Odete, Panda Bear & Sonic Boom, Primeira Dama, Tropa Macaca ou Vaiapraia. A segunda, apesar da sua atividade central articular a produção e a edição de música, também abrange outras vertentes como a organização de concertos e festivais (como a Noite Fetra) em Lisboa e pelo país fora, e conta com nomes como Pega Monstro, Éme, Putas Bêbadas, Sallim e Iguanas. Tem a sua sede criativa no Bairro Alto onde os seus membros ensaiam, gravam, produzem e colaboram regularmente com outros artistas que, não fazendo oficialmente parte da editora, partilham de estilos, vontades e experiências musicais.

Neste universo de edição independente, composto pelas propostas direcionadas exclusivamente ao formato digital e por aquelas focadas no formato físico, desenvolveram-se metodologias que extrapolam a própria edição de música e se estendem à produção gráfica, às relações públicas, presença e dinamização nas redes sociais, organização de eventos promocionais, concertos e festivais próprios. À dificuldade em obter lucro apenas por via da edição, cujas receitas são aplicadas em novas edições e em cobrir os custos operacionais, junta-se o facto de o circuito de *venues* ser relativamente reduzido assim como a sua capacidade em apostar e receber novos projectos. Isto conflui numa ideia de inviabilidade económica que “congela” o crescimento do circuito, mas que lhe confere, ao mesmo tempo, traços identitários únicos em que as atuações ao vivo e a venda de discos e *merchandise* ganham uma relevância notável na sustentabilidade da atividade dos artistas e das editoras (Guerra, 2010).

⁷³ “A Filho Único - Associação Cultural tem por objecto primordial a apresentação, divulgação, produção, mostra e integração de manifestações na área da música que trabalhem a partir de critérios construtivos de criação artística, que visem o desenvolvimento da arte e contenham em si um cariz de busca e de progressão estética. A associação desenvolve todas as atividades que se relacionem com o seu objecto, procurando produzir eventos não só na área em que está sediada, mas procurando uma colaboração contínua e integrada com vários agentes culturais públicos e privados em todo o país de objectivos comuns, de forma a acessibilizar as músicas que se empenha em divulgar de uma forma descentralizada e regular.” Manifesto acedido em <https://www.filhounico.com/filho-unico>

⁷⁴ “A Cafetra é uma editora independente sediada em Lisboa e formada por um grupo de amigos que, por volta de 2008, se juntaram para fazer e editar a sua própria música. Em 2011 saem as primeiras edições, mantendo, até ao presente, constante atividade. (...) É distinta a sua forma de editar e produzir música, tanto pela variedade de formatos em que edita e já editou (CD, CD-R, Vinil, Cassete) como pela própria música que, apesar de ser de variados estilos (rock, punk, pop, folk, electrónica, etc.), encerra em si uma identidade comum.” Texto de apresentação acedido em <https://cafetrecords.com/about>

Quanto à rede de espaços que, em Lisboa e durante os primeiros 10 anos deste século, albergaram atuações em concertos e festivais devemos salientar em primeiro lugar a Galeria Zé dos Bois dada a sua importância enquanto lugar dinamizador e agregador — onde os concertos são parte de um conjunto diversificado de propostas artísticas — e a sua localização no centro do Bairro Alto. Ao longo da cidade e com o passar do tempo, foi sendo possível encontrar salas com datas de abertura, dimensões e estilos de programação diversos que podiam albergar entre 100 a 500 pessoas, aproximadamente: o Maxime, Musicbox, Sabotage, Crew Hassan, Lounge, RCA Club ou a Casa Independente compunham o conjunto de *venues* que estruturavam a base desta “cena alternativa”; num patamar acima, com a possibilidade de maiores audiências, o Santiago Alquimista, Fábrica do Braço de Prata, Aula Magna⁷⁵, Lux e Lx Factory que poderiam variar entre as 500 e as 1000 pessoas aproximadamente.

Em termos práticos o aparato mediático responsável pela divulgação destes novos projectos era composto pelos instrumentos que pudemos analisar, de uma forma mais global, nos pontos anteriores deste capítulo. Para além da digitalização e agilização da produção musical, estas editoras e respectivos artistas tiraram igualmente proveito do processo de “migração” para a internet: *mailing lists*, blogues, fóruns e redes sociais de onde, por esta altura, se destacaram o MySpace e o Facebook (Guerra, 2010), e que depois integraram o *boom* das plataformas de *streaming*. Neste movimento de sedimentação de uma mudança operativa, a harmonização das novas plataformas com alguns meios mais tradicionais pôde ajudar a cimentar esta cena independente assim como a noção por parte do público de que esta existia. São os casos da Sic Radical (com o programa Curto Circuito)⁷⁶ ou as rádios Antena3 e Radar que, apesar de cobrirem realidades musicais ao longo do país, se centravam bastante na capital (Guerra, 2010).

Tanto a mediatização nos novos canais da *web* como a sua articulação com alguns meios mais tradicionais interessados neste universo independente contribuíram, de uma forma particular, para que o circuito lisboeta pudesse desdobrar-se e destacar-se enquanto núcleo cultural que contempla em si mesmo a ideia primordial de “cena” a que Bennett e Peterson (2004) apelidam de local. Essencialmente, por corresponder à noção original de “cena” agrupada em torno de um foco geográfico específico, neste caso centrado em Lisboa, e num período determinado de tempo, em

⁷⁵ No caso da Aula Magna, a sua capacidade pode chegar às 1541 pessoas.

⁷⁶ Estreado em 1999 e ainda em exibição, o Curto Circuito é um programa televisivo que pretende ser uma plataforma interactiva de debate acerca da realidade dos jovens em Portugal, assim como promover vertentes culturais emergentes distintas como a música, o cinema, desporto, moda, viagens, etc.

que produtores e público comungam do mesmo gosto musical, se identificam colectivamente e se distinguem de outros grupos por via da assimilação e utilização de símbolos culturais e musicais, combinados e desenvolvidos na representação da cena local. Não tanto de acordo com uma perspectiva inicial e mais académica que associava as formas populares de produção musical como exclusivamente embebidas e representativas das culturas locais estabelecidas, mas, antes, íntima da ideia de que as cenas emergentes fariam uso da música, através de fluxos e redes globais, para construir narrativas particulares de uma identidade local cujas formas incorporadas diriam respeito a traços únicos (como dialectos, formas de vestir, histórias e conhecimentos locais), normalmente enquadrados numa estratégia de resistência à circunstância local (Bennett & Peterson, 2004)⁷⁷.

⁷⁷ Resta aqui assinalar uma nota importante que nos deixam os autores que diz respeito à fusão entre a noção de “cena” com “comunidade”. Sugerindo a distinção entre núcleos locais de criação de música e os estilos musicais *mainstream*, notam que as iniciativas locais emergentes, apesar de aparentarem ser completamente desligadas do funcionamento das indústrias globais, são, contudo, resultado de uma interligação entre tendências locais e os ciclos de transformação que as indústrias de música internacionais protagonizam (Bennett e Peterson, 2004).

4. Resultados e Discussão: Descobertas Relacionadas com o Circuito de Música Independente de Lisboa, as Alterações Digitais e o Renascimento de uma Canção Política

Nas fundações deste capítulo estarão presentes mais alguns dados importantes que forneçam respostas às questões de investigação. Questões essas que dizem respeito a que tipo de circuito se está a discutir; que fenómenos estão na sua origem; qual foi o seu papel na produção musical da altura; que relevância teve esse processo na resposta a um contexto de crise; que descobertas há a fazer acerca das alterações digitais e o ressurgimento de uma canção politizada ao longo deste movimento e sucessão de acontecimentos?

4.1. Interpretação das Entrevistas Realizadas

A abordagem metodológica central na obtenção dos seguintes resultados foi a entrevista, que procurei dinamizar entre duas facetas — estruturada e semi-estruturada — com a intenção de solidificar e enriquecer as possibilidades de conhecimento de causa. Deste modo pude delinear algumas questões objectivas, tendo, ao mesmo tempo, tentado abrir espaços com perguntas que surgiam espontaneamente no desenrolar das conversas ou criando momentos em que os entrevistados pudessem ter a liberdade de elaborar de acordo com o que pretendiam expor.

Os escolhidos para as entrevistas foram o B Fachada — um dos casos paradigmáticos dentro do universo que aqui se trata, especialmente do ponto-de-vista lírico; o Sérgio Hydalgo, que programou a agenda da Galeria Zé dos Bois durante e após os “anos da Troika”; a Maria Reis, que integra a fundação e o desenrolar do trabalho da Cafetra Records, com relevância também do ponto de vista lírico, quer com Pega Monstro a partir de 2011, quer a nome próprio depois de 2016; por fim, Benjamim (Luís Nunes) que participou nos primeiros anos da Pataca Discos, em grande medida enquanto produtor, se viu afectado diretamente pelas consequências da crise da Troika e que centrou o seu trabalho musical e lírico nessa realidade e numa postura crítica e consciente socialmente, na ressaca desses anos conturbados.

Foram ainda seleccionados artistas do universo do rap como o Valete, Prétu (tcp Xulláji) e Allen Halloween que, contactados, não puderam, por motivos de agenda ou outros, responder aos meus pedidos de entrevista. Contudo, é de salientar a sua relevância neste estudo pelo que se fez a devida análise de algumas das obras de um destes artistas, neste caso, Prétu (tcp Xulláji).

Começamos por uma das questões centrais que pretende apurar como é que surgiu o circuito independente em Lisboa e quais são as principais características da sua singularidade. Para tal, há

que convocar, desde logo, uma noção de mudança de paradigma em relação àquele dos anos 90, no qual se centra a explosão da internet e respectivas potencialidades técnicas.

De uma forma objectiva, mais detalhada e com o conhecimento de causa partilhado pelos entrevistados, é possível perceber que, apesar de este não ter sido um fenómeno abrupto, está inserido num processo maior de globalização, e deu-se de forma bastante acelerada e em cadeia, resultando no desenvolvimento contínuo de novas ferramentas, técnicas e agentes. Neste campo cultural, falamos de maior acesso à música gravada, aos concertos, à comunicação entre músicos, entre fãs e entre ambos os grupos, e a todo um novo nível e tipologia de circulação de informação referente a tudo o que diz respeito a este universo musical.

Ainda que se trate de uma realidade nova e ambivalente na qual, de um lado estão produtores e do outro promotores, foi o surgimento de uma nova geração de artistas e editoras que justificou o florescimento de um ecossistema de *venues*. Um fenómeno que, naturalmente, acaba por colocar todos estes protagonistas num só grupo de produção cultural independente na forma de circuito musical.

Esta nova vaga de artistas, como nos contam Benjamim e B Fachada, tem muito que ver com a democratização no acesso à música proliferada via a livre partilha de ficheiros MP3 (que, como vimos, ajudou à construção de uma cultura musical pessoal e colectiva de grande profundidade e variedade), com o incremento da acessibilidade às tecnologias de produção musical⁷⁸ (instrumentos musicais, computadores, *softwares* gratuitos ou mais baratos) e com o aparecimento de plataformas *web* que permitiram a partilha dos resultados, em forma de músicas, canções e álbuns, cujo principal caso, em Portugal e da experiência dos entrevistados, foi o MySpace.

Benjamim dá-nos um exemplo nítido quando diz “Eu acho que nessa altura houve realmente um *boom*, o grande *boom* e potenciado pelo MySpace, (...) o MySpace, eu acho que foi um grande impulsionador disso no caso da música, e no caso português particularmente, pelo menos naquilo que é a expressão da cena atual musical, das cenas que sobraram, ou da cena da altura.” O artista convida-nos ainda a aprofundar esta ideia de plataforma para o crescimento da exposição mediática,

⁷⁸ Um pormenor relevante explicado por Benjamim quando diz que “de repente... A internet faz com que tu tenhas instrumentos que consegues comprar na Alemanha. Tens acesso a coisas que não existiam antigamente. (...) a primeira maneira de eu gravar em casa era um gravador de cassetes. (...) Tu não tinhas um computador que fosse capaz de fazer uma cena tão básica como gravar 2 pistas. Não tinhas! Não havia. Não havia software. Havia Pro Tools para os estúdios. Obviamente que existiam esses computadores, mas não era uma cena que um putito tivesse. De maneira nenhuma. E não fui só eu, foi uma geração inteira. Dessa levada, não é? Tens uma geração inteira que de repente... “Ah, eu não tenho só as 4 pistas da cassete, eu agora posso gravar no computador a minha guitarra”. E de repente... Houve aí uma fase de excitação em relação a esse facto.”

ainda que independente e maioritariamente *underground*, quando nos lembra o papel de outros casos como a *netlabel* Merzbau que acolheu vários artistas de diferentes estilos e origens⁷⁹.

Todos os entrevistados são consensuais acerca do papel da internet, e das novas formas de partilha de música que esta veio tornar possível (seja o *upload* e *download* de MP3, o uso do MySpace, das *netlabels*, *blogs* e fóruns na *web*, etc.) ou a familiarização com novas ferramentas produtivas⁸⁰ enquanto estrutura-motor de uma renovada geração artística e, posteriormente, na agilização da promoção de um trabalho reflexivo e político que não só defendeu a sua classe profissional como chamou a atenção de uma camada de públicos crescente.

Não deixa de ser curioso, ao ler as entrevistas realizadas, notar que na própria génese desta geração, e no florescimento da rede de espaços de atuação, reside já uma atitude que mistura a vontade de independência e autonomia com uma notável dose de mobilização, pro-atividade e resistência.

Quando questionado acerca do panorama nacional da música independente existente na altura em que começa a sua produção (entre 2006 e 2008), B Fachada responde “nada, nada, nada... (...) quando eu comecei não havia música independente, a música independente tinha sido completamente esmagada pela indústria nos anos 90, tinham sido quase todos absorvidos e cuspidos na hora⁸¹...” ou que “não havia sítios para tocar.” Benjamim detalha um pouco mais acerca desta realidade dizendo que “O país era completamente diferente, em termos de tocar. (...) Imagina, tu ias ao Lounge tocar e tinhas que levar um PA atrás. Nós fomos tocar a Aveiro, primeira vez, (...) nós chegámos lá e a mesa de mistura tinha seis canais. Nós tínhamos uma banda inteira. Nem tínhamos

⁷⁹ “... que coincide com os aparecimentos do Fachada, do Úria, da Flor Caveira. Estava ligado a uma editora independente que era a Merzbau, que na altura foi uma cena... Já havia *Netlabels* em Portugal, mas era tudo ligado à música experimental. E a Merzbau, que foi fundada pelo Tiago Sousa, um pianista, no Barreiro, o gajo conseguiu lançar música experimental. O gajo tinha os Lobster, tinha Os Frango, tinha uma data... tinha cenas da Bélgica, tinha artistas franceses, tinha cenas de música de noise, ou música experimental, e depois tinha Noiserv, B Fachada, tinha-me mim (Walter Benjamin), na minha banda que eu tinha na altura também. E foi assim um momento em que de repente eu vi a Merzbau, e se fosse ver o site da Merzbau, aquilo é uma lista imensa, e está tudo online ainda.”

⁸⁰ Do ponto de vista da produção, Benjamim elabora acerca de como transitou do gravador de cassetes de 4 pistas para o *software* Logic, não deixando de explorar a integração dos dois mundos; Maria Reis fala-nos acerca do uso do Audacity (DAW) numa primeira fase e da transição para um sistema mais completo que é o caso do *software* Ableton Live; B Fachada diz-nos que apesar de ter experimentado inicialmente *softwares* como o Fruity Loops ou o Cubase e de os ter usado pontualmente ao longo da carreira, sempre procurou fundir métodos digitais e analógicos em estúdio.

⁸¹ Um comentário que complementa afirmando que “as bandas eram (como são agora) sugadas muito rapidamente, consumidas muito rapidamente pelos agentes da indústria, num par de discos. Era muito normal a banda gravar um disco que já não saía, que a editora já não deixava sair, ficava com o *master* e matava a banda. E isto com bandas, tudo o que era independente, tudo o que era fácil de caçar e portanto acabou por esmagar toda a possibilidade de haver uma indústria independente que não fosse obrigada a ser amadora.”

mandando *rider*⁸², uma cena... Havia um lado muito amador na coisa. (...) é o final daquele espírito associativo mais ingénuo que ainda havia.”

Sérgio Hydalgo aponta vários exemplos práticos que permitiram o aparecimento de alguns espaços e a expansão do alcance que uma pequena rede de salas de espetáculo de menor dimensão tinha, em primeiro lugar, e do tamanho da própria rede, depois. Isto é, num primeiro momento pode ver-se como um circuito embrionário (composto pelo Lounge, ZdB e Music Box) conseguiu aumentar a sua exposição e diversificar as suas propostas através de novos métodos de trabalho estruturados pela maior facilidade em contactar e agendar artistas, comunicar e promover as suas músicas (troca de ficheiros, MySpace ou *streaming*) e os concertos que organizavam⁸³ ou marcar voos mais baratos para os músicos com o surgimento das agências *low-cost*⁸⁴. Só posteriormente a dimensão desta rede de salas pôde atingir outra dimensão, todavia, a baliza temporal que aqui tratamos diz respeito ao momento e à forma do circuito na sua génese e durante parte desse processo de crescimento que, apesar de tudo, nunca passou a ser de grande escala e, muito menos, *mainstream*. Foi possível começar a desenhar-se um pequeno circuito de salas nas quais artistas emergentes e independentes poderiam tocar, por oposição ao dito circuito *mainstream* composto por salas de grande dimensão (como o Pavilhão Atlântico, o Coliseu dos Recreios, a Aula Magna ou o Garage) que eram palco de propostas de maior renome ou de uma indústria global, comercial e massificada.

O caso da Cafetra Records, como conta Maria Reis, é sintomático de um período que é simultaneamente de sedimentação e transição. Entre 2008 e 2010 este colectivo começava a fazer as suas primeiras edições físicas, de uma forma muito orgânica e autónoma⁸⁵ - à semelhança de um

⁸² Documento onde deve constar uma lista com todas as informações relativas às necessidades técnicas dos artistas para fazer um concerto. Engloba instrumentos, cabos, processadores, pedais, escutas, logisticas de palco e bastidores, etc.

⁸³ Casos como o advento do Napster ou do Souleseek; a *fanzine* Mondo Bizarre que cobria um vasto panorama musical emergente nacional e internacional; netlabels como a Merzbau; revistas *online* como a Pitchfork Independent; um conjunto exponencial de *blogs* dedicados à música *underground*; revistas ou suplementos nacionais como a Blitz e o Ípsilon.

⁸⁴ Sérgio fala da articulação entusiasta entre diferentes agentes, como por exemplo a Lover and Lollipops de Barcelos e a ZdB, num cenário nacional, e também os contactos feitos por promotores e *venues* europeus e americanos com a ZdB de modo a integrarem a sala lisboeta nas *tours* dos mais diversos artistas internacionais. Algo que o *boom* das *low-cost* (como a Ryanair ou a Easyjet) veio favorecer em grande medida.

⁸⁵ “... foi tudo assim bem... orgânico, nunca houve um momento em que... tenha havido uma reunião formal. As coisas foram acontecendo e começámos a organizarmo-nos de uma forma orgânica, casual e amadora. Nesse sentido, tínhamos só muita vontade... Começou mais ou menos nessa altura. Oficialmente... nós dizemos que, oficialmente, começou em 2010, quando fizemos os nossos primeiros CDs a sério. CDs que foram para a FNAC, basicamente. Mas não oficialmente começou em 2008, com CDRs. Fazíamos CDRs e fazíamos capas à mão. Tínhamos um sistema que era tipo... Ripávamos os CDs à mão, às vezes íamos à *Let's Copy*, que era no Saldanha, gravar autocolantes com a “bolacha”. Mas às vezes também só escrevíamos na “bolacha” do CD, e fazíamos desenhos personalizados. Ia variando, mas fazíamos um sistema que era tipo... uma folha de papel A4 que dobrávamos para fazer o *artwork*.”

movimento contemporâneo de novos artistas e editoras (como a FlorCaveira, Pataca Discos, Optimus Discos ou Merzbau) - o que contribuiu para que começasse realmente a desenhar-se uma rede de produção e para que se alargasse a dita “nova vaga”. Contudo, esta dimensão de transição está igualmente no facto de que até 2011 a Cafetra estava apenas a dar os primeiros passos, pelo que a artista nos lembra que “se calhar a nossa experiência não caracteriza muito a cena pré-2011...”. Isto é, pode elucidar-nos sobre como nasciam iniciativas de produção independente nesta altura de *boom* mas a verdade é que este caso já tem mais que ver com a sua fase seguinte, na qual a própria Cafetra procurou destacar-se e, como assume Maria Reis, onde não se sentiam totalmente integrados, criando o seu próprio espaço e reforçando a sua identidade⁸⁶. Ainda que até na altura se tenham sentido excluídos do que podemos conceber como uma versão inicial do circuito independente lisboeta, o que é facto é que estavam mesmo a contribuir para a sua paulatina solidificação e diversificação (um dos sinais da heterogeneidade do circuito), num gesto que combinou alguma audácia, muita vontade de produzir e, como assinala a autora, resistência⁸⁷.

É um circuito recente, efervescente e erguido no fluxo das novas tecnologias que vê chegar um momento histórico (de dimensões económica, social e cultural) como a crise financeira e a intervenção da Troika. Motivo que nos encorajará a dar um passo importante neste exercício de investigação, ao acolhermos no processamento das descobertas empíricas associadas às entrevistas, o episódio da crise e tudo o que isso implicou no tocante ao trabalho e ao circuito musicais que aqui se discutem.

Para tal será oportuno trazer à discussão as experiências pessoais e alguns comentários dos artistas entrevistados acerca da crise da Troika; do impacto que sentiram, quer nas suas vidas quer num plano mais amplo a nível nacional; as consequências desse período no próprio trabalho e no circuito; ou a forma através da qual reagiram artisticamente. Um conjunto de considerações que não

⁸⁶ “Não havia ambição, não havia ideia de carreira... A nossa experiência não é reveladora de nada do que seja o circuito porque nós nem sequer pertencíamos a isso. Estávamos só a fazer por fazer e um bocado a fazer por oposição àquilo que víamos acontecer, que era bem “macho” e bem sério e bem tecnicamente análogo e pronto, para nós, aborrecido. E nós precisávamos de uma coisa mais intuitiva e mais transgressora e com mais sentido de humor! Também foi um bocado por aí, por resistência.”

⁸⁷ É possível perceber ainda que a experiência de Maria Reis e da Cafetra não começa diretamente no “centro” do circuito, nomeando algumas salas, normalmente bares, que se disponibilizaram informalmente: “... havia um sítio que era o Rock In Chiado, em que havia (não sei se não era todas as semanas), matinés de bandas da cidade. (...) Havia mais bandas *overall*. E acho que também havia mais salas que estavam disponíveis para fazer este tipo de cenas, porque se calhar também havia menos medo de arriscar, *I guess*. Mas também isto era tudo *pro bono*, ninguém ganhava dinheiro nenhum, portanto também não era assim grande risco para os espaços. Se calhar havia só mais espaços que estavam disponíveis para fazer isso... Pelo menos para nós, havia sítios em Benfica, havia *spots* ali pelo Chiado, havia um sítio na Rua da Madalena cujo o nome já não me lembro, havia o Bacalhoeiro também... (...) a antiga Crew Hassan também, que era ao pé do Coliseu. Isto também é muito exclusivo a Lisboa. Fora de Lisboa acho que tocámos em Setúbal, mas também em circunstâncias miseráveis... era tudo só porque queríamos tocar. E eu continuo assim, mas é fixe ter dinheiro! Havia crise financeira mesmo não havendo crise financeira...”

só retratam o ambiente de tensão social como nos elucidam acerca do papel que estes autores tiveram num tipo especial de resposta ao qual só a arte pode almejar.

Benjamim fala de uma crise que teve um impacto transversal na nossa sociedade. Podia ser notado de perto, com os problemas que trouxe a um negócio familiar, ou em seu redor, com vários casos e histórias de que ia tendo conhecimento, assim como descreve o ambiente crítico e de uma brutal ansiedade social que as repetidas medidas de austeridade provocaram⁸⁸.

B Fachada recorda um aspecto fundamental como a elevada percentagem de pessoas que emigraram. Algo revelador de um problema de saturação económica e falta de espaço no mercado de trabalho e que, como nos conta, acabou por se traduzir noutro problema mais íntimo do seu percurso enquanto artista: “O público da minha idade emigrou, portanto eu senti. Isso é a altura da minha produção principal, e o meu público cresceu muito em diversidade, sem crescer muito em quantidade, porque as pessoas da minha idade desapareceram, que eram o meu público.”

No seu jeito próprio lembra esta fase e estes problemas intrínsecos como “um momento surrealista” e “de falência” aos quais diz ter conseguido sobreviver com uma “produção agressiva” que acabaria por permitir que se profissionalizasse.

É, sem dúvida, um ponto essencial o facto de que tenha sido num momento de viragem, em que há um *boom* de uma rede de produção independente, que a crise tenha chegado da forma como aconteceu⁸⁹. Ambos os autores acima referidos relatam que os “anos da Troika” funcionaram, primeiro como uma travagem brusca mas que, conseqüentemente, acabou por exercer uma enorme pressão nesta efervescência embrionária. Algo que inicialmente abalou o meio criativo mas que resultou no início de um processo de alargamento e enriquecimento do circuito, cujos resultados se foram notando a partir daí, com maior evidência nos anos “pós-crise”. Todos, sem excepção,

⁸⁸ “Toda a gente tem uma história qualquer da crise. Todas as pessoas passaram por isso. A empresa do meu pai faliu. (...) foi uma fase bem dura. (...) Tu vias as notícias todos os dias era... Vamos baixar as reformas, vamos despedir (...), vai fechar não sei que mais... (...) Era todos os dias, todos os dias. Depois os gajos faziam umas reuniões horríveis que eram as reuniões das medidas extraordinárias. Faziam, vá, uma por semana... (...) Ou seja, tu estavas-te a ajustar às medidas extraordinárias que aí vinham e eles já estavam a anunciar outras! E, pá, acho que para toda a gente deve ter sido uma fonte da ansiedade brutal. Tipo, sabes que tu... Os negócios das pessoas que tu conheces, o que é o modo de vida das pessoas, não é? Tipo, pequenas empresas, o emprego...”

⁸⁹ Sérgio Hydralgo relata com bastante acuidade momentos de aperto que a ZdB, talvez a sala de pequena dimensão mais importante da altura, e a própria sociedade passaram: “(...) lembro-me de uma noite específica em que eu não sabia se a ZdB ia acabar, não sabia se eu ia ter trabalho, e lembro-me da ZdB fazer uma exposição chamada “Este país está a desaparecer”. Alguma coisa assim, “tem cuidado, este país está a desaparecer.” E era a imagem de Portugal, assim, perder-se no meio do oceano. E eu lembro-me de... Lembro-me de... houve cortes no apoio da DGArtes, havia um medo gigantesco de facto de deixar de ser possível trabalhar num espaço como a ZdB (...) Mas eu lembro-me perfeitamente disso, lembro-me das manifestações, lembro-me de uma manifestação, não sei se éramos um milhão de pessoas, que acabou na Praça de Espanha, e eu sentir que, se nada mudar agora, nada vai mudar nunca.”

mostraram dificuldade em definir esta rede independente (na sua forma aquando do início da crise) como um circuito de música homogéneo, sólido e estabelecido na nossa praça, mas reconhecem, todavia, que de facto estava a começar a surgir uma nova “cena”, aos poucos, com novos artistas, editoras e *venues*, e que o contexto de crise teve também alguma responsabilidade em “agitar” este núcleo criativo⁹⁰. Como é que isso aconteceu?

Do ponto de vista lírico e da própria produção, B Fachada acaba por ser quem melhor traduziu o contexto social e o ambiente da cena musical em crescimento quando grava e edita, num espaço de cinco dias, “Deus, Pátria e Família”⁹¹. Um “épico” de vinte minutos debruçado sobre vários aspectos daquele momento fatídico: a intervenção estrangeira, a submissão a uma austeridade “venenosa”, a “impotência cultural” ou até a sua situação pessoal, com um laborioso e acutilante trabalho de palavras, oralidade e musicalidade singulares. Um processo de minúcia mas também de muita intuição, que começa com uma ideia estética, que traz consigo alguns ensinamentos da tradição de canção de intervenção (não panfletária) e que carrega consigo uma boa dose de ironia no tratamento dos temas e no uso peculiar da língua portuguesa⁹².

⁹⁰ Benjamin afirma que “... o que aconteceu na altura da Troika foi que... Tu estavas com um crescimento... Ou seja, a cena começou a borbulhar imenso. Começou a aparecer muita coisa e coisas muito bem feitas. E uma geração... Houve um *boom* na altura. Os Fachadas, os Úrias, os que eu já citei... E outros e mais malta. Mas esse era o fenómeno do qual eu tinha mais contacto. Mais da nova canção portuguesa...”

⁹¹ (...) há esse momento que as eleições vão acontecer, já se sabe quem é que vai ganhar, já se sabe que a Troika está aí, e eu telefonei para o Dudu (Eduardo Vinhas, produtor do estúdio Pónei Dourado) e disse, ‘pronto Dudu, entramos em estúdio quinta-feira, as eleições são no domingo e o disco sai na segunda’. E foi assim que fizemos. Entrei no estúdio quinta-feira, (...) basicamente para gravar a pista do piano, a guia de voz, e provavelmente já a secção rítmica, ou pelo menos parte, os tambores, pelo menos, mas talvez também o baixo, as nossas sessões eram muito longas nessa altura, aguentávamos muito tempo. E depois, portanto, no segundo dia já é só, tipo, os teclados e coros, e mais um dia, voz, vozes e voz principal...”

⁹² O autor explica-nos, com a naturalidade que lhe é reconhecida, a forma como articulou todas estas dimensões artísticas em “Deus, Pátria e Família”, dizendo: “O ‘Deus, Pátria e Família’, para mim, surge de uma ideia estética. A política (...) é a fatia da Pátria, não é? (...) eu na altura queria fazer o disco de resposta ao disco para crianças, que é o que eu faço antes, e portanto, (...) queria fazer um disco para adultos. E eu quero saber quais é que são os temas de adulto, e como é que me vou concentrar no assunto e também na forma, e vou pensar, ‘não, o disco para adultos, primeiro, posso fazer uma só canção de 20 minutos?’ ‘Claro que posso’, estamos a falar de adultos, malta que consegue sentar 20 minutos a ouvir isto, (...) e se vem aí o FMI, já são muitas coincidências... já tenho que ir buscar o vinil do FMI ao meu pai, e já tenho que ir pegar um bocado naquilo, (...) e aquilo está-me tudo a virar para o mesmo sítio, nós estamos à espera de bebé, por volta dessa altura também. E aquele conceito do Deus, Pátria e Família, e do fantasma (...) do Estado Novo, o fantasma do fascismo, a sombra da penca, de Salazar... porque (...) o fascismo perigoso é o que está escondido, é a malta que são os amigalhões dos cardeais e dos bispos, (...) não são os broncos que são os perigosos, são os outros que estão lá debaixo, essa sombra... e depois, ao mesmo tempo, entra aquele meu asco à ideia do patriotismo e do nacionalismo, (...) Desculpem lá, mas eu não amo o meu país, não tenho nenhuma razão para amar o meu país, e como eu estou constantemente na minha carreira a levar com a cena ‘porque é que para ti é importante cantar em português?’, e a cultura portuguesa e tal... e o facto de eu apreciar alguma literatura e alguma cultura e de eu a estudar e de eu ter feito estudos portugueses e de eu achar que o trabalho com a língua tem que ser o trabalho com a língua materna, isso não tem nada a ver com nacionalismo político, com amor ao meu país, com orgulho na nossa história, era só o que faltava, nem pensar, isso nem existe! Portanto, imediatamente, a canção escreve-se sozinha, eu nem me consigo lembrar de escrever o ‘Deus, Pátria e Família’, essa canção (...) vai-se escrevendo, sim, vai-se escrevendo, é de rasgão, sendo que o rasgão é muito lento, e as letras demoram muito tempo a ficar equilibradas e precisam sempre de muitas emendas, até eu conseguir equilibrar a estrutura do todo e começar com noção de onde é que vou acabar, e noção da forma no todo.”

No caso de Fachada, um artista que acabou por ser talvez o mais relevante desta nova tradição de música portuguesa, existe uma indelével relação com as suas referências no campo da lírica (pelas temáticas e abordagens discursivas) e da musicalidade que estão, por sua vez, muito ligadas a um património musical deixado por José Afonso, Sérgio Godinho, José Mário Branco ou até Jorge Palma. Explica-nos como José Afonso representa uma influência maior em relação aos restantes, que ultrapassa o próprio território musical e como todos estes nomes são, para si, uma referência que nunca se limitou a reproduzir. Antes têm sido uma companhia que o motiva pela postura em relação aos temas e problemas, uma curiosidade e uma entrega nos processos criativos⁹³.

Para lá desta sua formação singular através da qual desenvolveu uma estreita relação com a língua portuguesa⁹⁴ — o que influenciou muitos novos artistas depois de Fachada a cantar em português — está igualmente presente a percepção do contexto da música em Portugal na altura, como deveria produzir, e a forma como a internet o ajudou a estabelecer-se como músico⁹⁵.

Quando peço que aborde a sua dimensão enquanto artista independente, logo me explica que quer a postura quer o seu discurso sempre foram no sentido de rejeitar algumas ilusões que editoras maiores vendiam àqueles que davam os primeiros passos por conta própria. Sempre disse “não, essa

⁹³ “... eu tenho uma relação muito diferente com o Zeca que tenho com os outros. Musicalmente, o meu pai e eu, por afinidade, mas acho que não só, sempre se fez uma grande distinção entre a música do Zeca e a música do pessoal que efetivamente é de uma geração a seguir ao Zeca, não é bem da geração do Zeca. (...) O Zeca é muito mais ligado ao surrealismo popular e ao escape e à ideia da música também como união no escape, não é? Há uma pressão da realidade no geral e dos paradoxos da vida, não é? O Zeca também é um gajo muito mais ligado aos paradoxos, e à emoção, e à tristeza absoluta, às coisas sem solução, aos problemas da sociedade. Nunca é educativo, não é? E quando é um bocadinho, ele é o primeiro a reconhecer. O Zeca tem uma entrevista em que diz que o que faz falta é uma canção condescendente. E é talvez o menos condescendente de todos os que se lhe seguem, de todo o panorama PREC, de intervenção, o GAC, e os tratores, e aquela cena. Educação agrícola, educação para o voto, educação para tudo, não é? O Zeca vai ao interior aprender, não vai ao interior educar...”

⁹⁴ “Para mim um grande, grande, grande interesse desde o princípio até agora, continua sempre a ser, constante, era sempre achar que havia uma maneira melhor de usar a língua a cantar. Ou uma maneira mais plástica de usar a língua, usar uma língua mais realista, mais perto da língua oral e mais longe da língua escrita, afastar-me o mais possível da língua escrita, apesar de eu vir daqui da literatura, portanto eu estava a tentar aplicar as ferramentas do discurso poético à língua oral em vez de ser à língua escrita...”

⁹⁵ “Porque eu estou a ver uma oportunidade de uma música que está por fazer e estou a ver uma oportunidade de uma música que está por tocar. (...) ...mas então se a malta está nos cafés, porque é que eu não vou tocar a um café? Mas então se a malta está só em sítios pequenos, porque é que eu não vou sozinho? Então se são poucos discos, porque é que eu não faço muitos discos? Se vou vender muito poucos, passado seis meses faço outro e o público em princípio não subtrai, o público em princípio há de somar (...) E foi assim sempre que eu fiz, sempre a tentar corrigir-me, sempre a tentar ter muita confiança nos momentos em que a confiança é necessária para ter um significado musical e criativo e tentar ser humilde na altura de empurrar as coisas para o melhor que eu consigo imaginá-las e não me satisfazer com... com as minhas capacidades que são poucas. (...) os meios digitais de distribuição são provavelmente das poucas coisas na vida às quais eu cheguei cedo. E senti que até cheguei antes dos outros! (...) Myspace, distribuir EPs gratuitamente, mesmo sem haver plataforma, só um *link*, uma página e uma senha. Pronto, havia maneira de se fazer as coisas. E, portanto, dado esses meios estarem sempre (...) a crescer, de há 20 anos para cá, como eu estou nisto há 20 anos, para mim deve sempre crescer. (...) E, portanto, se o Bandcamp me pagava a produção de um disco em 2013, hoje em dia tem de continuar a pagar e eu tenho de continuar a medir a ambição dos meus valores de produção, consoante a dimensão da minha economia no momento. Porque eu sei que os valores de produção, em última consideração, são quase sempre supérfluos. (...) Portanto, os valores de produção para mim são mais uma questão da minha própria diversão em estúdio e do que é que eu quero experimentar em estúdio, fazer em estúdio. (...)”

malta não tem nada para me dar, porque eu vou ficar dono de todos os meus discos e de todas as minhas músicas e não vou ceder património a ninguém por nenhum preço (...)” ao ponto de nunca ter recebido nenhuma proposta formal. Acrescenta até que um dos motivos pelos quais saiu da FlorCaveira foi o facto de esta se “‘ter metido na cama’ com a Valentim de Carvalho”⁹⁶.

Todas estas particularidades, na atitude e metodologias criativas foram uma referência para muito do que se fez durante e na ressaca da crise, quando o circuito pôde continuar a crescer. E, para concluir este raciocínio, lembremos como Fachada se destacou e foi destacado por alguns meios importantes, cujo interesse pelas cenas independentes acabaram por explorar e publicitar o seu percurso. Exemplos como Mário Lopes ou Nuno Galopim, entre o Ípsilon e a Blitz, reconheceram o seu trabalho e premiaram-no com alguma exposição. Fachada diz “Fui o primeiro gajo... Um dos primeiros gajos com algum consenso crítico. Numa altura em que a crítica já estava a perder a sua importância. Mas ainda tinha alguma importância. O pessoal já não lia o Ípsilon. Mas ainda o folheava. Ainda viam os títulos... As manchetes do Ípsilon geravam sempre... um burburinho... O texto quase ninguém tinha lido.”

Na esperança de fortalecer este pensamento que procura ajudar a perceber como aconteceu a dita agitação no circuito devemos ainda extrair das restantes entrevistas algum conhecimento relativo a esta questão. Com essa intenção em mente, rapidamente se perfila uma ideia central nesta investigação, que parece comum à experiência de todos os entrevistados: ao mesmo tempo que se depararam com uma situação algo trágica económica e socialmente, também fizeram por que isso não significasse, de maneira alguma, o fim das suas aspirações criativas, até muito pelo contrário.

Vimos como B Fachada detetou a possibilidade de ir tocar a sítios mais pequenos e tocar instrumentos menos utilizados; como produziu dois discos por ano ou a forma como “colocou o dedo na ferida”, especialmente do ponto de vista lírico. Vejamos agora o que nos dizem os restantes entrevistados acerca da sua produção durante e no seguimento dos “anos da Troika”, mantendo no centro da discussão a relação entre a emergência do circuito (e as alterações digitais intrínsecas), o resgate financeiro e uma dimensão reflexiva e politizada da música que então se estava a fazer.

⁹⁶ Algo que complementa, dizendo “A indústria é sempre isso, é a tentação de tu fazeres as coisas como os outros estão a fazer, e eu nunca me interessei por isso, eu sempre me interessei por fazer as coisas à minha maneira, sempre achei divertido ver ali um sítio (ainda hoje sou assim), um sítio que ninguém, uma coisa que ninguém está a fazer e vou a correr a meter ali naquele sítio, um instrumento que ninguém está a tocar e vou a correr a querer ir tocar esse instrumento, sou esse tipo de *nerd!*”

Corroborando o interesse e a relevância de autores como Fachada, Samuel Úria ou Capicua, Benjamim desenha uma imagem clara que combina, pela altura da crise, um pano de fundo económico e social crítico e traços de uma contínua transformação cultural, na qual a internet impulsiona uma “nova canção portuguesa” de autores que produzem e editam de forma autónoma e independente⁹⁷.

Evita divagar sobre como outros artistas, neste contexto, decidiram responder através do seu trabalho apenas para nos elucidar acerca da forma que ele o fez. Regressou de Londres para Lisboa em plena crise, começa a escrever em português e a compor temas que editaria em 2015 num disco que seria acompanhado de um documentário, ambos chamados *Auto Rádio*, onde estão presentes temas como “O Exílio” e “O Sangue”. Temas que falam sobre um país em ruínas, a necessidade de emigrar ou uma geração que vai “de crise em crise” e que, apesar de serem editados imediatamente a seguir à intervenção da Troika, foram escritas em pleno resgate e espelham, tanto esse momento em concreto como os resultados nocivos na nossa sociedade ao longo dos anos seguintes⁹⁸.

Maria Reis oferece-nos uma perspectiva que pode ser tida como idiossincrática pelo facto de que entra em conflito com uma leitura linear do assunto. Entende-se do seu testemunho que o seu trabalho é consciente e que a artista pretende que este seja reflexivo para além de uma crise que podemos compreender entre quatro anos. Diz-nos que “todo o trabalho é trabalho político,” e que “trabalho criativo também é trabalho político”, mas acrescenta: “não acho que os músicos sejam bússolas morais (...) Não acho que devamos olhar para músicos à espera de respostas moralmente e eticamente puras, porque ninguém é dono de uma verdade absoluta e de uma ética clara e limpa...”. Deduz-se que tanto a autora como a Cafetra têm dado, desde o início do seu percurso, primazia à discussão e à reflexão através do seu trabalho, e não tanto em ditar formas correctas e absolutas de agir. Fazendo perguntas, experimentando diferentes abordagens e propostas, num movimento

⁹⁷ “A cena da Troika é que... Vens desta geração, que eu estou aqui a pintar de uma forma boa e positiva, no sentido em que realmente estás excitado com estas possibilidades de comunicação, possibilidades de fazer música em que podemos ir tirar umas fotos e fazer uns vídeos, pomos no YouTube e fazemos a coisa. De repente cai-te uma crise em cima... E esse período foi muito complicado... E coincide com um pico de criatividade e de *boom* do público em que de repente tinha salas para ver concertos. Eu senti a cena de começar coisas muito pequeninas para de repente ver os artistas crescerem imenso. Ver de repente o Noiserv com salas gigantes, o Fachada com salas bem grandes e o Úria e essa malta toda a crescer. E cai-lhe a crise.”

⁹⁸ “Aliás, nós fizemos um documentário que se chama “Auto Rádio” que eu fiz em 2015, que é um documentário que envelheceu mal em alguns aspectos, mas é um documento, não interessa. E o Enrique Amaro fala nisso. Porque quando eu fiz esse disco, esse disco é uma reação precisamente à crise. A cena de voltar, de querer voltar e ir para o Alentejo e fazer a cena é exatamente uma reação direta ao Passos Coelho. Há um *statement* político, individual, que não interessa para ninguém, mas artisticamente fez-me sentido. O disco acaba com uma canção que se chama “O Exílio” que é sobre isso... Outra canção que é “O Sangue” que também fala sobre isso, sobre a cena de seres obrigado a emigrar. A cena do país estar todo fodido... Uma geração que sai da faculdade e só encontra... vai de crise em crise. No meu caso pessoal, posso falar por mim, pelas minhas fitas, pelas minhas canções. A crise obviamente entrou dentro da minha música. A cena política entrou!”

contínuo em que a crise da Troika não é um momento de excepção, mas sim de mais uma oportunidade e de urgência em refletir e comunicar sobre uma história, uma sociedade e uma cultura em constante ebulição — algo que aqui nos servirá para entender a postura e o alinhamento discursivo de que Maria Reis partilha. A sua música, em particular, não tomou uma direcção política literal e diretamente relacionada com a crise, contudo a artista tem desenvolvido um corpo de trabalho que discute vários assuntos como o seu lugar numa indústria frágil, como é ser mulher e artista num país ainda conservador ou de que forma constrói uma identidade pessoal por entre os solavancos naturais do crescimento — uma carga poética assinalável e, em última análise, sempre política⁹⁹.

4.2. Análise de Temas e Letras

Ao longo de todo o horizonte deste estudo está presente a referência do trabalho da professora Paula Guerra, que funciona como um farol que me tem guiado na abordagem ao tema e que tem suportado a minha pesquisa por via do empréstimo que tenho feito de algum do muito conhecimento que tem produzido sobre os assuntos aqui tratados.

Pretende-se agora fazer um exame objectivo de alguns trabalhos — contextualizado no período da crise e no seu seguimento — compreendidos enquanto reflexivos e de resistência, e não enquanto fenómeno superficial de expressão sócio-política — um meio e um fim em si próprio de intervenção social. Concebendo as letras das canções enquanto formas de narrar histórias a nós próprios e aos outros, centrais à formação e compreensão de identidades sociais e à expressão de emoções e convicções (individuais e colectivas) que constroem, através da música, elos com momentos específicos das nossas vidas sublinhando, simultaneamente, a diversidade e a comunhão entre indivíduos (Guerra, 2019).

⁹⁹ “Nós somos um grupo informal com vontade de continuar a fazer música de uma forma que seja livre, e para mim o que é que significa ser livre? Significa que, quando te deparas com uma oportunidade ou com uma dificuldade, deves fazer perguntas. Não aceitar tudo porque sim, nem rejeitar tudo só porque sim. Tentar criar diálogo. (...) A cena de fazer perguntas é a cena de continuar a ser criativos e a ser curiosos. Eu acho que há um bocadinho tendência para ficarmos estagnados naquilo que é a nossa realidade e não pensarmos em propostas diferentes. Porque assim, desta forma, é muito difícil tu seres uma pessoa honesta, seres uma pessoa que prioriza a qualidade em vez de cair em lugares comuns de vaidade e de coisas (...) que não têm a ver com música. Basicamente é isso. E eu acho que a minha proposta para as pessoas é um bocado essa. Que é, de que forma é que tu consegues ser o mais honesto possível, porque tudo isto pode falhar e eu posso estar errada e posso estar mal e pensar errado e depois reformulo e continuo. Mas a minha proposta é um bocado essa... Como é que uma pessoa consegue ser verdadeira e integrar-se tanto em (...) contextos mais precários e contextos mais comerciais, talvez, e ser honesta transversalmente. Isso é a minha grande proposta, e é a proposta da Cafetra! E para isso é preciso manter constante diálogo e fazer perguntas. Temos de estar sempre a fazer perguntas, sempre a questionarmo-nos a nós próprios e aos outros.”

Fez-se então a análise das letras e dos temas-chave das canções escolhidas de seis artistas cuja produção, independente e a acontecer na cidade de Lisboa, é uma amostra da capacidade denunciatória e interventiva da música face às medidas de austeridade e ao empobrecimento da população portuguesa.

B Fachada



Figura 3. B Fachada tocando “Deus, Pátria e Família” no Bota (Lisboa) em Fevereiro de 2024 (Tiago Pereira).

O caso de Fachada é, como tem sido visto, paradigmático de uma produção independente e reflexiva política e socialmente.

Deus, Pátria e Família (2011), uma canção de vinte minutos que é um álbum, situa-se no epicentro do fenómeno a que dedico este estudo — no espaço e no tempo, assim como pelo seu contributo à discussão da carga política de canções que “cantam a crise”. Vejamos, por exemplo, os três versos da canção: “Portugal está para acabar/ é deixar o cabrão morrer/ sem a pátria para cantar/ sobra um mundo para viver/ chegam flores do estrangeiro/ já escolhemos o coveiro/ por mim é para queimar/ mas não quero exagerar/ não à glória nacional/ não à força não letal/ (...) Impotência cultural/ nem que fossem 100 Lisboas/ cidadão é animal/ e eu faço isto é para pessoas/ estou farto de ser fraco/ vou lutar pela desordenação/ é hora do boicote/ já não chega abstenção/ chegar ali tem de doer/ tamanha a piça do poder/ comer no rabo de meninas/ nos herbívoros é que estão as vitaminas/ (...) “Portugal vai rebentar/ é deixar o cabrão sofrer/ sem a pátria para queimar/ há mais tempo para viver/ chegam flores entre as estrangeiras/ mais 3 tristes parideiras/ que venham cá

curtir/ já que não há nada para parir/ não à força nacional/ não à glória não letal/ já não há cu para doutores/ que o pau fica-me sempre a meio/ é que em terras de amadores/ basta ter algum paleio”. (B Fachada, 2011)

O título alude, desde logo, ao Estado Novo, replicando o seu mais famoso *slogan* que retrata o tipo de condicionamento moral e ideológico exercido pela ditadura. O temor a Deus e a permeabilidade às directivas doutrinárias e comportamentais da Igreja — um pilar da estrutura do poder; o nacionalismo existencial e a exaltação do Império Ultramarino; e a promoção de uma estrutura familiar tradicional patriarcal na qual, por exemplo, as mulheres sempre foram secundarizadas.

Os versos acima descritos são direccionados a um ambiente e a um modo de vida pautado pela pobreza cultural e pela pequenez que impedem Portugal de ser um país desenvolvido. Assinala a dependência e a submissão a um projecto económico europeu austero e mostra alguma desilusão quanto ao destino do país, fruto dessa relação sub-alterna, assim como apela à mobilização e ao boicote, qual gesto poético de protesto num cenário em que muito pouco há já a perder.

Noutros álbuns como *Criôlo* ou *B Fachada* de 2012 e 2014 respectivamente, podemos encontrar mais alguns exemplos oportunos. Seleccionaram-se duas canções do primeiro e fez-se uma análise do segundo como um todo visando sintetizar a análise e não monopolizar a discussão com o repertório do autor.

Em *Criôlo* (2012), Afro-Xula é um retrato habilidoso da vida da nação onde se contrastam referências aos tempos difíceis com a necessidade de prazer e diversão, e encontramos pormenores líricos subtis mas relevantes: “(...) o mar já está velho para voltar/ felizmente ainda há prazer/ navegar navegar navegar/ a nação a renascer/ afro-xula para dançar (...) e a guerrilha a pedir para ver/ então assim se faz revolução/ o menino em barafunda a dar beijinhos no mamão/ o mamão já na segunda a ser mamífero porque não/ vão chegando mais amigos/ nem sequer há inspeção/ cada um purga castigos/ vai batendo com a mão/ o Aníbal a comer/ o polícia a cozinhar/ toda a gente sem poder/ e ninguém a trabalhar...”. (B Fachada, 2012).

No mesmo disco, *É Normal* continua a reflexão sobre um tecido social afetado nos últimos anos por má gestão, corrupção e austeridade, cujos resultados tendem a ser normalizados na própria opinião pública. Com o tom irónico que lhe é bastante reconhecido, Fachada canta: “mandar no subalterno/ carregar no ilegal/ é como ter frio no inverno/ é natural/ dez mil anos de patrões/ a

comerem-te os colhões/ que estrutura social/ é normal (...) estás na boca do canhão/ logo atrás do teu irmão/ mas deu no telejornal/ que a situação é normal”. (B Fachada, 2012).

Em *B Fachada* (2014), o artista faz uma espécie de *zoom-out* ao país que permite uma perspectiva mais ampla no tempo e nos quadrantes sociais e à qual alia a inspiração indelével da obra de José Afonso. Ainda que não seja um retrato da crise ou dos seus protagonistas, é contudo um desenho mais geral que põe a descoberto os erros repetidos, os ciclos históricos, a pobreza e as relações de poder no seio do país, consolidando uma tradição lírica reflexiva e consequente no seguimento dos “anos da Troika”.

Benjamim



Figura 4. Foto promocional de Benjamim (Vera Marmelo).

Em *Auto Rádio* (Benjamim, 2015), o autor reúne um conjunto de canções (escritas em plena crise) que se debruçam sobre vários temas íntimos da sua experiência, do qual se assinalam “O Sangue” e “O Exílio”, sublinhados pelo próprio durante a sua entrevista e que apontam diretamente aos problemas advindos da turbulência económica e social que a crise aprofundou.

Em “O Sangue” (2015), está presente um lamento pesado, fruto do dilema que muitos por aquela altura passaram quando confrontados com a necessidade de emigrar e a vontade de ficar perto dos seus: “Vou partir para a terra nova/ vou dar-me a outro lado/ que aqui secou o solo/ resta

manter-me acordado/ o país anda a roda/ o coração está emprestado/ em dezembro vou a casa/ em janeiro estou cansado/ fica agosto na memória/ e os ventos de outra moda/ a nação já não tem glória/ e o futuro alinhado/ sobra tempo para a cova/ e o dinheiro está contado/ bom filho a casa torna/ mais vale ser retornado/ é no sangue, é no sangue/ que te prendem, que te prendem”. (Benjamim, 2015).

Com “O Exílio” (2015), Benjamim dirige-se à própria cidade de Lisboa enquanto território desfigurado e objecto de exploração constantes ao longo do tempo — num exercício lírico semelhante ao de “O Sangue”. Novamente em jeito de lamento o artista declara o seu amor à cidade e à história que com ela escreveu, ao mesmo tempo que nota o modo como, também lá, se perderam oportunidades, se extinguíram possibilidades e se perderam pessoas que partiram em busca de melhores condições: “Ah Lisboa/ já esperaste tantos anos em vão/ levaste tantos planos/ que o mar tratou de afundar/ ah Lisboa/ levaste a minha geração para longe/ traem-te a constituição de perto/ mas não há mais com que pagar”. (Benjamim, 2015).

Samuel Úria



Figura 5. Samuel Úria no Festival Vodafone Paredes de Coura em 2022 (Marco Almeida).

Ainda que tenha feito um trajecto para fora da edição independente ao trabalhar em conjunto com a FlorCaveira e a Valentim de Carvalho, Úria conseguiu manter alguma autonomia na forma

como tratou certos assuntos com a sua música, sendo possível detetar alguns exemplos de canções com carácter de reflexão e protesto.

Em *O Grande Medo do Pequeno Mundo* (Samuel Úria, 2013) com “Essa Voz”, faz um apelo ao debate e ao uso da voz enquanto ferramentas preciosas de liberdade: “Silêncio é de ouro, mas só/ aperitivo/ se é prelúdio à tua voz (...) Silêncio é de ouro, mas só/ lingote austero/ quando auguro ouvir-te a voz/ que nunca me afete a surdez (...) Silêncio, que não se vai/ cantar o fado/ venha o brado dessa voz/ que nunca te afete a mudez”. (Samuel Úria, 2013).

Em “Repressão”, tema que integra o álbum *Carga de Ombro* (Samuel Úria, 2016), o autor faz um comentário ao estado da sociedade portuguesa assim como às tendências afetas à própria reflexão, por vezes desonesta, que se faz da atualidade: “Misturar saber/ com opinião/ o ditar para o lado/ tripas, coacção/ confundir o bem/ com não ser vilão/ tatuar cartilhas/ cábulas na mão/ repressão!/ repressão!/ grita-se à toa/ qualquer causa é boa num refrão/ repressão!/ se é gourmet/ serve a Lisboa/ qualquer causa é boa num refrão/ retirar prazer/ de uma maldição/ fé bumerangue/ karma para canhão/ afirmar sem crer/ autos em canção/ já nem distinguir/ entre circo e pão (...)”. (Samuel Úria, 2016).

Ao mesmo tempo que parece fazer uma crítica ao modo como se constrói a opinião pública em Portugal, faz também uma chamada de atenção dirigida a quem possa cantar, oportunisticamente, sobre certos aspetos da atualidade com o intuito de captar audiências e já não de ter um trabalho consequente e de natureza reflexiva assumida. Algo que aconteceu por exemplo com os Deolinda no tema “Que Parva Que Sou” (2011) que se centrava na precariedade da profissão de músico e que, apesar de ser familiar a uma grande franja da sociedade dada a degradação das condições laborais, foi um caso isolado no seu repertório.

Éme



Figura 6. Éme e a sua banda em ensaio para a apresentação de “Disco Tinto” (2024) no estúdio da Cafetra Records (Francisco Correia).

Membro da editora Cafetra Records, Éme tem em *Último Siso* (Éme, 2014) um álbum cuja paisagem lírica contempla diferentes perspectivas — que vão desde a sua intimidade à busca contínua de afirmação enquanto artista num cenário de precariedade.

Os dois temas que objectivamente fazem um retrato real das dificuldades sentidas no confronto entre as aspirações do autor e uma Lisboa diferente e saturada na ressaca da crise são “Um Lugar” e “Lisa¹⁰⁰”. Ambas as canções confluem numa mesma apreciação de descrença em relação àquilo que a capital tem para oferecer aos jovens da sua geração e até mesmo ao estilo de vida que acabam por levar na tentativa de lidar com uma realidade algo adversa.

Em “Um Lugar” ouvimos, “Estou cansado e o caminho é longo/ mais vale ir embora já/ (...) bem, aqui não é lugar para ti/ há bem mais lugares iguais/ nenhum amigo meu é daqui/ os daqui já são demais/ um lugar/ é tão difícil de encontrar/ um lugar/ é tão difícil de encontrar”. (Éme, 2014).

Em “Lisa” o autor aprofunda um pouco mais o conflito entre uma cidade que sente como sua mas que se tornou irreconhecível cantando, “(...) Julguei-me forte mas dei para o torto/ são tantas noites no Cais/ Lisa sem norte vai ficar no Porto/ há que ver bem os sinais/ (...) viver na Lisa

¹⁰⁰ Um nome informal atribuído à cidade de Lisboa.

não dá, não dá não/ está tudo em kiza e não há um pé no chão/ se ela precisa ou não de um empurrão/ quem tá na Lisa não dá, quem tá na Lisa não/ viver aqui não dá/ (...)" (Éme, 2014).

No álbum *Domingo à Tarde* (Éme, 2017) — já editado três anos após o resgate financeiro — há uma consolidação de uma postura e produção reflexivas que julgo relacionáveis com marcas deixadas pelas dificuldades nos anos antecedentes e que teimavam em desaparecer. Exemplos como "Puxa a Patinha", em que lemos, "Tenho uma pátria, é a cara do meu pai/ há-de vir comigo onde o pai não vai/ (...) ai não, não é nação, se é nação só por ter chão/ puxa a patinha, não a arredes nunca/ vais ser o último a ficar nesta espelunca/ tanta saudade/ esvazia-se a cidade/ triste e só no campo é que se é tuga de verdade (...)". (Éme, 2017). Ou "Roma-Sé" em que Éme canta, "Amigo, se estás triste/ e o que queres não existe/ traz um copo, bota em riste/ e 'bora lá brindar/ um brinde à manada/ com bica na esplanada/ tuga não tem nada/ mas há tanto mar/ Remar o dia inteiro/ ir dar ao Barreiro/ frota sem dinheiro/ ali no Tejo a anhar/ alberga a neurinha/ traz a tua, eu trago a minha/ neura assim sozinha/ tem que ter um par/ vem cá ter meu par/ que é para seres meu par (...)". (Éme, 2017).

Prétu (tcp Xulláji, acp Chullage)



Figura 7. Prétu (tcp Xulláji, acp Chullage) em concerto (Artur Monteiro).

Um dos artistas mais prolíficos e com uma dimensão de contestação mais evidente que contempla várias referências a uma realidade social, económica e política controversa, com obra editada durante os “anos da Troika” ainda sob o nome Chullage. É importante assinalar que o autor tem construído uma obra reflexiva que data muito antes da crise da Troika (editando *Rapresálias* em 2001) e que denuncia os problemas sofridos pela comunidade negra desconsiderada e marginalizada socialmente de há muitos anos a esta parte.

O trabalho que está fortemente relacionado com a soma dos efeitos nocivos da crise à já problemática condição da comunidade de que o autor faz parte é *Rapressão* (Chullage, 2012).

Todos os temas que compõem *Rapressão* partilham de um fio condutor profundamente marcado por uma posição política de protesto e mobilização (em que também se pretende reacender a chama interventiva do rap), dos quais se sublinham “De Volta”, “Media-Ocridade” e “Eles Comem Tudo”.

Em “De Volta” ouvimos uma densa crítica espelhada em versos como, “(...) brothers estão tipo gestores de bancos/ (...) por isso o rap está mais desvalorizado que o BPP/ (...) e Portugal é o Freeport/ para gente de face oculta/ (...) de volta como o Santana Lopes em todas as campanhas/ como o Sócrates depois do escândalo a gritar ‘não me apanhas’/ (...) eles estão nos a iludir com as

escolas e magalhães/ mas a gente tem menos futuro que os nossos pais e as nossas mães/ e distraem-nos com a Júlia e a Bárbara Guimarães/ para esquecermos que cinquenta cêntimos já nem compram quatro pães/ (...)" (Chullage, 2012).

No tema "Media-Ocridade" ouvimos, "(...) Querem-me em frente à TV sete dias/ mas a TV não me guia/ neste regresso ao fascismo/ depois de tanta nostalgia/ (...) não sei onde é que estão mais perdidos/ em Portugal ou na tribo/ tribos têm bué valores/ aqui o único valor é o PIB/ o mundo já foi luso/ mas Lusomundo é Hollywood/ com pipocas e Coca-Cola/ para manter o povo mudo/ (...) pondo os contras/ frente-a-frente com os prós/ duas faces do mesmo Euro/ o povo continua sem voz/ (...) para sairmos desta crise/ temos de sofrer mais um coche/ dizem que não há outra escolha/ está tudo escolhido pelo Marcelo/ ou será pela Sonae, Jerónimo Martins ou Grupo Mello/ (...) aberração é um governo que nos faz comer farelo/ (...) o parlamento é a verdadeira casa dos segredos/ (...) é preciso uma revolução/ mas nunca mais é sábado/ 12 de março acabou por ser mais um passeio de sábado/ (...) dizem que não há crise/ mano, isso não é cómico/ o FMI quer que o Estado concorra no Peso Pesado/ até a anorexia da democracia/ é uma obesa lei de mercado/ Portas e Passos Coelho/ quem quer ser milionário?/ o concurso do FMI para ser o melhor funcionário/ (...) perderam um país/ por não saber qual o preço certo desta crise/ (...) transformaram Portugal num mercado levante (...)". (Chullage, 2012).

Por fim, e à semelhança do que faria B Fachada mais tarde, a invocação de um símbolo intemporal da Canção de Intervenção, José Afonso, em "Eles Comem Tudo". Tema que toma de empréstimo, na forma da samplagem, a canção "Vampiros" (José Afonso, 1963), assim como a temática a que dedica a canção. Nesta composição pode ler-se, "E a finança enche a pança/ com o aval da liderança/ despedimentos em vez de aumentos/ são os rumos da mudança/ especuladores, ladrões de ofícios/ grandes salários e benefícios/ bebem o fruto do nosso suor/ e depois pedem-nos sacrifícios/ apoderam-se da gerência/ levam empresas à falência/ saem com bónus de milhões/ e despedem-se em clemência/ (...) justificam-se com a crise/ e os bancos põem-nos na rua/ (...) impõem um empréstimo/ em troca de soberania/ enriquecem com os juros/ e sufocam a democracia/ (...)". (Chullage, 2012).

5. Conclusão

Nas últimas décadas temos visto como as relações inter-pessoais, assim como as relações entre pessoas e o seu meio circundante, têm mudado à luz da globalização (também ela dinâmica) que, nos últimos anos, parece encontrar-se num certo tipo de estagnação, senão mesmo anunciando um retrocesso, ou pelo menos algumas contradições — não estivesse a atualidade repleta de exemplos de divisionismo e fechamento, ainda que num mundo mediaticamente hiper-conectado.

Esta suspeição está, em parte, ligada a um custo associado ao *boom* da internet e à sua exploração comercial que, suportada pela migração em massa de consumidores para o universo da *web*, alterou a forma como nos relacionamos, como percebemos a realidade e, claro, como esta é trabalhada e nos é apresentada — seja pelas novas indústrias de “cultura imediata” (conteúdo de curta duração e em fluxos de grande velocidade), publicidade (enquanto meio de subsistência dos “territórios da *web*”), entretenimento (filmes e séries à distância de um clique e a sedentarização associada), realidades alternativas (jogos e simuladores *online*) ou “virtualidades reais” (redes sociais, perfis idílicos, *bots*, etc.) (Castells, 1999).

Já o caso a que este trabalho se dedica, ainda que partilhe das novas possibilidades que a internet trouxe ao mundo contemporâneo, pôde tomar um rumo ímpar quanto ao uso que delas tem feito assim como pelos resultados que obteve — em última análise, pela tradição que criou.

No centro da discussão estão envolvidas duas forças no que parece ser uma relação de harmonia e interdependência: por um lado um contexto de crise que agudizou o bem-estar social, alvo da atenção e crítica de alguns artistas (nomeadamente alguns que integram o circuito em exame) e, por outro lado, o novo paradigma mediático cujas potencialidades técnicas, inauditas, permitiram, não só a sedimentação do circuito como o estabelecimento de plataformas através das quais puderam ser veiculadas ideias de contestação e mobilização.

O ressurgimento de uma canção politizada e reflexiva no circuito de música independente de Lisboa, ainda que não possa ser explicado somente pelo *boom* da internet, em grande medida lhe é devido. Contudo, é resultado de um conjunto de fenómenos ao longo do tempo que foram estabelecendo uma relação de causalidade específica entre si.

Pelo que se apurou ao longo do estudo, a democratização da internet é fulcral dado que contribuiu em diferentes momentos e formas para que um circuito independente e de natureza

autónoma e resistente pudesse deixar uma marca de contestação como resposta à crise económica e social.

O acesso livre e contínuo a todo o tipo de música, que podemos entender enquanto novo paradigma de consumo a partir do final do século XX, possibilitou, a meu ver, o enriquecimento do conjunto de referências musicais que se tornariam, posteriormente, recursos valiosos na construção de novas identidades artísticas; puderam formar-se várias novas camadas de produtores por via de métodos também eles novos e fora dos habituais círculos de aprendizagem e estabelecimento de carreiras — o *boom* da internet viria a levar o conceito DIY muito mais longe e a muito mais pessoas, quando possibilitou o acesso a múltiplos softwares de forma gratuita ou a livre circulação de conteúdos, entre os quais tutoriais à produção, mistura e masterização de música — um tipo de autonomia criativa que augurava, assim, a independência editorial e a conquista de um novo espaço numa indústria em mutação; por fim, o desenvolvimento de novas técnicas de edição, distribuição e promoção de música no campo da internet — em que o MySpace desempenhou um papel muito importante — o público era captado e multiplicado continuamente, sem a interferência das estruturas dominantes encabeçadas pelas grandes editoras e respectivas redes promocionais.

A relação entre o renascimento de uma canção política e as alterações digitais é de natureza simbiótica, a partir da própria génese do circuito independente e de um novo paradigma mediático — ambos possíveis no decorrer da revolução mediática. A canção política é sintomática de um sentimento generalizado de revolta a nível nacional, cuja expressão genuína é acentuada num circuito e numa plataforma mediática alternativos, também em crescimento. O que nos leva a concluir que o contexto crítico (social e económico) trouxe ao de cima uma capacidade criativa e denunciatória de um circuito musical alternativo — de origem resistente e autónoma — apoiado numa nova rede comunicacional e performativa, onde perfilam quer a internet como os novos espaços da cidade.

Numa breve alusão ao título do estudo poderíamos associar a crise à palavra “necessidade”, pela urgência em denunciar e consciencializar; a palavra “engenho” ao paradigma técnico que é transversal à produção e à exposição mediática do circuito musical independente — na origem, na sua *praxis* e no seu impacto; e “oportunidade”, de natureza singular — visto aludir à união entre as últimas duas palavras — a um momento em que é preciso fazerem-se ouvir as vozes de protesto sobre uma plataforma alternativa.

As diferentes metodologias escolhidas foram interagindo de forma natural e positiva tentando sempre obter pistas para as respostas às questões de investigação.

Neste sentido, o último capítulo — que corresponde aos resultados das entrevistas e da análise de canções — surge na tentativa de corroborar, negar ou aprofundar uma pesquisa prévia e maioritariamente apoiada em fontes bibliográficas e análises historiográficas que desenharam uma primeira versão do terreno e do objecto de estudo. Procurou-se fazer o devido enquadramento teórico, assim como um cenário histórico que, juntos num discurso organizado, pudessem ser aprofundados e postos à prova pelas perspectivas individuais — complementadas pelas suas noções abrangentes aos colectivos com os quais interagem — de cada entrevistado.

Dado que no início do trabalho apenas havia uma noção geral que contemplava o nascimento do circuito e a existência de alguns artistas mais interventivos pela altura da crise, este exercício pôde, de facto, chegar a um estado de conhecimento mais detalhado e validado acerca da forma como a canção política surge num circuito de música independente que, por sua vez, tem origem nas alterações digitais — ambos num ambiente que harmoniza a autonomia, a ousadia e a reflexividade lírica.

Esta pesquisa ilustra claramente a relação causal entre os referidos fenómenos, contudo, levanta outras questões como a latência entre a baliza temporal que compreende os “anos da Troika” e uma produção regular de um corpo de trabalho reflexivo e politizado de artistas integrantes do circuito em questão.

Os artistas cuja obra é de natureza politizada e reflete, nesse sentido, os problemas sociais advindos da crise, durante o período de intervenção, são, em primeiro lugar o B Fachada — com *Deus, Pátria e Família* a sair no dia em que a Troika chega a Portugal — Samuel Úria, com *O Grande Medo do Pequeno Mundo* editado em 2013, Chullage, com *Rapressão* em 2012, e Benjamim, que escreve *Auto Rádio* durante a crise mas que só é lançado em 2015.

Outras questões que emergem dizem respeito ao facto de que os efeitos nocivos da crise na economia e na sociedade portuguesa não se fizeram sentir somente durante o período de austeridade associado ao resgate. Portanto, em primeiro lugar foi criado um movimento num momento de aperto, que depois se foi transformando numa tradição de uma nova canção portuguesa — em que a estrutura do circuito de música independente de Lisboa desempenhou um papel de criador de identidade e postura artísticas não só genuínas como consequentes.

Assim, deve também ser sublinhado o facto de que a obra dos artistas referidos, editada no período em questão ou imediatamente a seguir, não é reflexiva e politizada em termos absolutos. Ou seja, são álbuns que contemplam diferentes temas, ambientes e sujeitos poéticos que não só estritamente ligados ao protesto.

Para melhor entender as implicações destes resultados — sejam aqueles mais definitivos, ou outros um pouco mais em aberto — os estudos futuros que se proponham a debruçar sobre este período e este(s) fenómeno(s), poderão ter em conta um conjunto de questões que foram surgindo, em sentido contrário às conclusões, em aprofundamento ou solidificando-as.

Questões como procurar perceber que tipo de relação há a estabelecer entre esta produção independente e pautada pelo protesto, com um circuito *mainstream* que também teve os seus exemplos de artistas que “cantaram a crise”, à sua maneira; ou entender os “anos da Troika” como ponto de viragem a partir do qual se desenvolveu uma renovada tradição de música portuguesa que, especialmente em circuitos independentes (não só o de Lisboa), se tem dirigido aos mais variados temas da nossa sociedade na forma de mobilização e consciencialização. Assuntos como a desigualdade social e de género, a crise da habitação nos grandes centros urbanos, a precariedade laboral, o excesso de turismo, a xenofobia, o racismo, etc. — numa mudança de paradigma, quer pela quebra de alguns preconceitos e tabus na abordagem a determinados temas, quer pelas iniciativas criativas que fundem a pop à música tradicional ou à electrónica, ou ainda pela oportunidade de consolidar cenas de música independente e amadora que, nos contextos técnico e mediático atuais, se podem profissionalizar e imiscuir-se no *mainstream*.

Os limites deste estudo propõem, assim, a produção de um conhecimento objectivo acerca de um fenómeno que articula uma constelação de agentes e processos, através do qual é possível entender um pouco melhor como se desenvolveu o circuito de música independente lisboeta e distinguir o seu lugar num cenário de efervescência cultural e política numa pequena indústria musical, como é a portuguesa.

Os cenários que encontramos no presente, estão muitas vezes ligados a conjunturas complexas e dinâmicas enraizadas atrás no tempo. O problema-base aqui discutido é disso exemplo, pelo que as abordagens seleccionadas — que sempre tiveram isso em conta — procuraram elaborar uma fundamentação histórica, teórica e prática suficientemente sólidas a fim de, não só legitimar um olhar microscópico ao circuito (que colmata alguma ausência de conhecimento deixada por

abordagens mais globais da música portuguesa), como lançar novas bases empíricas que permitam problematizar e investigar outros acontecimentos subsequentes e relacionados.

Deste modo, o maior contributo que o presente trabalho presta, passa por permitir a clarificação de um período singular da nossa sociedade — dos pontos de vista político, social e cultural; promover um interesse sobre os resultados desse período, assim como estabelecer um novo grau de conhecimento sobre o qual se poderá avançar para outros fenómenos relativos à produção independente de música em Portugal no passado recente, assim como no presente.

Referências

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1944). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Social Studies Association, Inc

Anderson, C. (2007). *A cauda longa: Por que é que o futuro dos negócios é vender menos de mais produtos*. Lisboa: Actual Editora.

Almeida, C. (2022). Chullage: Em Prétu estou preocupado em aprofundar a ideia de uma punchline política dentro de um objecto estético. In *Rimas e Batidas*. Acedido em <https://www.rimasebatidas.pt/chullage-em-pretu-estou-preocupado-em-aprofundar-a-ideia-de-uma-punchline-politica-dentro-de-um-objecto-estetico/>

Benjamin, W. (1955). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. [s.n.]

Benjamin, W. (1989). Paris, Capitale du XIXe siècle. *Le Livre des Passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, pp. 35-46

Bennet, A. & Petterson, R. (2004). *Music Scenes: Local. Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press

Becker, H. (2008). *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition Updated and Expanded. University of California Press

Bhabha, H. (1994). Hybridity. *The Location of Culture*. London - New York: Routledge

Borg, B. (2020). *Music Marketing for the DIY Musician: Creating and Executing a Plan of Attack on a Low Budget*. London: Rowman & Littlefield

Burnett, R. (1996), *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge

Cahsmore, E. (2006). *Celebrety/Culture*. Nova Iorque: Routledge

Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. São Paulo: Editora Paz e Terra. (Vol.1)

Castells, M. (2018). *O Poder da Identidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra. (Vol.2)

Castells, M. (2013) The Impact of the Internet on Society: A Global Perspective. *Society, the Community and the People*. Spain: BBVA.

Cayari, C. (2011). The YouTube effect: How YouTube has provided new ways to consume, create, and share music. *International Journal of Education & the Arts*, 12(6). Publicado a 8 de Julho de 2011. Acedido a 12 de Outubro de 2013 em: <http://www.ijea.org/v12n6/>

De Freitas Branco, L. (2024). *A revolução antes da revolução: O ano que mudou a música popular portuguesa*. Lisboa: Livros Zigurate

De Nora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. New York: Cambridge University Press

Fortuna, C. (1997). *Cidade, Cultura e Globalização*. ResearchGate

Giddens, A. (1981). Modernism and Post-Modernism. *New German Critique*, N.22, Special Issue on Modernism, pp. 15-18

Gomes, F., Brandão, J.F. (2021) Há 10 anos eles encheram as ruas. O que é feito da “Geração à Rasca”? In JPN (JornalismoPortoNet) Acedido em <https://www.jpn.up.pt/2021/03/12/ha-10-anos-eles-encheram-as-ruas-o-que-e-feito-da-geracao-a-rasca/>

Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em portugal*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Doutoramento em Sociologia.

Guerra, P., e Bittencourt, J. (2018). Dossiê “Cenas Musicais: Performances Artísticas, Consumos e Estilos de Vida”. *Revista Latitude*, vol. 12, n.1, pp. 3-8

Guerra, P., Santos, H. & Silva, A. S. (2018). When Art Meets Crisis: The Portuguese Story and Beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 86, 2018, pp. 27-43. DOI:10.7458/SPP20188611860

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, Vol. 12(2) 241-259

Guerra, P. (2019). The Song is Still a ‘Weapon’: The Portuguese Identity in Times of Crises. *Young*, 28(1) 14-31, 2020

Guerra P. & Moreira, T. (2019). Underground Music Scenes and DIY Cultures. *Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scenes*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Hesmondhalgh, D. (2012). *The Cultural Industries*. 2-33. [s.n]

Hugill, A. (2019). *The Digital Musician*. New York: Routledge

Jenkins, H. (2006). *Cultura da convergência: A cultura de convergência dos meios de comunicação*. Barcelona: Edições Paidós Ibérica, S.A.

Katz, M. (2010). *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*. University of California Press

Katz, M. (2022). *Music and Technology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press

Kruse, H. (2010). Local Identities and Independent Music Scenes, Online and Of. *Popular Music and Society*. Vol.33, No.5, pp. 625-639

Kusek, D. & Leonhard, G. (2005). *The Future Of Music*. USA: Berklee Press

Kuyuku, M. (2021). *The Music Streaming Industry History, Facts and Business Models. The Evaluations and Researches in Social Sciences and Humanities*. Lyon: Livre de Lyon

Larsson, S. (2013). Metaphors, Law and Digital Phenomena: The Swedish Pirate Bay Court Case. *International Journal of Law and Information Technology*. Vol. 21, No. 4, pp. 354-379. Oxford University Press

Landicho, J. (2024). 5 Reasons Why Tidal's New Pricing Makes it the Top Music Streaming Service. In Headphonesty. Acedido em <https://www.headphonesty.com/2024/04/tidal-new-pricing-best-music-streaming-platform/>

L. A., Rabot, J. M. & Martins, M. L. (2020). Uma genealogia das gravadoras indie em Portugal (1982–2017). In Z. Pinto-Coelho; T. Ruão & S. Marinho (Eds.), *Dinâmicas comunicativas e transformações sociais. Atas das VII Jornadas Doutorais em Comunicação & Estudos Culturais* (pp. 118-143). Braga: CECS.

Leite, F. (2016). *Distribuição Digital e Modelos de Negócio na Indústria da Música*. Dissertação de Mestrado em Marketing e Estratégia. Universidade do Minho. Escola de Economia e Gestão

Lusa, M. *De Wall Street a Lisboa. Como a crise de 2008 atravessou o Atlântico*. (2018, 15 Set). In 24.sapo.pt. Acedido em <https://24.sapo.pt/economia/artigos/de-wall-street-a-lisboa-como-a-crise-de-2008-atravessou-o-atlantico>

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press

Martins, N. A., (2015). O resgate em datas. In *Observador*. Acedido em <https://observador.pt/especiais/o-resgate-em-datas/>

Martina, (2022). *O que é o Bandcamp Live (e por que pode ser um divisor de águas na indústria musical)?*. In iMusician. Acedido em <https://imusician.pro/pt/recursos/blog/o-que-e-bandcamp-live>

Naves, D. (S.d.). *Distribuição Digital de Música: Perspectiva Tecnológica Emergente para o Mercado Português*. Dissertação de Mestrado em Audiovisual e Multimédia. Escola Superior de Comunicação Social

O'Reilly, T. (2005). *O que é a web 2.0: Padrões de design e modelos de negócios para a nova geração de software*. (Acedido em <http://www.oreilly.com/>)

Paes, J. (1998). Recordações de 50 Anos de Música em Portugal. In *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura

Prior, N. (2008). The Rise of The New Amateurs: Popular Music, Digital Technology, and the Fate of Cultural Production. [s.n.]

Portulez, E. (2017). *I Love my Label - A Edição Independente em Portugal* [websérie]. Lisboa: Antena3 Docs

Ranciére, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum

Reis, R., Bação, P., Correia, I.H., Valério, N., Varejão, J. (s.d.) 2008-2009: Filha da Crise Financeira Internacional. In *Fundação Francisco Manuel dos Santos*. Acedido em <https://ffms.pt/pt-pt/estudos/2008-2009-filha-da-crise-financeira-internacional>

Rodrigues, A., D. (1997). O Devir Nómada da Sedentarização. *Atalaia* n. 3, Lisboa, pp. 53-60

Santos, A. (2013). *Distribuição e Consumo de Música na Era da Internet: A Internet como Veículo de Aproximação entre Artistas e Públicos*. Dissertação de Mestrado em Gestão Cultural. ISCTE Business School, Instituto Universitário de Lisboa

Silva, M. C. da., Caldas, J. C., & de Almeida, J. R. (2015) Portugal 2014: As consequências de um resgate. *El estado de la Unión Europea*, 17-22

Silva e Pestana. (2014). *Indústrias da música e arquivos sonoros em portugal no século XX: Práticas, contextos, patrimónios*. Câmara Municipal de Cascais, INET-md, Museu da Música Portuguesa e FCT.

Soeiro, José (2014). Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika. Portugal no novo ciclo internacional de protesto. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXVIII, pág. 55-79

Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press

Xiaorui G. (2023). The Evolution of the Music Industry in the Digital Age: From Records to Streaming. *Journal of Sociology and Ethnology*. Vol. 5: 7-12. DOI: <http://dx.doi.org/10.23977/jsoce.2023.051002>.

Anexos

Entrevistas completas

Benjamim

16-02-24

Alexandre - Fala-me sobre o início do teu percurso. Sei que foste para Londres e depois voltaste. E quando voltaste, que país é que encontraste? Que cidade é que encontraste? Que circuito havia, como era a rede das salas, artistas, com quem trocava experiências e te influenciaram?

Benjamim - Primeiro, só sobre a premissa que tu puseste inicialmente, eu não sei se consigo estabelecer uma ligação entre o ressurgimento da canção... Ou seja, o ressurgimento da canção política, eu acho que vem um bocado na sequência da crise. Muito mais do que qualquer fenómeno de comunicação de internet. Eu acho que nessa altura houve realmente um *boom*, o grande *boom* e potenciado pelo MySpace, que depois desapareceu, o que significou também que foi um *boom* e depois houve uma queda brutal a seguir. Em termos de indústria, é muito importante perceber o ponto em que estamos agora.

Quando me falaste do teu trabalho, eu achei bem interessante, porque a minha geração, quando eu tinha 18 anos, nós vivemos um momento que não se volta a repetir, que é quando nós assistimos ao início da democratização da internet e da utopia da internet, nós agora podemos chegar realmente a todo lado. Que é a ideia utópica de liberdade da internet, agora já não precisamos de intermediários para chegar a público ou a mais pessoas, ou para comunicarmos com o outro lado do mundo. E isso foi bem importante. E isso, o MySpace, eu acho que foi um grande impulsionador disso no caso da música, e no caso português particularmente, pelo menos naquilo que é a expressão da cena atual musical, das cenas que sobraram, ou da cena da altura. Por exemplo, eu fazia uma coisa que hoje em dia eu não faço. Eu trocava CDs com um gajo alemão, por exemplo. Hoje em dia eu não faço isso, e estamos muito mais ligados, e já a internet é ainda mais massiva, não é? E parece que tudo se tornou mais anónimo ao mesmo tempo. Como sempre na indústria, eu acho que isso impulsionou um *boom* na música independente em Portugal, e que coincide com os aparecimentos do Fachada, do Úria, da Flor Caveira. Estava ligado a uma editora independente que era a Merzbau, que na altura foi uma cena... Já havia *Netlabels* em Portugal, mas era tudo ligado à música experimental. E a Merzbau, que foi fundada pelo Tiago Sousa, um pianista, no Barreiro, o

gajo conseguiu lançar música experimental. O gajo tinha os Lobster, tinha Os Frango, tinha uma data... Eu tinha cenas da Bélgica, tinha artistas franceses, tinha cenas de música de noise, ou música experimental, e depois tinha Noiserv, B Fachada, tinha-me mim (Walter Benjamin), na minha banda que eu tinha na altura também. E foi assim um momento em que de repente eu vi a Merzbau, e se fosse ver o site da Merzbau, aquilo é uma lista imensa, e está tudo online ainda.

O Tiago Sousa é um gajo bem fixe para falares. O gajo é um gajo muito interessante para falar-se sobre isso, porque ele foi uma pessoa que conseguiu, nessa altura, perceber e usar a internet nessa fase de uma forma... Porque é que nem havia Facebook, não é? Portanto, tu falavas por Messenger. Portanto, todo o paradigma de comunicação na altura era completamente diferente daquilo que temos hoje em dia. Era completamente diferente.

A relação com a internet não... Nós hoje limitamo-nos a ir ao Instagram, mas já estamos na internet. E a nossa experiência na internet até pode passar por nem sequer irmos a um site. Na altura tu ias a este site, ou ias a fóruns, e era assim que as pessoas socializavam na internet.

Então tinhas o Messenger, e era uma cena muito mais individual de mensagens com a pessoa, como tens o WhatsApp hoje em dia.

Alexandre - Mas era um contacto mais direto, não era?

Benjamim - Era. Sim, podias ir lá... Se estavas apaixonado na escola, pedias o e-mail à pessoa de quem gostavas, e depois esperavas que ela ficasse...

Alexandre - Fala-me sobre essa parte inicial, de saíres e depois regressares.

Benjamim - De Londres?

Alexandre - Sim! Quando é que foi isso?

Benjamim - Já fui para Londres em 2009, portanto... quando fui para Londres já tinha começado a fazer música. Ou seja, a cena começou a mudar antes, a cena musical. O que aconteceu na altura, em 2009, é que Portugal estava a entrar na crise. Uma crise brutal, e voltei... O pico da crise deve ter sido em 2012, não sei, não me lembro muito bem. Eu voltei em 2013, para cá. Quando fui para lá, fui estudar, estive a trabalhar, estive a fazer música, e depois voltei no auge da

crise. No auge não, a seguir ao auge da crise, mas ainda em crise. Aliás, o meu pai disse para eu não vir.

Alexandre - A sério?

Benjamim - O meu pai disse para eu não vir!... O meu pai tinha quase se chateado comigo, porque eu tinha um trabalho lá. E não queria ficar lá, queria vir para cá e queria fazer música. Isto é uma ideia que assusta qualquer pai. E na altura não havia nada cá, não havia trabalho....

Alexandre - Consegues ver ou mostrar-me mais ou menos essa diferença? Estou aqui um bocado interessado em dois universos que estão claramente ligados, que é o universo social, o ambiente social, e o paradigma do próprio circuito. Consegues... Tipo, a diferença que sentiste quando partiste, como estava...

Benjamim - E quando voltei?

Alexandre - E quando voltaste...

Benjamim - Fui sempre acompanhando a cena. Estava fora e vinha cá a tocar de vez em quando. Portanto, o que eu sinto é que quando eu comecei a tocar em 2005, quando eu comecei em 2004, 2005, o início, quando comecei a fazer concertos, o que havia em Lisboa era completamente diferente!

Alexandre - Eu queria só ter uma noção para ver a diferença.

Benjamim - O país era completamente diferente, em termos de tocar. Não havia... Imagina, tu ias ao Lounge tocar e tinhas que levar um PA atrás. Nós fomos tocar a Aveiro, primeira vez, no Mercado Negro, onde aquilo começou... Pá, nós chegámos lá e a mesa de mistura tinha seis canais. Nós tínhamos uma banda inteira. Nem tínhamos mandando *rider*, uma cena... Havia um lado muito amador na coisa. As coisas eram feitas... é o final daquele espírito associativo mais ingénuo que ainda havia. Havia associações de malta, havia cenas em Barcelos. Depois isso transformou-se para cenas mais profissionalizadas. Acho que a grande diferença era que era tudo muito pouco profissional. Estava tudo muito a começar e estava tudo a perceber. Estas mudanças, de repente... A

internet faz com que tu tenhas instrumentos que consegues comprar na Alemanha. Tens acesso a coisas que não existiam antigamente.

Alexandre - O YouTube, construir a identidade artística também...

Benjamim - Sim, o YouTube ainda era uma cena um bocado experimental. Fazes um vídeo e metes-te lá. Mas não havia os canais de YouTube de dar-te a explicar-te aquela música. Apanhavas-te umas coisas. Se calhar apanhavas-te um VHS que estava digitalizado como uma cena de estúdio. Depois havia uns gajos que faziam uns vídeos e umas coisas. Mas não terá nada a ver com o YouTube de hoje. O que queres é aprender... Tens que misturar um disco, vais à internet e aprendes.

Alexandre - Nesse sentido, quando na altura da Troika... Tu consegues dizer-me, mais ou menos... Se esse passar de amadorismo para uma coisa mais séria acabou por acontecer com algum tipo de incentivo institucional? Ou foi porque as pessoas estavam de tal maneira *engaged* ...

Benjamim - O que aconteceu na altura da Troika foi que... Tu estavas com um crescimento... Ou seja, a cena começou a borbulhar imenso. Começou a aparecer muita coisa e coisas muito bem feitas. E uma geração... Houve um *boom* na altura. Os Fachadas, os Úrias, os que eu já citei... E outros e mais malta. Mas esse era o fenómeno do qual eu tinha mais contato. Mais da nova canção portuguesa... O Fachada deixou um legado geracional muito forte porque muita malta começou a cantar em português por causa dele.

Houve esse *boom* gigante. Depois Capitão Fausto... E depois milhares de bandas que hoje temos... Que a cena hoje em dia é muito mais... Na altura a cena se calhar... Tu também não tinhas uma noção de cena... Não havia uma noção de cena tão forte na música *indie*... como há agora. Aliás, tu falas com um gajo tipo o Flac... O gajo diz-te que antigamente as bandas não falavam umas com as outras. Era só rivalidade e tu não podias tocar com outra banda. Porque isso era uma traição à tua banda. E chegas ali ao início dos anos 2000... e tens uma geração muito mais... que já teve internet, que já teve o início... A cena da internet na minha altura... Tu tens que idade?

Alexandre - Trinta.

Benjamim - Tens trinta... Mas se calhar lembras-te pior. Também era muito novo. Mas imagina: passares de ter um telefone fixo - isto aconteceu na minha vida - (é quase uma invenção da

eletricidade), passares de uma vida num paradigma de telefone fixo e de *pager*, a tua mãe quer-te ligar e ela manda-te uma mensagem no *pager*, tens que editar a mensagem e uma pessoa que te escrevia a mensagem mandava-te para o teu *pager*. Isto foi durante um ano... E depois a cena de repente tens um telemóvel! “Ok, já posso falar com a minha mãe”. E de repente podes falar com os teus amigos. Aparece o Mirk...E de repente existe uma comunidade digital. Ou seja, isto aproximou-te. Na minha escola, antes de haver Mirk e depois de haver Mirk é uma diferença brutal. Quando conhecias toda a gente na escola. Porque toda a gente tinha uma presença online.

E se fosse só física, as pessoas não falavam, ou tinham vergonha. Ou era muito mais difícil.... Ou seja, isto aconteceu com a música. É uma geração que de repente aprende a comunicar de uma forma digital.

Alexandre - E isso acaba por influenciar esse *boom*?

Benjamim - Eu acho que influenciou muito. Tenho a certeza. Eu fui para a Merzbau porque conheci no Mirk um gajo que era o Tiago Sousa. E o primeiro lançamento da Merzbau é um disco meu. Foi um disco que eu gravei em casa sozinho. E eu não sabia o que é que devia fazer com aquilo. Tenho uns ficheiros de mp3...

Alexandre - E gravaste em que DAW?

Benjamim - Gravei no Logic.

Alexandre - Isso também é interessante.

Benjamim - Eu ainda era em pc.

Alexandre - Eu também vou falar sobre isso. Que é a viragem do... Tu já não tens de ter uma banda super *tight*. Super ensaiada num *live take*.

Benjamim - Mas nem é isso. É tu poderes gravar! Imagina: a primeira maneira de eu gravar em casa era um gravador de cassetes. De 4 pistas. E era tipo... Imagina... Não havia... Quando comecei a gravar cenas com 12 anos... Não havia uma cena... Tu não tinhas um computador que fosse capaz de fazer uma cena tão básica como gravar 2 pistas. Não tinhas!

Não havia. Não havia software. Havia Pro Tools para os estúdios. Obviamente que existiam esses computadores, mas não era uma cena que um puto tivesse. De maneira nenhuma. E não fui só eu, foi uma geração inteira. Dessa levada, não é? Tens uma geração inteira que de repente... “Ah, eu não tenho só as 4 pistas da cassete, eu agora posso gravar no computador a minha guitarra”. E de repente... Houve aí uma fase de excitação em relação a esse facto.

Que hoje em dia já não existe excitação em relação a isso. Ninguém tem uma excitação de poder sonhar em fazer uma multipista. Tu gravas no telefone... Metes os fones e o telefone faz-te a multipista...

Alexandre - Tu agora já não tens que ser tu a fazer a música, quase...Estou a exagerar, mas tu podes...

Benjamim - Eu acho que isso é a fase a seguir! Eu acho que isso é a fase a seguir. Esta fase ainda é uma fase que é... Isto abre-nos as possibilidades de poder fazer música de forma mais independente. Porque o computador também não era assim tão... Pá, e nós também não sabíamos editar. E as ferramentas eram muito mais... muito mais primitivas do que são hoje em dia. Então hoje em dia para afinar uma voz ou para fazeres uma cena... Eu acho que... todos esses *booms* tecnológicos que estão associados... Obviamente que o *boom* da democratização do *home studio* está completamente ligado ao *boom* da democratização da internet. Porque é a tecnologia a desenvolver-se de uma forma bem mais rápida. Os computadores ficarem rápidos, ficarem democráticos e teres acesso a essas tecnologias. Mas quando chega a Troika... Desculpa lá, só para falar das cenas da Troika.

Alexandre - Não, vamos a isso. Eu quero falar sobre isso!

Benjamim - A cena da Troika é que... Vens desta geração, que eu estou aqui a pintar de uma forma boa e positiva, no sentido em que realmente estás excitado com estas possibilidades de comunicação, possibilidades de fazer música em que podemos ir tirar umas fotos e fazer uns vídeos, pomos no YouTube e fazemos a coisa. De repente cai-te uma crise em cima... E esse período foi muito complicado... E coincide com um pico de criatividade e de *boom* do público em que de repente tinha salas para ver concertos. Eu senti a cena de começar coisas muito pequeninas para de repente ver os artistas crescerem imenso. Ver de repente o Noiserv com salas gigantes, o Fachada com salas bem grandes e o Úria e essa malta toda a crescer. E cai-lhe a crise. Foi quando eu parti, a

seguir à crise. Eu apanhei o início da crise, depois estive a dar aulas... Toda a gente tem uma história qualquer da crise. Todas as pessoas passaram por isso. A empresa do meu pai faliu. Houve uma série de merdas, foi uma fase bem dura. Aliás, nós fizemos um documentário que se chama “Auto Rádio” que eu fiz em 2015, que é um documentário que envelheceu mal em alguns aspectos, mas é um documento, não interessa. E o Enrique Amaro fala nisso. Porque quando eu fiz esse disco, esse disco é uma reação precisamente à crise. A cena de voltar, de querer voltar e ir para o Alentejo e fazer a cena é exatamente uma reação direta ao Passos Coelho. Há um *statement* político, individual, que não interessa para ninguém, mas artisticamente fez-me sentido. O disco acaba com uma canção que se chama “O Exílio” que é sobre isso... Outra canção que é “O Sangue” que também fala sobre isso, sobre a cena de seres obrigado a emigrar. A cena do país estar todo fodido... Uma geração que sai da faculdade e só encontra... vai de crise em crise. No meu caso pessoal, posso falar por mim, pelas minhas fitas, pelas minhas canções. A crise obviamente entrou dentro da minha música. A cena política entrou! Agora, não sei se isso é uma coisa geral das pessoas. O Fachada escreveu o “Deus, Pátria e Família” na altura em que a Troika estava a entrar em Portugal!

Alexandre - Um *timing* genial!

Benjamim - Eu fui ao estúdio ouvir aquilo... Parece que estou a ver as notícias todas...

Alexandre - Mas é isso. A minha questão é que houve em certos artistas essa ligação rápida.: “há que falar sobre isto”. E eu sinto que o *underground* estava muito mais sensível a isso. O circuito que era recente.

Benjamim - Do que hoje em dia?

Alexandre - Do que hoje em dia, e na altura comparado com o *mainstream*.

Benjamim - Ah, sim! O *mainstream* nunca estava muito... Não sei se o *mainstream* fala assim tanto sobre esses assuntos. Não sei se o *mainstream* fala de algum assunto hoje em dia, vou ser completamente sincero...

Alexandre - Eu não faço ideia do que é que eles falam...

Benjamim - Pá, falam de... quanto mais higiénica for a mensagem, melhor é, tipo... Mas olha, desculpa, só mais uma cena em relação a isto da internet e dessa fase. Naquela altura, a maneira de tu comunicares numa cena independente, com o teu público através da internet era muito menos filtrada do que é hoje em dia. Porque a indústria tomou-a completamente... Aliás, o fim do MySpace é isso. O MySpace era uma cena em que tu podias... (aliás, devia haver teses só sobre o MySpace), era um sítio que tinha um *player* de música. Estava completamente... era customizável, podias customizar a página toda, era uma rede social que tinha pessoas e tinha músicos, ou seja, tinha as duas categorias, que era altamente. E tu quando ias ao músico, tinhas um *player*, punhas as tuas músicas! O que é que aconteceu? O Facebook. O MySpace acaba com o Facebook a liderar tudo. O Facebook cortou isso tudo. Já não tens *player* nenhum de música. No Facebook só podes fazer posts! Mas mesmo assim houve um imenso. Porquê que houve um *shift*? Porque a indústria impôs esse *shift*!

Alexandre - Sim...

Benjamim - Porque a indústria não quer que tu tenhas o teu próprio *player*, a tua página... e possas ser um artista independente. e de repente chegar a todas as pessoas sem o controle deles ou sem o filtro deles. Sem as máquinas de *marketing* deles, as máquinas de comunicação deles, sem o controle deles sobre os direitos das coisas, e ter o máximo de concentração de catálogo possível.

E portanto, eu acho que essa fase é bem interessante, que é, sais da crise e deixas também de ter isso. Sais da crise mais pobre também por causa disso. Que foi uma coincidência. Hoje em dia é muito lixado tu conseguires furar no mundo do Instagram, ou no mundo do Spotify...

Alexandre - E tens de pagar bué por isso, não é? Tens de pagar anúncios e visualizações... Quanto às perguntas, quero ainda duas coisas. Uma é, se conseguires fazer o rebobinar até àquela altura da crise, ou pelo menos quando chegas em 2013, como é que era o teu processo? Da composição, das referências, as experiências que trocavas com a malta... a tua prática.

Benjamim - A minha experiência nessa altura é muito particular, porque eu escrevia em inglês, quando estava em Inglaterra. Isso está ligado à crise, está ligado ao contexto, está ligado à cena toda que, de repente, estou em Inglaterra e houve um lado de ansiedade brutal de... Tu vias as notícias todos os dias era... Vamos baixar as reformas, vamos despedir não sei o quê, vai fechar não

sei que mais... Novamente não sei o quê... Era todos os dias, todos os dias. Depois os gajos faziam umas reuniões horríveis que eram as reuniões das medidas extraordinárias. Faziam, vá, uma por semana...

Alexandre - Eu lembro-me disso...

Benjamim - E, de repente, tu... Ok, agora vamos subir o imposto não sei do quê, vamos tirar não sei o quê, vamos congelar os não sei que mais... E depois, em seguida, três dias depois, aparecia uma medida nova. Vinha o Paulo Portas e dizia de uma maneira... “E vamos também fazer isto”. Ou seja, tu estavas-te a ajustar às medidas extraordinárias que aí vinham e eles já estavam a anunciar outras!

E, pá, acho que para toda a gente deve ter sido uma fonte da ansiedade brutal. Tipo, saberes que tu... Os negócios das pessoas que tu conheces, o que é o modo de vida das pessoas, não é? Tipo, pequenas empresas, o emprego, todas as merdas...

Alexandre - As perspectivas de futuro...

Benjamim - Tudo! Hoje em dia isto transferiu-se para a habitação. Quem não tem uma casa está fodido. Na altura a sociedade era esta, era dos trabalhos, de teres uma merda dum trabalho, de teres um ordenado, pronto, do turismo a puxar. E isto para mim, estando longe, houve um lado que é, no meu contexto muito específico, cresço numa ideia de sociedade em que nós agora fazemos parte da União Europeia. Nós agora é só dinheiro entrar, o futuro é brilhante, não é? Porquê? Porque nós estamos numa época de paz e progresso, e tecnologia, nós agora vamos comunicar uns com os outros, é o fim do racismo, porque nós vamos conhecer-nos, estamos cada vez mais ligados. É o fim de muitas merdas, das guerras, é prosperidade, porque existe paz social, existe... Portugal era um país bem atrasado, nos anos 80 éramos bem atrasados... eu lembro-me, merdas básicas, para teres um *Gameboy*, tinha que ver um tio da América que trazia um *Gameboy*, que era o mesmo equivalente, se calhar, a um iPhone, não é? Hoje em dia tens um iPhone, à venda ali na rua, e portanto, cresces nesta coisa, e de repente chegas ao... chegas à idade em que finalmente, “ok, agora vamos fazer a nossa cena acontecer”, e tudo se desmancha...

E portanto, e isto é engraçado, eu vejo isto um bocado como a cena de cantar em inglês e cantar em português, que é uma ideia completamente ingénua da minha parte, o facto de cantar em inglês era uma coisa burguesa, era uma cena de... “ah, eu só faço isto, eu gosto de música

estrangeira, portanto, faço música como aquela música que eu ouço”, isso é a cena mais vazia para poderes fazer música. E de repente percebes, “não”, de repente comesas a dar... foda-se, eu se calhar não tinha nada sobre o qual escrever! Tinha, tinha, os meus dramas pessoais, que são completamente irrelevantes no mundo, mas de repente percebes que afinal, tal como os outros gajos tiveram a ditadura para combater, e tiveram causas muito importantes para combater, há muito para falar, afinal...

Alexandre - É uma mudança na tua consciência?

Benjamim - Sim mas não é bem na consciência! Imagina, eu sempre fui um gajo de esquerda, desde sempre, ou seja, eu sou uma pessoa consciente e acho que sempre fui uma pessoa consciente politicamente. Agora, de perceber que realmente faz sentido e que convém que a música não deva ser panfletária, mas que deve refletir sobre os tempos em que estamos,! Convém refletir a geração que nós temos. E portanto, se calhar é importante que a música que eu faça diga alguma coisa à minha geração e às outras gerações.

Eu estava em Inglaterra e tinha vergonha. Eu dava concertos com Walter Benjamin e tinha vergonha porque que era do género, "ai, foda-se, estou aqui a fingir que sou inglês, eles vão reparar que estou a dizer mal uma palavra”. O tipo de cenas que passam pela cabeça... isto não é suposto ser o que estou a fazer, isto não deve ser a minha preocupação quando estou a tocar música. Quando estou a tocar música eu tenho que escrever na minha língua, portanto, há um lado político de tentar escrever, de cantar em português. A primeira cena que eu escrevi em português, foi o “Auto Rádio”! Porque eu tinha coisas políticas para dizer, coisas que faz sentido que as pessoas as compreendam, faz sentido que isso tenha uma ligação qualquer à minha cultura.

Alexandre - Que proponha também uma reflexão, não é dizer que “isto é assim”, ou “tu tens que pensar isto”, mas realmente que se calhar convém pensar sobre isto...

Benjamim - Sim, claro, queres alguma coisa que... há uma história bem engraçada, que é... há uma canção que eu escrevi que é a “Terra Firme”, é uma canção mais conhecida, é uma canção altamente política... é uma canção sobre refugiados. E é bem engraçado, porque a canção ficou popular dentro de um meio *indie*, é o meu maior êxito. “Só queres chegar a algum lado”, é o refrão. É pôres-te no pé de alguém que na verdade só quer um sítio para viver a vida dele, que é o que nós todos queremos. E a mensagem é essa. O que é engraçado é que sempre me perguntaram sobre o

que era a música, ou pessoas que interpretaram a canção logo, como isso, mas não é que eu tenha feito um panfleto a dizer que aquilo era uma canção sobre refugiados, até porque eu acho que é um bocado “chungo” fazer isso. Não me quer o estar a apropriar de algo que não é meu.

Mas é engraçado que houve um malta que me perguntou sobre o que era a canção, sem nunca ter percebido, e quando eu disse o que era... Tu percebes que essa pessoa era provavelmente um bocado racista, ou que tinha um *approach* ao assunto de imigrantes e refugiados um bocado mais radical, ou um bocado menos aberto, e começou a... “Ah, isto agora fez-me olhar para este assunto de maneira diferente, porque eu estava a interpretar a canção do ponto de vista individual, e de repente estás-me a pôr na posição de outra pessoa que sente o mesmo que eu...”

Alexandre - Na empatia, não é?

Benjamim - Exatamente, é essa a ideia da música. É porque quando eu fiz a música, eu estava sentado no sofá e comecei a ler comentários horríveis nos jornais sobre esse assunto. E o que eu quis fazer é basicamente pôr-me no lugar de uma pessoa que está nessa situação.

Alexandre - É um excelente exemplo.

Benjamim - Pronto, e a cena é essa. Ser político é uma cena de consciência, uma questão de consciência. As pessoas votam em quem quiserem. Eu toco nos comícios do Bloco e faço a minha militância, mas de longe de mim estar a dizer às pessoas o que é que devem fazer com a vida delas. Elas têm as opções delas. Até porque eu acho que o lado político tem de ser uma cena de consciência... Tu podes discordar de como é que funciona o mercado, ou achas que a taxa de IRS deve ser isto, ou aquilo... são opções políticas, mas podes, no campo das ideias e no campo dos valores, podem querer a mesma coisa.

Alexandre - Há uma parte do trabalho em que eu faço uma análise mais específica a letras e a estilos. Neste aspecto, há uma diferença, por exemplo entre o Zé Mário, o Zeca, e outros nomes, pronto, não me lembro de todos.

Benjamim - Sérgio Godinho?

Alexandre - Também, sim. Há uma diferença, ou seja, esta cena que estávamos a falar tem muito mais uma envolvimento poética ou um bocadinho menos direta do que eles tinham?

Benjamim - Eles viviam em tempos muito diferentes. A música deles era censurada ativamente. Ou seja, tinha que haver um lado de desafio político para tu fazer aquelas músicas. Hoje em dia, não! Posso dizer o que eu quiser, não faz sentido para mim estar a fingir que estou numa altura diferente. A minha canção não é necessariamente intervenção política. Não é. E muito menos de intervenção partidária. Acho que o Zeca também não quis fazer isso, aliás há muitos discos do Zeca que têm canções de amor, têm muitas outras coisas.

Infelizmente, ele fica preso numa gaveta por causa da intervenção política... Acho que hoje em dia é mais... quero dizer... por exemplo tens agora Caras de Espelho, uma banda nova que está aí que é com uma malta mais velha. Tipo, na verdade é o Pedro Silva Martins, o gajo que escreve. É o gajo que escrevia para Deolinda, as músicas todas de Deolinda. Escreveu o álbum do Lena D'Água, o "Desalmadamente", o último. Escreve para a Ana Moura... Depois tens os gajos dos Gaiteiros de Lisboa. E a malta mais da velha-guarda. E as canções... são mais "zangadas". É mais aquela intervenção zangada que tu associas mais à malta da velha-guarda, ao Zé Mário...

Alexandre - O Zé Mário nesse sentido era muito mais acutilante?

Benjamim - E era um bocado zangado. A maneira de ele cantar é um bocado mais dura!

Alexandre - O Zeca tinha sempre uma poesia maior não era?

Benjamim - Mas também tem cenas bem diretas. O "colonialismo não passará!".

Alexandre - Eu vi aquele concerto no ano passado... (Com B Fachada na ZdB em Abril de 2023).

Outra coisa que eu gostava de perceber também... Eu queria saber o que é que tu achas sobre o pós-crise. Depois desse *boom* de artistas e de plataformas. Eu estou desconfiado porque pode ter havido uma espécie de quase de diluição e de banalização desta canção mais política. Ainda vou tentar falar com o Maria Reis mas parece que o facto de ter começado a aparecer muito mais coisas e haver mais condições...

Benjamim - Tornou-a mais normal. Normalizou-se. Depois também há um lado em as pessoas hoje em dia estão sempre às guerras nas redes sociais. Para mim é difícil falar sobre isso

porque sou uma pessoa muito politizada mas se eu for ver um programa de um músico ou de um artista. Eu gostava de ver algo mais. Eu também faço *statements* políticos... bombardeiam a Palestina e eu quero tomar uma posição. Eu sei que as pessoas querem tomar uma posição e estão revoltadas e está tudo caótico no mundo. Mas há um lado em que de repente tu só tens isso a toda hora e é só o que te aparece no Instagram a toda hora. Tu fazes *scroll* e é a Palestina... de repente estás a ouvir música e também é sobre isto.

Depois é transfobia, depois é racismo depois é economia, depois é os *wokes*, depois é os não-*wokes* depois os anti-*wokes*, depois é o Trump depois é a Rússia depois é o Navalny que morreu... Depois de repente o espaço que existe também na arte também tem que existir para as pessoas fugirem para algum lado. E eu acho que aí pode ser às vezes um problema e está o exemplo que estás a dar da Zeca, não é? O Zeca tem um surrealismo lírico enorme que... foda-se é arte! São canções lindas... E parece que a canção política vem de uma continuação da conversa que estavas a assistir no Instagram. Não sei, não sei... A própria política está a mudar muito. A comunicação política está a mudar muito, a composição política do país está a mudar muito, a percepção e a ideologia! De repente tens um partido populista de extrema-direita que nem se sabe bem se é de extrema- direita ou não é...

Alexandre - Um fenómeno explorado pela vontade dos próprios *media* em ter audiências.

Benjamim - Claro, eles vão com qualquer coisa não é?

Alexandre - Mas há aqui uma coisa interessante. Há um ponto no meu índice provisório que questiona: “fenómeno isolado ou definitivo?”. Esta coisa do ressurgimento de uma canção mais politizada. Até agora parece-me que a crise é que criou uma situação em que se revelou natural e necessário falar sobre isso mas depois...

Benjamim - Imagina, eu não vou fazer ao quarto disco não vou fazer um disco de intervenção... Ou ao quinto disco... Fiz o “Auto Rádio” e escrevi sobre isso e dei uma opinião mas a seguir já não vou fazer o mesmo disco! Ou seja, quando eu falo por mim se calhar falo por outra pessoa que tenha feito a mesma cena.

Alexandre - É o contexto, não é? A circunstância...

Benjamim - É o contexto! Hoje em dia, sim, podes falar sobre a habitação mas de repente nem todas as músicas podem ser sobre o preço das rendas não é?

Alexandre - Sim, mas há sempre qualquer coisa que é preciso trazer à baila...

Benjamim - Há mas eu acho que tem um bocado a ver com as urgências de certos momentos. Ou seja, tu não podes viver permanentemente em crise. Se estás permanentemente em crise, a crise é o normal e quando se torna o normal...

Alexandre - Mas eu acho que foi isso mesmo que aconteceu...

Benjamim - Foi! Acabou a crise, a geringonça apareceu e de repente houve uma cena que é, ok, agora estamos a andar, estamos a reverter algumas medidas que ainda estamos a pagar como os congelamentos dos professores, que agora é um problema enorme político! E de repente dá na maioria absoluta e agora estamos outra vez numa crise política... só que esta crise política não traz o mesmo tipo de... eu acho que não tenho nenhuma vontade de escrever uma canção que seja sobre o facto do governo ter caído e agora vir aí a extrema-direita ... eu não consigo! Ou seja, seria preciso algo mais bombástico acontecer para de repente isso fazer sentido outra vez...

Alexandre - Mas por outro lado, e desculpa interromper-te mas se calhar há outras coisas que não estão na ordem do dia mas que são um problema bem grande ainda. Que é por exemplo o governo e o Estado português estar um tanto ou quanto manietado pelo BCE, pela União Europeia pelo Eurogrupo e isso continua a ser uma questão...

Benjamim - Está bem, mas se agora vais fazer música... imagina, depois aí entras num patamar de detalhe político que é partidário! Ou seja estamos manietados pelo BCE...

Alexandre - Será que é partidário?

Benjamim - Acho que é, porque se tu fores europeísta percebes que existe um Banco Central Europeu que domina a moeda e depois entras em pormenores de economia que eu necessariamente nem domino e que dos quais eu tenho muitas dúvidas... Eu sou do Bloco de Esquerda e o Bloco de Esquerda é um partido que não é propriamente europeísta mas eu sou europeu! Eu sei que estive em

Inglaterra a estudar e infelizmente parece que vivi um período da história tipo quase antes do *crash* da Bolsa de Valores! Quando a Inglaterra fazia parte da União Europeia já é uma coisa histórica... foi altamente que eu de repente posso estudar para uma faculdade inglesa... “uau!”... quando eu nasci isso não era possível! A abertura... de repente fazes Erasmus um ano, vais para ali, atravessas a fronteira... eu lembro-me de atravessar a fronteira e pedirem-me o passaporte! Fazias fila na fronteira, tinhas de ter passaporte, havia uma série de merdas... tu chegares a Espanha ou chegares a Alemanha e pagares com uma nota de 20 euros, hoje em dia é uma coisa banal. Não tinhas de trocar para Marcos. Isso tem consequências esses benefícios e esse estilo de vida que nós temos (que é uma cena burguesa, não é?) são coisas que não sei se as pessoas querem abdicar em nome de teres controlo ou poderes desvalorizar a tua moeda.

A taxa de câmbio ao tu importares uma merda qualquer era caríssimo! Tu mandares vir uma cena de Inglaterra quando era em libras, antes do euro, esquece... quando eram escudos para libras era uma diferença mesmo brutal! Ou de Alemanha, em Marcos. O desvalorizar... nós tínhamos o poder de controlar a nossa moeda mas a nossa moeda era uma grande merda!

Alexandre - Eu falo um bocado disso para dar um bocado de contexto de pré-troika e troika . Aquela mudança para o euro... nós demorámos até que isso jogasse a nosso favor de alguma maneira. E não sei se alguma vez chegou a jogar bem a nosso favor.

Benjamim - Acho que isso criou uma inflação... Um café custava 50 escudos e passou a custar 50 cêntimos... é o dobro do preço, logo automaticamente!

Alexandre - Acho que esse tipo de questões criaram condições para haver realmente uma crise, quando rebentou nos Estados Unidos e não havia maneira de te safares...

Benjamim - A nossa crise tem a ver com o capitalismo, tem a ver com os bancos. Foram os bancos foi o sistema que nos lixou. Portugal tem uma economia super dependente... o nosso problema é que nós achamos que somos um grande país! Nós somos um país que não tem indústria, não tem muitas pessoas, é um país envelhecido, é um país periférico. Há muitas limitações práticas para a nossa economia se desenvolver...

Alexandre - Mas ali nos anos 90, não sei, tu deves lembrar-te melhor, toda a febre do carro e das autoestradas...

Benjamim - De repente entrou imenso dinheiro...

Alexandre - Entrou imenso dinheiro e depois tu paraste a indústria piscatória e agrícola nessa altura.

Benjamim - Paraste muitas indústrias, começaste a impor cotas e depois pagaste pelas cotas.

Alexandre - Mas até esse *deal* foi prejudicial para nós! Ok, recebemos imenso dinheiro...

Benjamim - Mas qual é o país que temos agora na Europa que seja um país mesmo agrário? Tens agricultores agora... imagina, eu não consigo ter uma posição firme sobre isso porque eu não domino o assunto. O que nós estamos a falar agora são questões económicas bem complexas porque depois, sei lá, eu vejo um discurso... falo com alguém de esquerda, mas depois falo com um agricultor alguém que, sim, amigos meus, que plantam chá, por exemplo. As coisas que eles me contam, como é que funciona, há muitos detalhes, há muitas cenas sobre o assunto que eu não sei. Eu não sei dizer honestamente, se foi pior ou melhor para a agricultura portuguesa. Se calhar deve ter tido várias cenas más mas Portugal é um país atrasado, sempre foi! E agora o facto de estarmos na União Europeia acho que é muito mais fácil comparar-se. Eu acho muito mais fácil ir à Alemanha e não me sentir inferior, o tipo de tecnologia que eles usam é o tipo de tecnologia que tu já usas aqui. Tu podes trabalhar lá com esse sentido de futuro... eu acho impossível voltar atrás.

Eu não quero fazer uma canção sobre a União Europeia ou sobre o Banco Central Europeu.

Alexandre - Mas se calhar o B Fechada por exemplo, está sempre pronto para isso.

Benjamim - Mas ele também, sei lá, ele fala... O último disco tem cenas políticas, ele fala, mas são assuntos mais universais, não é? O “Rapazes e Raposas” é um “disco covid”, e covid é um assunto tão político, não é? E é um assunto que dá... que tem muitas consequências sociais e ele reflete sobre isso. Aquela cena do “Antifado”... sim, mas ele claramente tem também um lado político mais mais à pele eu acho que tem um bocado a ver com a personalidade dele também que eu conheço bem. Aquilo reflete muito quem ele é naturalmente: uma pessoa muito inconformada, constantemente inconformada.

Alexandre - Não sei, não sei se falta abordar muita coisa. Deixa-me só aqui confirmar...

Benjamim - Aliás, posso dizer-te uma coisa que é, o meu próximo disco que se chama "As Berlengas" é um disco muito político. Só que em nenhum momento... É sobre uma ilha inventada e é sobre divisão e ao mesmo tempo são 20 músicas que falam sobre a divisão do mundo. Do facto de hoje em dia (e para mim isso é o grande problema), nós nem sequer conseguimos falar sobre nada porque estamos todos presos numa bolha extrema em que tudo é desta maneira a preto ou a branco.

Alexandre - Polarizado e conflituoso...

Benjamim - E acho que para mim isso é o grande tema social do momento. Que é o que dá os extremos, os Trumps e os Venturas... Mas percebes? Eu faço o disco, chamo-lhe "As Berlengas", aquilo é uma espécie de um bailado ao mesmo tempo e o lado político, depois ouvirs o disco quando sair, fala da cena da habitação. Ele vai para uma ilha porque quer encontrar um sítio para viver mas no sítio para viver e chega à ilha e as pessoas que estão na ilha também estão todas divididas e tudo é escrito numa perspectiva que não existe uma personagem principal, toda a gente chegou à ilha, ninguém descobriu a ilha, toda a gente chegou à ilha e aquilo é um bocado a perspectiva de toda a gente. É um bocado uma omnipresença, um narrador onisciente que está em todas as personagens ao mesmo tempo e é a questão de não encontrares um sítio para viver, um espaço para viver... de as pessoas estarem atrás de barricadas... A última canção que se chama "Atrás da Barricada" diz "podes estar atrás da barricada, não te salvas do calor, só sobra a trovoada, atrás da barricada". Podes esconder-te atrás da tua cena mas o que vai acontecer, vai acontecer... O mundo está fodido, o clima está fodido, o capitalismo está fodido, a política está fodida, os grandes grupos dominam o espaço da cidade, compraram as casas todas... cada vez tens menos poder, à medida que há cada vez mais concentração de riqueza mais fodida vai ser a tua vida, menos independência vais ter, menos liberdade vais ter, porque não vais conseguir comprar uma casa. Comprar ou alugar ou ter o teu espaço... vais estar cada vez mais dependente...

Alexandre - É desesperante ou não?

Benjamim - É, mas eu escrevi este disco e no disco estás no meio de uma ilha paradisíaca. É a cena, a minha cena é tu quando estás a ouvir o disco tens de estar bem! Eu não quero que seja uma cena zangada por isso é que eu estou a dizer que para mim aquilo é uma fuga. Eu chamo-lhe um

exercício de escapismo. Eu fugi para ali para não ter que lidar de forma tão direta e tão abrupta com os assuntos...

Alexandre - Salvaguardaste-te tal uma forma?...

Benjamim - Sim, portanto eu estou a dar esta conversa toda sobre política mas eu não quero falar de política... não quero falar do Banco Central Europeu, mas eu fiz um disco inteiro que é político. Mas tu se calhar não dizes! Tu, se calhar, se ouvires o disco, se calhar percebes que há lá umas dicas...

Alexandre - Mas a questão, que também queria referir, é que uma canção política ou politizada não tem que ser propriamente sobre figuras políticas do Parlamento, sobre os trâmites da política em si. Pode ser político de uma forma mais abrangente, sobre as relações de poder, da consciência...

Benjamim - Podes estar só a refletir o teu tempo, não é? Um bocado como o anúncio da IKEA! O anúncio da IKEA é político? É político porque fala de um assunto político mas basicamente eles estão a fazer uma piada com um assunto que está na ordem do momento e a política obviamente é a sociedade não é? A sociedade é a política! Então quando falas de qualquer assunto, quando eu falo, quero falar de estarmos divididos, não é? É no futebol, é na vida, é do pessoal que... agora, um dos grandes tópicos atualmente (a questão não-binária) por exemplo é uma mudança de paradigma de tal maneira brutal para uma geração mais velha... Criaste um não-diálogo na sociedade sobre algo que é inevitável e que vai acontecer, em que de repente tu colocas em questão o feminino e o masculino e percebes que o género é fluido e aceites isso e perceberes bem isso... É um assunto que vai durar muitos, muitos anos... isto vai demorar a acontecer. É, inclusivamente, a cena que está a determinar e vai determinar as campanhas políticas. Os Trumps e os Venturas, todo o populismo que há hoje em dia também está muito assente na ideologia de género... É uma das cenas que eu também falo no meu disco, só que eu nunca refiro ou nunca falo em género, nunca falo em ideologia, não sei se faz sentido... Isto não é uma crítica de todo, mas não me faz sentido, tipo como a Sambado, que põe uma bailarina trans no meio do palco como um *statement*. Isso é um *statement*, eu não vi o concerto, portanto eu não estou a formar uma opinião estética ou artística sobre o assunto mas às vezes isso parece panfletário e é uma cena que o

Fachada não é quando escreve o “Deus Pátria e Família” que é de uma ironia... de uma piada, de um humor acutilante... na medida certa.

Há muitas merdas que eu ouço agora, há muitas cenas políticas hoje em dia, há muitas merdas que eu ouço agora, forçadas, em que parece que foram buscar o chavão certo para pôr ali aquela frase, para querer pegar num assunto específico...

B Fachada

09-04-24

Alexandre - Queria saber quando é que tu começaste a produzir. E como é que era o teu processo de escrita, composição e produção no início? Que meios utilizavas e como é que esse modo de produção se desenvolveu? Será que há um contraste entre o método inicial e o método de hoje em dia? Esta é a primeira questão.

B Fachada - Eu imagino que haja muitas diferenças, embora para... Da minha perspetiva, eu reparo mais na continuidade do que nas diferenças. Eu fico mais... Acontece-me mais vezes reparar numa coisa que está lá desde o princípio, num assunto, numa técnica, um pormenor, um interesse, um tipo de estrutura. E às vezes reconheço muitas vezes coisas que estão desde o início e que servem também para se perceber, para eu perceber - eu agora estou numa fase em que estou cada vez mais dentro desse sentimento, que é perceber que o trabalho não tem fim e nunca está perto de estar a meio sequer. O trabalho está sempre no início e não importa quanto tempo é que passa. Essa atitude de estar sempre no início é uma coisa que faz parte do meu trabalho e se for preciso eu troco de instrumento para continuar a estar...

Alexandre - Nesse nível?

B Fachada - Sim, para continuar a estar sempre no início.

Alexandre - E em termos de *software* ou de ferramentas?

B Fachada - Quando eu comecei, pá, o software era um pouco rudimentar e os computadores eram, na música, na música que eu fazia, portanto na música independente, os computadores eram uma cena do rap e do hip-hop. E eu sabia mexer no Fruity Loops e sabia mexer no Cubase e naquelas coisas que se usavam na altura para gravar, antes de toda a gente ter o Pro Tools, mas eu nunca gostei muito do trabalho com o computador, embora tenha usado, mas eu nunca gostei muito do trabalho do computador para a parte das canções (de gravar) e quando vim aqui para a FCSH já estava, digamos, para lá de meio da minha carreira de amador de fazer canções com os amigos e de entreter os amigos com piadas e com canções e tocar com o meu amigo baterista e tal e cheguei aqui e conheci o Luís, agora Benjamim, o Luís Nunes, que já tinha uma gravação de Walter Benjamin, um pequeno EP e que precisava de alguém para tocar com ele, que haveria de ser eu, e emprestou-me um gravador de 4 pistas de cassete para eu fazer um EP com um apanhado dessas minhas primeiras coisas, que acabou, na verdade, acabaram por ficar muito poucas, eu acabei por fazer quase tudo novo para esse EP, que é o primeiro, que é o “até toboso”, a primeira coisa que existe na net, já é uma espécie de um fechar do ciclo das piadas privadas. As canções eram privadas, eram do grupo de amigos, as canções eram essencialmente privadas e portanto aí já há um bocado um fechar disso e um ir à procura de outra coisa qualquer...

Alexandre - Estamos a falar de 2006?

B Fachada - Sim, estamos, 2006, e na altura também, ou muito perto dessa altura, apareceu o primeiro disco do Nuno Prata, que é o baixista dos Ornatos, que faz um disco a solo por volta dessa altura que eu fiquei muito fascinado, ao mesmo tempo que fiquei com muita inveja, porque ele já estava bastante à frente no tipo de som que eu gostava, e portanto eu já não ia poder continuar naquela via com as nossas referências brasileiras, do Chico Buarque e daquelas coisas, e aquele caminho que era um bocado a via por onde nós tínhamos aprendido a tocar guitarra, portanto acabava por passar para as canções, e eu comecei imediatamente a virar num sentido mais pop nessa altura.

Alexandre - Fala-me sobre isso.

B Fachada - Para mim um grande, grande, grande interesse desde o princípio até agora, continua sempre a ser, constante, era sempre achar que havia uma maneira melhor de usar a língua a cantar. Ou uma maneira mais plástica de usar a língua, usar uma língua mais realista, mais perto da

língua oral e mais longe da língua escrita, afastar-me o mais possível da língua escrita, apesar de eu vir daqui da literatura, portanto eu estava a tentar aplicar as ferramentas do discurso poético à língua oral em vez de ser à língua escrita...

Alexandre - Um pouco à imagem do que o Ary dos Santos fez?

B Fachada - Sim, sim, embora quando eu começo a produzir, esse cantar em português já está muito longe, a língua portuguesa na música já está muito estandardizada, já é uma língua, como a língua que nós ouvimos na televisão, no cinema, sem sotaques, sem idioma, sem idioleto, uma língua vazia de consciência fonética, que é um bocado o oposto, lá está, das nossas referências dos brasileiros, que também é como nós aprendemos a escrever as canções e portanto é natural que aquele ritmo do João Bosco e aquela facilidade e simplicidade da Bossa Nova... Estou interessado no que é que gera esse resultado nessa altura e depois, e não exatamente em imitar o resultado, estou interessado em perceber como é que eles trabalham, estou interessado em ir à procura do meu sotaque, desde o princípio, do meu sotaque, corrigir a métrica que eu sempre, na altura, sempre chamava de corrigir a métrica, era uma maneira de fazer uma piada com a minha própria arrogância, os meus amigos percebiam...

Alexandre - Explorares todas aquelas nuances da prosódia?

B Fachada - Claro, claro, aqui já é ir mais longe que a prosódia. É ir ao encontro, é apagar completamente toda a consciência da língua escrita e da língua que te ensinam na escola e olhar para a língua oral como se não a conhecesses de todo. E voltar a medir o comprimento de cada sílaba e a pôr as sílabas com o comprimento certo e a recuperar as longas e breves que ainda restam do latim e que já não têm significado fonológico, mas ainda têm existência fonética. E portanto tens que ir à procura da língua como se ela fosse uma matéria-prima, como na música. A música também custa e a língua também custa um bocado a aprender a ouvir com cuidado e a ouvir a consoante que está lá e não a consoante que está escrita. Porque não são a mesma, muitas vezes não são a mesma: muitas vezes o T fica mais dental quando está entre as vogais ou o D fecha ou aquele G que não dizes, todos os R dos fins, das palavras que acabam em R... Ou as pequenas pistas, as vogais que se abrem para dar a pista que é um plural ou as vogais que se fecham para dar a pista do tempo verbal. Todas essas pistas... conseguir dominar a realidade fonética da língua para poder trabalhar com ela. Isso é um trabalho que está sempre em curso, principalmente porque a língua também está sempre

em transformação, portanto tu estás sempre a descobrir buracos e sempre a descobrir...pronto e para mim isso é a minha principal ferramenta de trabalho...

Alexandre - Um *métier* das palavras?

B Fachada - Sim, sim, sim, da oralidade.

Alexandre - Da oralidade, sim, mais do que das palavras. Aqui no segundo ponto, se puderes descrever mais ou menos o panorama da altura no que toca a editoras, a *venues* e a promotores, no fundo, que circuito havia nessa altura inicial? Ou seja, ali entre 2006-2008, consegues fazer um apanhado?

B Fachada - Comparado com hoje, era nada... a resposta é nada, nada, nada: nada à primeira, nada à segunda e nada à terceira, ou seja, em Lisboa havia a ZdB e a seguir já era a Crew Hassan, com o chão que abanava nos concertos...

Alexandre - Mas essa Crew Hassan era onde?

B Fachada - Era em frente ao Ateneu!

Alexandre - Ah, ali ao pé do Coliseu...

B Fachada - Lembro-me perfeitamente de um concerto de Feromona, que o chão era elástico, as pessoas saltavam e o andar, aquilo mexia dez centímetros para baixo e para cima. Não havia sítios para tocar, até porque como podes imaginar, a ZdB nessa altura ainda ocupava uma posição mais elitista, porque sendo o único espaço, ainda nem o Music Box estava a “bombar”, o Sabotage era de outra dimensão para nós, não é? Porque se calhar temos de começar pela outra parte: quando eu comecei não havia música independente, a música independente tinha sido completamente esmagada pela indústria nos anos 90, tinham sido quase todos absorvidos e cuspidos na hora. As bandas eram (como são agora) sugadas muito rapidamente, consumidas muito rapidamente pelos agentes da indústria, num par de discos. Era muito normal a banda gravar um disco que já não saía, que a editora já não deixava sair, ficava com o *master* e matava a banda. E isto com bandas, tudo o que era independente, tudo o que era fácil de caçar e portanto acabou por

esmagar toda a possibilidade de haver uma indústria independente que não fosse obrigada a ser amadora. Claro, em Cascais havia o Lótus para tocar, mas o Lótus cheio não chega para suportar uma banda, chegaria talvez para suportar um gajo sozinho como eu, que é a oportunidade que eu estou a ver nessa altura.

Porque eu estou a ver uma oportunidade de uma música que está por fazer e estou a ver uma oportunidade de uma música que está por tocar. E portanto como estou a ver as duas juntas...mas então se a malta está nos cafés, porque é que eu não vou tocar a um café? Mas então se a malta está só em sítios pequenos, porque é que eu não vou sozinho? Então se são poucos discos, porque é que eu não faço muitos discos? Se vou vender muito poucos, passado seis meses faço outro e o público em princípio não subtrai, o público em princípio há de somar e em princípio se eu estiver atento e se eu ouvir um disco e disser isto está mal, isto está mal, isto está mal, isto está mal, está aqui, vamos fazer melhor, em princípio é bem, sempre ouvir o que eu fiz. E foi assim sempre que eu fiz, sempre a tentar corrigir-me, sempre a tentar ter muita confiança nos momentos em que a confiança é necessária para ter um significado musical e criativo e tentar ser humilde na altura de empurrar as coisas para o melhor que eu consigo imaginá-las e não me satisfazer com... com as minhas capacidades que são poucas.

Alexandre - Ou satisfazer-se só durante um momento e depois deixar de satisfazer-se...

B Fachada - É como escrever uma canção. Eu à primeira só sai disparates, é muito difícil encadear três frases boas num discurso normal, um gajo tem que estar a pensar, tem que voltar atrás. Tem que ser uma versão de si próprio que é muitíssimo mais acutilante do que é normalmente, tem que ser muitíssimo mais inteligente do que é normalmente, é construir um texto que seja um tecido, que esteja entrelaçado. As palavras têm que estar entrelaçadas umas nas outras de uma maneira forte, toda a cola que o trabalho poético consegue meter nas palavras umas para as outras, o que acontece no sub-texto, tudo o que se consegue pôr contribui para uma canção que fica sólida no final, mesmo que não se esteja a perceber muito bem porquê. Como a cozinhar, podes juntar muitos ingredientes que não ligam ou podes juntar ingredientes que ligam...

Alexandre - Antes de avançar aqui para a próxima parte, queres falar, por exemplo, do Alberto Pimenta, de algumas referências da literatura?

B Fachada - Pimenta era aqui, eu vim aqui para a faculdade do FCSH, um pouco atrás dele, um pouco desiludido com a ciência, porque eu vim ali do Instituto Superior Técnico, de Física. Não estava exatamente desiludido com a ciência, claro, estava mais desiludido comigo próprio, por não conseguir acompanhar e tirar proveito daquilo.

Alexandre - Ter prazer também ou não?

B Fachada - Sim, e já tinha uma ligação à literatura, principalmente à poesia, mas à literatura no geral, e o Pimenta era a referência principal desde muito cedo, desde que eu estava 15, 14, 15 anos.

Alexandre - Consegues dizer mais um ou dois escritores?

B Fachada - Nessa altura nós fomos descobrindo tudo aos poucos, nós começávamos à adolescência a ler o “Passos Em Volta” do Herberto Helder, o Al Berto, aquelas cenas assim mais dramáticas, mais góticas, e depois, depois daí, claro, descobríamos os surrealistas, houve uma altura que estávamos malucos a ler, a fazer a sequência toda dos contos do “Gin Tónico”, do António Maria Lisboa e do Cesariny, a ler a “Pena Capital”, fomos ver a estreia do documentário do Cesariny, ainda tivemos com o Cesariny em vida, tudo por volta dessa altura, são tudo momentos que para mim são marcantes... E vim ter aulas com o Pimenta, que ficou muito, ficou muito meu amigo, na verdade, eu também fiquei muito amigo dele, embora depois eventualmente acabámos por perder o contacto, mas eu fiquei assim muito próximo dele na altura da faculdade e nos 3 ou 4 anos seguintes, e aprendi com ele pessoalmente uma quantidade exponencial de coisas que não estava nada à espera de aprender, para além do que tinha aprendido nos livros e que se multiplicou com o que estava nos livros... Porque o Pimenta, além de ser um poeta mesmo da minha onda, um gajo de desmontar as convenções, e que faz as coisas à sua maneira e que edita os seus livros, é uma edição independente, além disso era um professor absolutamente excepcional, super empático com os alunos, uma empatia humana muito elevada, um gajo que conseguia estabelecer uma conversa com qualquer tipo de pessoa e qualquer pessoa, e depois ao mesmo tempo era muito, muito, muito culto, sabia muitas línguas, lia de muitas línguas, era muito preciso a falar dos assuntos, emocionava-se muito com os assuntos, com a poesia, com o que estava a dizer, com o que estava a ensinar, conversava muito connosco aqui fora, era um gajo muito especial, é um gajo muito

especial, e foi uma presença muito importante para mim nessa altura, marcou-me para sempre, são lições que ficaram para sempre.

Alexandre - Eu lembro-me de tu falares dele e eu ir à procura e ler umas coisas do Alberto Pimenta... Vamos avançar aqui e começar a pôr o dedo na ferida de alguma forma. O ponto 3 que eu tenho aqui é: será possível fazer uma comparação entre o circuito por volta de 2007/2008 e aquele que encontrei na altura da intervenção da Troika, entre 2011 e 2014? Havia uma diferença, conseguiste notar que havia?

B Fachada - O público da minha idade emigrou, portanto eu senti. Isso é a altura da minha produção principal, e o meu público cresceu muito em diversidade, sem crescer muito em quantidade, porque as pessoas da minha idade desapareceram, que eram o meu público.

O meu público inicial, que eram as pessoas da minha idade, por volta dessa altura, em Lisboa, só ficaram os artistas e os trabalhadores da cultura. Todas as pessoas com cursos de ciências ou até muitas vezes de ciências sociais emigraram, foram 400 mil?... portanto, o público ficou, esse público dessa geração ficou severamente reduzido e, como é evidente, a música independente portuguesa não tem penetração na Europa sequer para eu ter ido tocar para essas pessoas nas cidades onde elas foram, mesmo que quando eu vá a essas cidades, essas pessoas me encontrem e me venham falar. Mas não consigo ir para lá tocar para elas, nunca toquei para o pessoal que foi para a Holanda, para a tecnologia em Eindhoven, nunca fui tocar para o pessoal que foi para Londres e para as universidades, nunca fui tocar para o pessoal que foi para Paris. Foi público que só me voltou a ver quando voltam e, às vezes, aparece o pessoal que diz “estive fora e tal, só agora é que estou a ver”. Mas como, lá está, como eu tive uma produção muito agressiva nessa altura, profissionalizei-me na mesma.

Consolidei a minha vida e tive os meus filhos e cheguei à conclusão que podia dedicar-me àquilo e montar a minha profissão com muitas ressalvas e com muito cuidado e com muita independência e a continuar a ser o meu editor e essas coisas.

Alexandre - Queres falar-me sobre essa dimensão do “Fachada independente”?

B Fachada - Posso falar, mas sempre foi assim. No início eu ainda era assim com mais força, porque eu tinha que ser assim no vazio, tinha que ser assim só com base na minha arrogância e dizia, “não, não, essa malta não tem nada para me dar, porque eu vou ficar dono de todos os meus

discos e de todas as minhas músicas e não vou ceder património a ninguém por nenhum preço e não quero”, de tal forma afirmei esse discurso no início que eu nunca recebi um único telefonema de nenhuma editora.

Alexandre - Já sabiam o que é que iam encontrar?

B Fachada - Porque eu sempre fiz esse discurso desde o início e sempre disse a toda a gente para não ir e para não fazer e para não... quando a Flor Caveira se “meteu na cama” com a Valentim de Carvalho eu disse que não, achava que não, foi uma das minhas desculpas para sair. O que eu aproveitei para sair foi nessa altura, exatamente, e eles diziam, “ah, mas vamos ter acesso ao estúdio”, e eu, “pá, desculpem, mas vocês estão a pensar no passado, estão a pensar, estão a sentir a tentação”... A indústria é sempre isso, é a tentação de tu fazeres as coisas como os outros estão a fazer, e eu nunca me interessei por isso, eu sempre me interessei por fazer as coisas à minha maneira, sempre achei divertido ver ali um sítio (ainda hoje sou assim), um sítio que ninguém, uma coisa que ninguém está a fazer e vou a correr a meter ali naquele sítio, um instrumento que ninguém está a tocar e vou a correr a querer ir tocar esse instrumento, sou esse tipo de *nerd*!

Alexandre - Um *nerd* da autenticidade?

B Fachada - Eh pá, não é bem isso, mas sim, ou se calhar é um bocado, se calhar intelectualmente um bocado egocêntrico, se calhar, ou auto-centrado.

Alexandre - Sim, sim, sim. Agora mais especificamente focando no período do resgate financeiro, consegues descrever o que é que sentias na altura, de onde é que veio, por exemplo, “Deus, Pátria e Família”, se 2011 foi um ano de viragem na tua escrita?

B Fachada - Para mim todos os momentos são momentos de viragem na escrita. O “Deus, Pátria e Família”, para mim, surge de uma ideia estética. A política insere-se, portanto, a política é a fatia da Pátria, não é? Depois ainda há as outras duas fatias do projeto, que me interessavam na altura, ou seja, eu na altura queria fazer o disco de resposta ao disco para crianças, que é o que eu faço antes, e portanto, para mim, queria fazer um disco para adultos. E eu quero saber quais é que são os temas de adulto, e como é que me vou concentrar no assunto e também na forma, e vou

pensar, “não, o disco para adultos, primeiro, posso fazer uma só canção de 20 minutos?” “Claro que posso”, estamos a falar de adultos, malta que consegue sentar 20 minutos a ouvir isto, portanto, se posso, vou, se posso, vou fazer, e se vou fazer, e se vem aí o FMI, já são muitas coincidências... já tenho que ir buscar o vinil do FMI ao meu pai, e já tenho que ir pegar um bocado naquilo, e aquilo já tem aquela cena do “mãe...”, e aquilo está-me tudo a virar para o mesmo sítio, nós estamos à espera de bebé, por volta dessa altura também. E aquele conceito do Deus, Pátria e Família, e do fantasma, o fantasma do Estado Novo, o fantasma do fascismo, a sombra da penca, de Salazar... porque o fascismo perigoso, como se vê em Espanha com o Vox, o fascismo perigoso é o que está escondido, é a malta que são os amigalhaços dos cardeais e dos bispos, não são estes que estão... não são os broncos que são os perigosos, são os outros que estão lá debaixo, essa sombra... e depois, ao mesmo tempo, entra aquele meu asco à ideia do patriotismo e do nacionalismo, e de que existe algum tipo de possibilidade de ser patriótico de esquerda, para mim isso é um paradoxo e eu não entro nessa... é um paradoxo que me põe imediatamente de fora do espectro político da esquerda quase toda. Desculpem lá, mas eu não amo o meu país, não tenho nenhuma razão para amar o meu país, e como eu estou constantemente na minha carreira a levar com a cena “porque é que para ti é importante cantar em português?”, e a cultura portuguesa e tal... e o facto de eu apreciar alguma literatura e alguma cultura e de eu a estudar e de eu ter feito estudos portugueses e de eu achar que o trabalho com a língua tem que ser o trabalho com a língua materna, isso não tem nada a ver com nacionalismo político, com amor ao meu país, com orgulho na nossa história, era só o que faltava, nem pensar, isso nem existe! Portanto, imediatamente, a canção escreve-se sozinha, eu nem me consigo lembrar de escrever o “Deus, Pátria e Família”, essa canção, sempre a mesma altura, vai-se escrevendo, sim, vai-se escrevendo, é de rasgão, sendo que o rasgão é muito lento, e as letras demoram muito tempo a ficar equilibradas e precisam sempre de muitas emendas, até eu conseguir equilibrar a estrutura do todo e começar com noção de onde é que vou acabar, e noção da forma no todo. E portanto, sim, escreve-se um bocado sozinho, porque é logo, e depois há esse momento que as eleições vão acontecer, já se sabe quem é que vai ganhar, já se sabe que a Troika está aí, e eu telefonei para o Dudu e disse, “pronto Dudu, entramos em estúdio quinta-feira, as eleições são no domingo e o disco sai na segunda”. E foi assim que fizemos. Entrei no estúdio quinta-feira, quinta-feira foi basicamente para gravar a pista do piano, a guia de voz, e provavelmente já a secção rítmica, ou pelo menos parte, os tambores, pelo menos, mas talvez também o baixo, as nossas sessões eram muito longas nessa altura, aguentávamos muito tempo. E depois, portanto, no segundo dia já é só, tipo, os teclados e coros, e mais um dia, voz, vozes e voz principal...

Alexandre - Trabalhaste ali na letra, entre quinta e domingo?

B Fachada - Não, não, a música estava feita, a música estava feita, a canção estava feita, estou a falar já só da produção em estúdio, é que é quatro dias, depois com uma mistura, entre nós, misturámos, masterizámos para fita, guardámos a fita... o Dudu tem a fita guardada... é o único disco que nós temos assim, guardámos a fita, temos uma *Polaroid* desse dia! E o disco saiu na segunda-feira de borla, no site da Mbari, para descarregar, depois o site foi abaixo... foi giro!

Alexandre - Então, eu tenho aqui outro ponto: sempre deste primazia ao Bandcamp?

B Fachada - O Bandcamp nessa altura ainda não existia, mas sim, é a seguir. Se calhar já existia, mas eu ainda não tinha transitado, mas sim, mas é logo a seguir. Quando é "O Fim", já é Bandcamp!

Alexandre - Exatamente, exatamente! Pronto, vou seguir aqui um bocado isto e depois vais para onde quiseres. Quando e como é que surgiu a aproximação ao José Afonso e à sua obra, desde ser uma referência, entre outros nomes, até começar a cantá-lo?

B Fachada - Sim, ok.

Alexandre - E depois tenho aqui: que nomes mais da altura da canção de intervenção foram e são importantes para ti e que tipo de relação tens com esses grandes nomes? Começando pelo Zeca, se calhar.

B Fachada - Opá, é isso...

Alexandre - Eu tenho que falar sobre isso.

B Fachada - Sim, eu tenho uma relação muito diferente com o Zeca que tenho com os outros.

Musicalmente, o meu pai e eu, por afinidade, mas acho que não só, sempre se fez uma grande distinção entre a música do Zeca e a música do pessoal que efetivamente é de uma geração a seguir ao Zeca, não é bem da geração do Zeca.

Alexandre - O Zeca começa ali um bocadinho antes, não é?

B Fachada - Sim, sim.

Alexandre - Em 1950, em 1960?

B Fachada - Sim, sim. Portanto, há uma... o Zeca está muito mais ligado, por exemplo, ao movimento estudantil, ao qual o meu pai também estava ligado, não é, vem mais de trás a ligação e pronto. E, portanto, há ali uma ligação ao Zeca, até porque, como tu se calhar percebeste, ou se não percebeste, vou-te pôr a reparar nisso, os ecos do Zeca ativista são tão fortes, tão fortes, tão fortes, que vão sempre ofuscando o Zeca músico, não é? O Zeca músico só não é considerado a um nível muito superior aos outros, não é, porque o Zeca ativista ofusca na parte da esquerda e o Zeca “comuna” ofusca na parte da direita. E, portanto, nunca se deixa chegar o Zeca ao sítio da Amália...

Alexandre - Claro, claro. Era uma questão política, não era?

B Fachada - E do ativismo, porque o Zeca de facto era um gajo, era um verdadeiro ativista nos termos de hoje em dia. É um gajo que ajudou muita gente a fugir, protegeu muita gente, vem muito atrás a luta dele contra o fascismo! Não é já na reta final, é muito atrás, é em Moçambique também, quando vai para lá e é professor e vai dar aulas, não é? Vai ser professor de crianças, vai trabalhar com crianças em Moçambique nos anos 50. É uma cena que ecoa do ponto de vista social com muita, muita, muita força e eu noto hoje em dia, quando se está com pessoas que conviveram com o Zeca, que é muito difícil puxar a conversa para um campo exclusivamente musical, porque a emoção que as pessoas sentem com o Zeca ativista vem sempre, sempre, sempre ao de cima, é sempre muito forte, muito forte. E pronto, portanto, a esse nível, para mim, o meu convívio com a obra do Zeca não tem nada a ver com o meu convívio com o “Por Este Rio Acima” do Fausto, que é uma cena sobre os ditos descobrimentos, é uma cena de uma altura em que nós estamos aqui na faculdade já com o Oliveira e Silva a dizer, “olha o que o Camões estava a gozar com a malta, vá lá pessoal, não podemos continuar a ler o Camões, como se lê, isto tem que começar a mudar”.

Isto já foi há séculos e o Camões a gozar com a malta fica tão melhor, aquilo de gozar com a malta tem graça do princípio ao fim em vez de ser chato...

E portanto, claro, o Zeca, muito amor, muito carinho e depois eu fazia Campos de Férias do MOCAMFE, que é uma coisa que está muito ligada também a uma esquerda pré-25 de Abril, até um bocado ligada a uma génese cristã, portanto com bastantes defeitos, mas também com muitas qualidades e cantávamos muito, cantávamos muitas canções e portanto há muitas canções dessa altura que eu cantei pela primeira vez nessas circunstâncias e em comunhão com amigos, muito antes de às vezes ter uma relação particular com o original gravado. Isso, por exemplo principalmente com o Sérgio Godinho, com as canções do Sérgio Godinho, muitas delas eu ouvi-as da boca de pessoas, do assobio de pessoas e cantei-as eu antes de ter relação próxima com o original e a verdade é que nós só fomos mesmo, mesmo escarafunchar, pá, na altura também era difícil escarafunchar uma discografia se o teu pai ou os teus vizinhos não tivessem os discos todos. Alguém tinha que ser fanático daquela pessoa para tu ires escarafunchar aquela discografia e se alguém fosse fanático daquela pessoa tu já não querias ouvir aquele disco, porque aquele disco estava sempre a tocar naquela casa porque não havia mais discos, os discos eram poucos, portanto nós tínhamos uns vizinhos que adoravam “Por Este Rio Acima” do Fausto e esse disco nunca podia tocar na nossa casa, nós não o conseguíamos já ouvir, já não dava para ouvir aquele disco. Portanto os discos do Sérgio Godinho nós só fomos escarafunchar já em fase de MP3 e pirataria, quando aparece o disco ao vivo com os Clã e o “Lupa” e se volta a ouvir os originais de algumas canções do passado que já só andavam a circular nas guitarras dos *punks* e do pessoal da rua desde os anos 70, era mais fácil circular assim, o catálogo não estava todo organizado.

Alexandre - Essa popularidade de boca em boca e da rua...

B Fachada - E de tu dominares bem a discografia de todos, conhecer bem. Nós conhecíamos, era diferente, sabia-se muito de cor um disco, nós sabíamos de cor o “Só” do Jorge Palma, por aquela ordem do princípio ao fim com o tempo de intervalo entre as canções. Se a canção não arrancasse naquele segundo nós sentíamos no estômago, porque estávamos habituados a ouvir o disco tantas vezes, que sabíamos de cor o intervalo de silêncio entre as canções.

Alexandre - E aquela versão que fizeste do “Sobreviventes”? 2010?

B Fachada - Sim. Sim, de 2011 também, acho que é tudo de 2011.

Alexandre - Como é que surgiu essa ideia? Assim, muito brevemente.

B Fachada - Foi um bocado uma sugestão, opá, a sugestão chegou-nos por via do Paulo Salgado, que é o *manager* do Sérgio Godinho, ou era na altura, não sei se ainda é, acho que sim, acho que é. Mas não sei se em conversa com os dois, mas também não seria o tipo de coisa que fosse o Sérgio Godinho a sugerir diretamente, nem faria sentido nenhum, mas foi sugerido à Chica e acho que também em conversa com a Chica, a Chica é que me sugeriu a mim.

Alexandre - A Francisca Cortesão?

B Fachada - Sim, numa onda... a Chica também fazia campos de férias comigo, quando nos conhecemos de pequeninos.

Alexandre - Fazias como monitor?

B Fachada - Eu fazia participante. Monitor fizemos pouco.

Alexandre - Ah, participavas mesmo?

B Fachada - Sim, quer eu quer ela fizemos muito pouco monitor. E era para celebrar os 40 anos, acho que foi, e o Joca, baterista, grande som de bateria, e gravámos o disco em minha casa, foi sim talvez o disco mais *hi-fi* que eu gravei em minha casa.

Alexandre - Ok, ok, o Joca é o João Correia?

B Fachada - Sim, e pronto, a Chica na altura achou que eu ia ser essencial na abordagem à métrica, à prosódia das canções precisamente, e no fundo a tentar modernizar o som da língua das canções, lá está, que era o que eu fazia na altura e ainda faço.

Alexandre - De alguém que tinha uma assinatura...

B Fachada - Muito específica, claro.

Alexandre - Já muitíssimo específica nesse campo.

B Fachada - Claro que depois, ao longo do trabalho, eu acho que a própria Francisca, a própria Chica, foi percebendo que afinal ela própria também tinha bastantes ferramentas para trabalhar aquilo, mas ela na altura ainda estava muito habituada a cantar em inglês, muito pouco habituada a cantar em português. Tinha alguns receios de não conseguir fazer aquilo sozinha, que eu acho que ela teria conseguido fazer, mas pronto, acabou por ficar o disco também um bocado com a minha marca, que eu é que acabei por pegar na maioria das ideias para a abordagem métrica, para a abordagem à letra das canções.

Alexandre - Sim. Tenho aqui mais dois pontos, e se calhar vou voltar um bocado atrás. Será que é possível fazer algum tipo de associação, ou comparação, entre os anos 60 e inícios dos 70, e o período da intervenção da Troika? Será que há algumas semelhanças, diferenças que consigas elaborar? Algumas que tenhas sabido de e as que sentiste na pele?

B Fachada - Eu vou ser sincero, há muito mais semelhanças agora do que nessa altura, do ponto de vista do engajamento dos criadores e principalmente do tipo de engajamento. Estamos muito mais, hoje em dia, numa fase neo-realista de conservadores, é uma luta de conservadores, há conservadores dos dois lados. Os conservadores de esquerda, os conservadores de direita e toda a gente com muita dificuldade em encontrar uma maneira que não seja muito moralista, muito fria, muito externa de falar das coisas, que é um bocado aquilo que se transformou nos anos 70, a cultura de intervenção, de alturas do PREC em que se sentiu a necessidade de educar a malta. Como se está a sentir agora... Só que agora é ao contrário, agora são os jovens que sentem a necessidade de educar os “cotas” e na altura, bem na altura se calhar também. Se calhar era o mesmo tipo de coisa, só que hoje em dia é uma educação ambiental e social e na altura era uma educação social e política ou até mesmo cultural. Na altura havia essa ideia de que se ia educar culturalmente um povo que ainda estava preso ao fascismo, e hoje em dia, enfim, eu acho que é outra questão...

Alexandre - A crise da Troika se calhar era um momento mais de susto?

B Fachada - A crise da Troika é um momento de falência de toda a gente, é um momento muito mais surrealista. Não é um momento de neo-realismo, é um momento de surrealismo, é um

momento em que as pessoas se voltam para dentro, para si próprias e se fecham um bocado na sua cena e pronto, é daí que vem um bocado a cena dessa altura e quem se consegue safar um bocado nessa cena com uma mensagem mais individualista e mais surrealista, pá, porque é de facto é mesmo um momento de falência, um momento em que as bandas voltam mais à falência...

Alexandre - É, os espaços... o Sérgio Hydalgo estava a dizer que houve ali um momento em que não sabia se a ZdB ia continuar aberta.

B Fachada - Sim, sim...

Alexandre - Agora, só para dar aqui uma dimensão que eu também gostava de falar, porque nesta altura da Troika eu senti que era um momento de crise, ao mesmo tempo que era um momento de *boom* de plataformas de *streaming*, de...

B Fachada - Desculpa, deixa-me só acrescentar...

Alexandre - Sim, acrescenta, acrescenta.

B Fachada - Também é um bocado essa a diferença entre o Zeca e a geração que vem em seguida. O Zeca é muito mais ligado ao surrealismo popular e ao escape e à ideia da música também como união no escape, não é? Há uma pressão da realidade no geral e dos paradoxos da vida, não é? O Zeca também é um gajo muito mais ligado aos paradoxos, e à emoção, e à tristeza absoluta, às coisas sem solução, aos problemas da sociedade. Nunca é educativo, não é? E quando é um bocadinho, ele é o primeiro a reconhecer. O Zeca tem uma entrevista em que diz que o que faz falta é uma canção condescendente. E é talvez o menos condescendente de todos os que se lhe seguem, de todo o panorama PREC, de intervenção, o GAC, e os tratores, e aquela cena. Educação agrícola, educação para o voto, educação para tudo, não é? O Zeca vai ao interior aprender, não vai ao interior educar. Pronto, diz, desculpa, plataformas de *streaming*, íamos saltar! É importante, é importante...

Alexandre - Sim, mas também queria saber da tua posição pessoal, porque eu sei que tu tens a tua forma de lidar com essas novas dinâmicas. Sempre deste primazia ao Bandcamp, porquê?

Qual a tua opinião sobre a utilização dos meios digitais na edição e promoção? Como é que tens feito o teu uso? Quais são os principais problemas que apontas a esta nova forma de comunicar?

B Fachada - Bom, portanto, eu, os meios digitais de distribuição são provavelmente das poucas coisas na vida às quais eu cheguei cedo. E senti que até cheguei antes dos outros!

Alexandre - Por exemplo, Myspace?

B Fachada - Sim, por exemplo, sim. Myspace, distribuir EPs gratuitamente, mesmo sem haver plataforma, só um *link*, uma página e uma senha. Pronto, havia maneira de se fazer as coisas. E, portanto, dado esses meios estarem sempre, como toda a gente sabe, a crescer, de há 20 anos para cá, como eu estou nisto há 20 anos, para mim deve sempre crescer.

Portanto, eu não me posso queixar. E, portanto, se o Bandcamp me pagava a produção de um disco em 2013, hoje em dia tem de continuar a pagar e eu tenho de continuar a medir a ambição dos meus valores de produção, consoante a dimensão da minha economia no momento. Porque eu sei que os valores de produção, em última consideração, são quase sempre supérfluos. Principalmente a médio prazo e a longo prazo. Os meios de produção são muito importantes quando tu queres que a tua música “bata” muito rápido. E já agora, tens de usar a última tecnologia para pôr aquilo a soar como todas as coisas estão a soar agora.

E isso para mim nunca foi uma prioridade. Portanto, os valores de produção para mim são mais uma questão da minha própria diversão em estúdio e do que é que eu quero experimentar em estúdio, fazer em estúdio. E se alguém quiser as canções mais bem gravadas e, principalmente, mais bem cantadas, que volte a cantá-las e que volta a gravá-las, isso a mim só me beneficia.

Portanto, eu meço os meus valores de produção consoante a minha dimensão e os meios digitais estão sempre a crescer, embora eu seja um músico de dimensão muito reduzida em termos de público, principalmente à escala do Spotify. À escala do Bandcamp sou altamente favorecido, claro, porque como pouca gente em Portugal usa o Bandcamp, quando um disco meu sai exclusivo no Bandcamp, eu dou muito nas vistas nos moderadores do Bandcamp original e eles põem na página principal e ajudam-me um bocadinho e dão-me um empurrãozinho e não sei o quê. E aquilo nas primeiras semanas, há sempre uns discos no Japão, uns discos não sei o quê, e aquilo acaba por ter que cobrir, tem que cobrir, eu não posso enfiar-me num buraco, eu não faço música por vaidade, portanto, eu não tenho razão nenhuma para ir pagar para fazer um disco, não há razão para isso. Da mesma maneira, ou vice-versa, eu também não vejo razão, pelos mesmos motivos, para ir pedir um

subsídio para fazer um disco. Quando eu tenho um perfeito domínio sobre a minha economia e a dinâmica do meu trabalho, e, portanto, eu considero-me um profissional e, portanto, ser profissional implica que eu saiba, principalmente ser um profissional independente, implica que eu saiba como é que a porta vai ficar aberta para as pessoas poderem continuar a vir cá jantar e, portanto, também não é para isso que servem os subsídios à cultura.

Os subsídios à cultura servem para financiar toda a camada de cultura amadora, que devia ser, de facto, a maioria, e não uma amadora com aspirações à profissionalização, não, uma cultura amadora saudável em que as pessoas só fazem mesmo aquilo que gostam, aquilo que lhes dá prazer e aquilo em que acreditam e tocam para estar com os seus amigos, com quem gostam de estar e com quem gostam de tocar. Recebem o subsídio da GDA para gravarem um disco juntos, mas está ensaiado e vão assim, gravam assim e tocam assim, mas não é para depois gastarem em publicidade e a tentar pôr na rádio porque afinal achavas, afinal tinhas uma ambição escondida. Produza-se uma cultura amadora, saudável, que chegue às pessoas amigas, às pessoas que estão próximas e que ressoa efetivamente e não sempre a apontar para cima e a falhar, a apontar para cima e a falhar... que é um bocado como nós fazemos. Nós damos subsídios a profissionais para eles produzirem cultura “sub-paga”, como diriam os americanos, porque com o subsídio não é preciso um esforço grande, não é preciso ficar muito bem, ser profissional, mas com o subsídio posso ser amador. Ao invés de ser ao contrário, isto é um... porque se romantiza, romantiza-se essa ideia de que vou fazer a música que eu quero, agora é que eu vou fazer o disco que eu quero, mas o disco que eu quero é uma afetação do *hipster* urbano, sempre foi, agora e nos anos 70. A música sempre existiu. A música não se faz a que se quer, faz-se a que há. Não se faz música em instrumentos que não existem, é evidente, isto é um bocado evidente, não se toca em salas que não existem, o público não está lá, isto é evidente.

Portanto, há sempre um momento em que qualquer gajo que goste de música tem que parar o seu ego e dizer, “épá, gosto, mas eu não posso estar a tentar fazer toda a música que gosto, senão a minha vida acabou”. Tem que haver um critério para ver à frente, qual é que é o trabalho que há para fazer, depois tem que se ir atrás de fazer isso, e não o que se quer no geral, porque querer... todos os dias se quer uma coisa diferente...

Alexandre - Estás a fazer uma comparação entre aspirações românticas e uma necessidade prática de...

B Fachada - Sim, só que essas coisas são contaminadas, porque nós temos muito poucas ferramentas criativas, temos muitos bloqueios culturais e criativos que vêm da nossa escolaridade, da nossa cultura ser pouco proeminente, e ser muito frágil e com muitas lacunas. Ainda é preciso... eu ainda tenho que convencer as pessoas de Lisboa que eu canto com muito sotaque, e que é importante cantar com muito sotaque, porque as pessoas não ouvem o sotaque, ainda se acha que há umas pessoas que não têm sotaque, que é uma cena que, pá, que em relação... nem consigo descrever o que é que isso significa do ponto de vista da produção cultural, pensar que ao fim de 50 anos de Revolução e de produção do cinema subsidiado, de tanta música, tanta televisão, quatro canais a produzirem séries, novelas, jornalismo, e continua a não haver uma noção de que a língua é diversa e rica e que toda ela dá para produzir. Ainda não viste esses filmes, ainda não viste essas séries, ainda não viste nada, nada, nada, nada, ainda não fizeram esses filmes. Ainda está tudo por fazer, ainda só se andou um bocado à volta daquela coisa pequenina que é tentar replicar o que se está a fazer lá fora, mas que depois já se ficava aquém e vai se ficando cada vez mais aquém... o que está lá fora vai sendo cada vez mais global e cada vez mais avassalador. Vive-se assim atrás desta cena comezinha onde se gasta imenso dinheiro em cultura, e se vê tão pouca produção cultural e efetiva de “carninha”, que tenha “carninha”...

E lá está, muita dessa, se fosse assumidamente produção amadora, subsidiada, era melhor, era melhor. E ressoava mais, porque tu não ias fazer aquela camada extra que se faz para tentar pôr aquilo parecido com o que os outros estão a fazer.

Ia-se escrever as canções até ao fim, porque não havia pressa para ir pôr o *single* na rádio. Havia vontade de acabar o texto, de pôr as coisas com graça, de pôr as coisas a todos os níveis, até mesmo lá em cima. Até mesmo lá em cima, percebes? Tipo aquela canção dessa altura da Troika dos Deolinda, dos recibos verdes. Que era aquilo? Não era nada, que foi uma cena completamente a reboque de o que estava a acontecer, sem graça nenhuma, completamente preocupado só com a cena deles próprios, que estavam a recibos verdes. Ao menos falem de outra merda...

Alexandre - E hoje nota-se um bocado também essa instrumentalização de uma noção, de um ativismo *fake*.

B Fachada - Eu, nessa altura, mudei-me para o subúrbio e disse a toda a gente, “pessoal, vou para o subúrbio, não sei o que é que vocês estão aqui a fazer...”

“Ah, não, porque nós temos que ficar na cidade...”. E no Porto ainda mais chatos foram, ficaram até agora. “Não, sai e vai para o subúrbio e faz a tua vida”. Eu, nessa altura, dizia muito

isso, dizia que em Lisboa não se conseguia produzir. A malta estava sempre no social, como ainda é nas artes plásticas. É como era na música, é como é agora nas artes plásticas. É sempre no social. Não havia público, havia pouco público.

Alexandre - Tinhas que dar muito no social para...

B Fachada - Íamos a todas... íamos a todas. Estávamos sempre todos nos concertos uns dos outros. E os concertos da Flor Caveira ficavam todos iguais. Subia sempre toda a gente ao palco para cantar coros. E no público não ficava ninguém. Pronto, mas é isso. Mas eu não acho que... Pá, ao mesmo tempo, foi um bocado por volta dessa altura que se começou a ficar com esta doença afetiva da música portuguesa. E de que a música, só por ser portuguesa, já tem o seu valor. Que é exatamente o contrário do que vem atrás. Quando eu comecei era exatamente o oposto. A música, por ser portuguesa, não prestava. Era impossível. Qualquer pessoa que gostasse de música... Estava completamente noutra, não é? Em 1999 tinha saído “69 Love Songs”, dos Magnetic Fields... e a partir daí, canção pop, alternativa, *indie*... Quem gostava de música só ouvia... estava a par com as revistas. O Mário Lopes e o Galopim diziam-nos o que é que a malta havia de ouvir. Ouvíamos o Ruffus Wainwright...

Alexandre - Mas o Mário e o Galopim também tiveram esse papel?

B Fachada - Sim, aos poucos.

Alexandre - Mas até antes de mostrar muito mais da música anglo-saxónica. Tu se calhar foste um grande responsável por depois eles começarem a ver...

B Fachada - Fui o primeiro gajo... Um dos primeiros gajos com algum consenso crítico. Numa altura em que a crítica já estava a perder a sua importância. Mas ainda tinha alguma importância. O pessoal já não lia o Ípsilon. Mas ainda o folheava. Ainda viam os títulos... As manchetes do Ípsilon geravam sempre... um burburinho... O texto quase ninguém tinha lido.

Maria Reis

26-02-2024

Alexandre - Quando é que começaste a compor e a gravar as tuas primeiras canções e como é que era o teu ambiente criativo e rotinas de produção?

Maria Reis - Eu acho que comecei a compor com 14, 15 anos. Primeiro comecei a tocar guitarra. Estava aborrecida em casa e peguei na guitarra do meu irmão, por volta dos 13. Depois tive umas aulas de guitarra elétrica para o meu pai me comprar uma guitarra, e acho que foi mais ou menos por aí que comecei a compor. E gravávamos... A Júlia (irmã) depois também arranjou uma bateria muito rapidamente. E isto era tudo no nosso quarto de dormir! Gravávamos com o Audacity e colocávamos no Myspace... Isto eram os níveis de produção, tudo bem precário! Eu gostava muito de ter esses ficheiros no Myspace, porque eu não sou nada organizada em termos de arquivo, então eu perdi muitas coisas. Tinha uma banda com o João Dória, de Putas Bêbadas, por exemplo. E essas músicas... Só se alguém que conseguisse ter acesso aos arquivos do Myspace... Se alguém quiser fazer isso por mim, por nós...

Alexandre - Fala-me um pouco sobre como começou a Cafetra e que papel desempenhaste nesse início! Que artistas compuseram/fundaram a editora e qual era o vosso principal desígnio?

Maria Reis - A Cafetra... No fundo também comecei a escrever canções, porque conheci o Éme, que vivia na mesma rua que nós. O meu primo, o Lourenço Crespo, também começou por ter uma banda com o Léo (Rabu Mazda) e mais uns amigos, que se chamava Kimo Ameba. Então, de repente começaram a haver bandas. E de repente começou a haver coisas gravadas. Começou a haver vontade de fazer concertos e fazer edições físicas. Mas foi tudo assim bem... orgânico, nunca houve um momento em que... tenha havido uma reunião formal.

As coisas foram acontecendo e começámos a organizarmo-nos de uma forma orgânica, casual e amadora. Nesse sentido, tínhamos só muita vontade... Começou mais ou menos nessa altura. Oficialmente... nós dizemos que, oficialmente, começou em 2010, quando fizemos os nossos primeiros CDs a sério. CDs que foram para a FNAC, basicamente.

Mas não oficialmente começou em 2008, com CDRs. Fazíamos CDRs e fazíamos capas à mão. Tínhamos um sistema que era tipo... Ripávamos os CDs à mão, às vezes íamos à *Let's Copy*, que era no Saldanha, gravar autocolantes com a "bolacha". Mas às vezes também só escrevíamos na

“bolacha” do CD, e fazíamos desenhos personalizados. Ia variando, mas fazíamos um sistema que era tipo... uma folha de papel A4 que dobrávamos para fazer o *artwork*. E era tipo o envelope do próprio CD. Isto parece mais complicado, mas se eu tivesse um exemplo, mostrava-te. Eu ainda tenho umas cópias. Quer dizer, uma de cada. Há coisas que eu perdi. Tipo a primeira cassette de Putas Bêbadas, que por acaso teve a minha colaboração. Foi tipo uma colaboração minha em cassette. Nós fizemos tipo... sei lá... dez cassetes?... porque foi tudo... gravado à mão!

Alexandre - Descreve-me como era o circuito independente em Lisboa antes da crise do resgate financeiro (2011-2014). Que salas, que estilos, que artistas pudeste conhecer, trocar experiências e influências? Quais foram as principais diferenças em relação ao próprio período da crise quanto a *venues*, concertos, hábitos de produção, expectativas de carreira e ambiente geral do teu círculo?

Maria Reis - Antes de 2011 eu tinha 17! Também estávamos a começar, portanto, se calhar a nossa experiência não caracteriza muito a cena pré-2011... Mas eu tenho a ideia que havia mais bandas, porque quando nós começamos eu tocava em concursos de bandas. E havia um sítio que era o Rock In Chiado, em que havia (não sei se não era todas as semanas), matinés de bandas da cidade. Acho que havia mais sítios para bandas experimentarem tocar. Havia mais bandas *overall*. E acho que também havia mais salas que estavam disponíveis para fazer este tipo de cenas, porque se calhar também havia menos medo de arriscar, *I guess*. Mas também isto era tudo *pro bono*, ninguém ganhava dinheiro nenhum, portanto também não era assim grande risco para os espaços. Se calhar havia só mais espaços que estavam disponíveis para fazer isso... Pelo menos para nós, havia sítios em Benfica, havia *spots* ali pelo Chiado, havia um sítio na Rua da Madalena cujo o nome já não me lembro, havia o Bacalhoeiro também... Havia assim uns *spots*. O Bacalhoeiro e a antiga Crew Hassan também, que era ao pé do Coliseu. Isto também é muito exclusivo a Lisboa. Fora de Lisboa acho que tocámos em Setúbal, mas também em circunstâncias miseráveis... era tudo só porque queríamos tocar. E eu continuo assim, mas é fixe ter dinheiro! Havia crise financeira mesmo não havendo crise financeira, é isto que estou a dizer, mas também não era esse o *point* na altura.

Lembro-me também de ir tocar ao Porto, à Casa Viva, que era um *spot* mesmo punk, mesmo “anarca *crazy*”, mas bem divertido, que já não existe.

E pronto, hábitos de produção, expectativas de carreira? Não havia ambição, não havia ideia de carreira... A nossa experiência não é reveladora de nada do que seja o circuito porque nós nem sequer pertencíamos a isso. Estávamos só a fazer por fazer e um bocado a fazer por oposição àquilo

que víamos acontecer, que era bem “macho” e bem sério e bem tecnicamente análogo e pronto, para nós, aborrecido. E nós precisávamos de uma coisa mais intuitiva e mais transgressora e com mais sentido de humor! Também foi um bocado por aí, por resistência. Pronto, não sei se respondi bem à pergunta!

Alexandre - O que sentiste quanto à urgência de “cantar a crise” e como é que isso se traduziu na tua obra?

Maria Reis - Eu tenho urgência em cantar. Tenho urgência em escrever canções. Sempre tive... Parece que o tempo está... Não sei se isto é um sintoma do capitalismo ou só da minha relação com a vida, mas sinto sempre que o tempo está... Que tenho pouco tempo... aqui. Não sei porquê. Mas então sempre senti urgência em fazer canções. E às vezes a minha procrastinação natural entra em conflito com esta sensação de urgência, por isso é que depois tenho ansiedade e essas coisas...

“Cantar a crise”? Não sei. Acho que se revela de uma forma... Porque faz parte da vida, não é? Como tudo... Às vezes, há... Não sei, há momentos em que as dificuldades são mais amplificadas e às vezes, nesses períodos, eu nem sequer consigo escrever canções! Falta dinheiro e falta de trabalho. Mas... nunca houve assim um pensamento consciente, tipo, “eu preciso escrever sobre a crise, isto é importante”. *I don't know*. O que eu faço é importante. Eu sei que gosto. Sei que tenho momentos de reflexão no processo. Sei que não tenho as respostas todas e isso também me dá “pica”. Sei que quando, por exemplo, estou a tocar ao vivo e está a correr bem, consigo sentir que há um reconhecimento dos outros sobre aquilo que eu estou a experimentar dizer, sobre a minha proposta. Acho que todo o trabalho é trabalho político, trabalho criativo também é trabalho político, mas... principalmente no início do Covid, eu estava, tipo, “para quê que eu faço o que faço?”. Há momentos em que eu me questiono se isto é importante. E no fundo não é! *Who cares?* Mas pronto, eu gosto de fazer, dá-me pica e eu prefiro ser músico do que ser político. E prefiro fazer música do que fazer outra coisa qualquer. E ainda bem que consigo fazer isto. Mas não acho que os músicos sejam bússolas morais! Também há essa. Tipo... Não acho que devamos olhar para músicos à espera de respostas moralmente e eticamente puras, porque ninguém é dono de uma verdade absoluta e de uma ética clara e limpa...

Alexandre - Que papel tiveram os novos meios tecnológicos de produção musical (caseira ou em estúdio, com mais pragmatismo por exemplo por causa dos computadores e respectivos

DAWs), de edição, distribuição, escuta *online* (*streaming, download, etc.*) e de promoção (sites, redes sociais, etc.) no teu trabalho e dos teus pares?

Maria Reis - Nós crescemos com o MySpace, depois SoundCloud e depois Bandcamp, essas coisas, tipo, a expressão, o meio de partilha da música sempre foi uma coisa que eu vi como sendo, preferencialmente sendo democrática no sentido de ser gratuita. Por isso é que eu também demorei muito tempo a inscrever-me na SPA porque eu moralmente via-me com uma sensação meio conflituosa em relação ao que é que seria a propriedade privada, mas depois percebi que isto era um bando de vampiros, portanto mais vale receber algum. Mas o veículo tecnológico sempre fez parte da minha experiência, não consigo saber como é que era antes, o que sempre fez parte, acho que agora, se calhar está quase exclusivamente digital, o que depois também, acho que houveram no nosso processo coisas que sempre nos excitaram sobre fazer música. Uma delas é fazer edições físicas, mesmo sabendo ou nem sequer sabendo que não dá dinheiro nenhum.

Mas, são coisas que eu gosto na minha experiência com música, eu gosto de ver o CD, gosto de ver as *lyrics*, gosto de estar a ouvir a música enquanto estou a ver a imagem que o artista decidiu associar à música, eu acho que isso faz parte da experiência e é mesmo uma experiência, vamos dizer, analógica. Mas, ok, depois em termos de fazer música, sempre fizemos de uma forma “analógicodigital”. Eu faço música com aquilo que tenho: se me emprestam uma máquina, eu experimento com a máquina. Todo o material que eu tenho, que foram coisas dadas, (só recentemente é que comecei a comprar coisas porque já sou mais crescida), sempre foi uma cena como “o que eu tenho é como eu faço” e isso aplica-se a tudo!

Depois, claro que vais aprendendo, mas, sei lá, uso o Ableton todos os dias, é uma ferramenta de trabalho, é como alguém que usa o Excel ou o Word. Para mim, eu já não consigo pensar na vida “pré-Ableton”. Mas eu diria que o meu sistema montado em casa é bastante básico. A coisa mais valiosa que eu tenho são as minhas guitarras, porque o resto são tudo coisas substituíveis. Então, eu também não fico muito apegada às coisas, para bem ou para mal. Promoção? Acho que é a coisa mais tóxica ou mais problemática. Há fases da minha experiência a ser uma pessoa que faz música e que partilha o seu conteúdo, vamos dizer, quase exclusivamente no Instagram! Eu não preciso de mais. É assim meio conflituoso... há dias em que não me afeta absolutamente nada e há dias em que me apetece desligar a cena e... depois perceber o que é vaidade e o que é genuíno. Acho que, infelizmente, as coisas ficaram muito afuniladas para um meio de comunicação, neste caso eu acho que é o Instagram para a nossa realidade. Se não estás no Instagram, tu não existes, basicamente, naquilo que é a indústria da música.

E eu acho que isso é um bocadinho problemático, porque tu tens que engajar numa aplicação que se calhar tu não queres. Tipo, eu acho um bocado triste não haver outros meios de chegar até certa música e vice-versa, de músicos chegarem a certo público... Não sei se será interessante haver também, da mesma forma que há expressões, não digo analógicas, mas expressões físicas de ouvir música (tipo CDs e vinil), também podia haver expressões físicas das pessoas se relacionarem com artistas, com músicos e outras coisas. Para o público se relacionar com a música e com os músicos, que não seja exclusivamente através de conteúdos partilhados no Instagram. Mas isso é uma proposta, também não vou dar... não sei, é uma proposta!

Alexandre - Por fim, que achas acerca desta circunstância num todo: a crise, as alterações digitais, e a obra musical reflexiva socialmente. Sentes que estas três partes tiveram ou passaram a ter algum papel específico no circuito independente de Lisboa? Do teu ponto de vista e dos teus colegas da Cafetra, se quiseses complementar.

Maria Reis - No fundo, esta última pergunta é uma reflexão. Eu acho que nós temos as ferramentas todas para criar em Portugal, e agora tentando também descentralizar, porque eu acho que também muito do nosso trabalho como Cafetra, especialmente em 2021-2022, foi tentar criar uma rede de comunicação entre *venues* no país e perceber que muitas vezes vais com a cara à parede. Existe muita desconfiança, pouca vontade e muito medo também. Mas, mesmo assim, eu acho que nós teríamos todas as ferramentas para ter criado agora um circuito independente, autogerido e autossustentável, mas não existe. Não existe!

É muito à base de financiamento público ou financiamento privado, apoios, programas para os quais tens que fazer candidaturas, essas coisas. Mas poderia ser uma coisa autogerida, autossustentável. Houve ali uma janela de oportunidade que se perdeu, mas acho que era fixe continuar a tentar. E acho que também é um bocado por aí que a Cafetra se integra, sendo uma associação, ou uma futura associação, vamos agora finalmente ser associação, mas fomos sempre um grupo informal.

Nós somos um grupo informal com vontade de continuar a fazer música de uma forma que seja livre, e para mim o que é que significa ser livre? Significa que, quando te deparas com uma oportunidade ou com uma dificuldade, deves fazer perguntas. Não aceitar tudo porque sim, nem rejeitar tudo só porque sim. Tentar criar diálogo. Não estou a falar disto de um ponto de vista conflituoso. A cena de fazer perguntas é a cena de continuar a ser criativos e a ser curiosos. Eu acho que há um bocadinho tendência para ficarmos estagnados naquilo que é a nossa realidade e não

pensarmos em propostas diferentes. Porque assim, desta forma, é muito difícil tu seres uma pessoa honesta, seres uma pessoa que prioriza a qualidade em vez de cair em lugares comuns de vaidade e de coisas que têm a ver com coisas que não interessam e que não têm a ver com música. Basicamente é isso.

E eu acho que a minha proposta para as pessoas é um bocado essa. Que é, de que forma é que tu consegues ser o mais honesto possível, porque tudo isto pode falhar e eu posso estar errada e posso estar mal e pensar errado e depois reformulo e continuo. Mas a minha proposta é um bocado essa... Como é que uma pessoa consegue ser verdadeira e integrar-se tanto em contextos mais comerciais como em contextos mais independentes?... Quer dizer, não sei se a palavra serve... Contextos mais precários e contextos mais comerciais, talvez, e ser honesta transversalmente. Isso é a minha grande proposta, e é a proposta da Cafetra! E para isso é preciso manter constante diálogo e fazer perguntas. Temos de estar sempre a fazer perguntas, sempre a questionarmo-nos a nós próprios e aos outros. É um bocado cansativo, mas se a gente consegue, se a gente tem o privilégio de conseguir fazer isso, eu acho que temos, pelo menos, de tentar! É um bocado por aí...

Sérgio Hydalgo

15-02-24

Alexandre - Obrigado em primeiro lugar! A primeira pergunta é: quando é que tu começaste a trabalhar na ZdB e qual é que era o cenário em Lisboa, ou seja, o que é que se estava a passar a nível de concorrência com a ZdB ou a rede em que a ZdB estava inserida, com que cenário nesse aspecto é que te deparaste?

Sérgio - Em termos de programação, não tanto em termos de artistas *per se*?

Alexandre - É um pouco de tudo, mas começa pela programação, ou por onde quiseres.

Sérgio - Eu comecei a programar a ZdB no dia 31 de Outubro de 2007, no dia do aniversário da ZDB, curiosamente. Cheguei à ZdB porque tinha um programa de rádio, *slash* podcast, numa

rádio universitária, na qual eu me dedicava a arquivar, cartografar a música independente, focada em Lisboa, e que passava com grande insistência na ZdB.

As primeiras entrevistas, as primeiras gravações de artistas como o Fachada, como o Norberto Lobo, como Tiago Sousa, como Rita Braga, como Pré-Príncipe, coisas muito díspares de pessoas como o Ricardo Martins, Rita, sei lá, no fundo tentarem cartografar coisas que não estavam a ser cartografadas, que não passavam na rádio, que não iam à televisão e que muito pontualmente apareciam na imprensa, mas que eu tinha acesso pelos fóruns da internet, por ter amigos que programavam, namoravam, faziam parte, no fundo tinha uma série de conhecidos, que estavam interessados em fazer parte disso e eu, com esse entusiasmo, quis fazer parte de alguma maneira. Houve pessoas que criaram editoras, outras pessoas fizeram bandas, eu, de uma forma muito orgânica, comecei a documentar isso com um gravador digital, os músicos às vezes iam a minha casa, foi através do Myspace que contactei com eles, e também cheguei a artistas internacionais. A maior parte desses artistas tocavam na ZdB, ou passavam por ali, ou não passavam por ali, essa foi a forma como eu cheguei lá. Antes disso, toquei música, tive uma banda, mas acabei por não beneficiar da explosão da internet que possibilitou democratizar o acesso à banda, ou seja, a minha banda terminou quando o Myspace surge, e os meus pares seriam os músicos, houve muita gente que continuou uma carreira musical, e que eram as pessoas que faziam parte do meu universo, seriam músicos dos Linda Martini, do Bruno Pernadas, essa era a geração, apesar de eu fazer coisas diferentes deles, éramos todos suburbanos da linha de Sintra, e fazíamos música, e uma pessoa que sempre teve muito interesse por ouvir música e ir a concertos, e a ZDB acabou por ser um sítio onde eu ia recorrentemente ver concertos, assim que se pode ter algum dinheiro. Como é que eu encontro o panorama nessa altura? Em 2007, estávamos numa fase de transição, acho eu, uma fase de transição de uma cidade que tinha concertos de média dimensão, e de grande dimensão, coisas a acontecer no Altice Arena, na altura chamava-se Pavilhão Atlântico, no Coliseu, em espaços de média dimensão, Aula Magna, outro espaço que era o Garage, onde tocaram muitas bandas.

Alexandre - Era aqui em Santos, não era?

Sérgio - Era em Alcântara, onde eu vi os Radiohead tocar, os Queens of the Stone Age, Flaming Lips, um monte de coisas a tocar ali, e depois tinhas concertos em escolas secundárias, tipo Liceu Camões, bandas *indie*, e faltava um circuito, espaços que apresentassem com regularidade, sem ser o B.Leza, que já funcionava, e a ZdB, que inicialmente se dedica mais a artes visuais e que tinha um programa muito focado em propostas muito experimentais, mas que fazia, por vezes,

coisas no formato da canção, e até músicas ditas não ocidentais, mas que não tinham um programa tão regular quanto isso. E lembro-me do Lounge.

Alexandre - Era só isso?

Sérgio - Pá, posso estar a ser injusto, mas eu lembro-me que o Music Box surge, talvez em 2006, ou seja, em 2006 e com um programa muito mais genérico, não era programado pelo Pedro Azevedo, era por um ex-membro dos Rádio Macau, e que acabava por ser um espaço que dava lugar a propostas que, se calhar, não eram tão... que eram mais generalistas, vá, vamos pôr as coisas nesse sentido. Não tinha uma pretensão artística tão vincada. E depois, a ZdB, e o Music Box, e o Lounge, etc., acabam por explodir no sentido em que a sua programação se torna profissional. Na ZdB surge a ideia, a figura de um programador que até então não existia, dedicado à música, com o Nelson Gomes, e depois com o apoio do Pedro Gomes, que se dedicavam exclusivamente a marcar concertos. Antes disso era um espaço que recebia propostas de músicos que diziam, “olha, posso fazer aqui um concerto com este artista? Posso? Ok, então organizei lá tudo”.

Alexandre - Menos formal?

Sérgio - Havia menos apoios estatais, e era uma estrutura que tinha, de uma forma menos regular, propostas artísticas, mas tinha coisas muito interessantes e até transgressoras, mas que aconteciam, se calhar, num contexto de um festival, ou então, pontualmente, a partir de 2003, quando o Nelson começa a programar, começa a programar todas as semanas três concertos. Não sei se até então isso era assim, mas acaba por acontecer de uma forma mais consequente, e de repente, tu tens acesso a concertos por 5 euros, 7 euros, 8 euros, de programação internacional, programação nacional, e coisas que, se calhar, não tinham espaço noutros sítios.

E eu acho que isto está tudo em consonância com um *boom* que acontece nessa altura, que é, de repente, surgem os *low-cost*, torna-se muito mais fácil viajar, e a forma de comunicação entre as pessoas, com a expansão da internet e com a possibilidade de troca de ficheiros, pelo menos do *streaming*, de forma inicial, possibilita que as pessoas, de uma forma muito rápida, tenham acesso a propostas musicais que outrora não teriam. Não temos que comprar discos, ou seja, um disco era caro, era caro comprar um disco porque tinhas que fazer escolhas muito acertadas, não é? Se não fosses um DJ, ou se não tivesse acesso a discos gratuitamente, uma pessoa que fosse fã de música,

ia e comprava, lia a Blitz, ou o Blitz, ou o Ípsilon, ou tinha acesso a uma *fanzine* que era a Mondo Bizarre, que foi muito importante, que era gratuita.

Eu tenho várias ainda, e tu tinhas, imagina, Mondo Bizarre, era distribuída gratuitamente no centro de Lisboa, talvez no Porto também.

Alexandre - *Fanzine*, não é?

Sérgio - Pá, *fanzine*, mas já com uma qualidade muito, muito alta, e tinhas entrevistas aos Queens of the Stone, White Stripes, em 2004, Devendra Banhart, aos Vicious Five, de repente tinhas acesso ao *indie* experimental internacional e ao *indie* experimental hardcore metal, canções, nacional, de uma forma gratuita. Pá, tu tens 20 anos, queres saber mais, tens mais informação, e de repente, com o advento do Souseek, do Napster, pá, a tua cabeça não está preparada, não é? De repente, num dia descobres uma coisa que te vai deslumbrar, não é? Vais ouvir Cat Power, como um dia a seguir vais ouvir uma banda dos anos 50, as Ronettes, que tu se calhar não ias ouvir porque não tinhas acesso, como vais ouvir... Tens acesso a muita coisa, e muita coisa diferente, porque até então tu estavas muito confinado ao teu universo, "ok, eu curto *hardcore*, eu gosto de *reggae*, eu gosto de *indie*, tenho algo de interesse por isto", pá, mas quando de repente podes ir ouvir aquilo que tens acesso através de fóruns, *blogs* que explodem, pá, de repente é uma... os teus interesses expandem-se. Isto com o advento dos blogs de MP3, de repente tens a Pitchfork Independent e 400 *blogs* de pessoas só entusiastas em todo o mundo a falar sobre...

Alexandre - A escrever sobre artistas?

Sérgio - Sim, artistas novos, tipo, os Liars saíram ontem, isto é, ouve os Liars, carregas na música, ouves os Liars, ouve... Tudo! De repente tens Nick... pá, coisas que agora são consensuais, Arthur Russell, Nick Drake, Vashti Bunyan, não sei... o que for, de repente tornam-se acessíveis a toda a gente. E com... e isso tem um impacto.

Alexandre - Desculpa interromper-te, essa questão, depois também permite a estes artistas virem a Portugal, terem concertos com mais pessoas, não é?

Sérgio - O que acontece nessa altura é, de repente tens uma programação regular, tens a capacidade de contactar através de e-mail e MySpace diretamente artistas, sem grandes intermediários.

Alexandre - Sim, contacto direto.

Sérgio - Começas a estabelecer uma relação com outras pessoas como tu, que querem organizar concertos. De repente a ZdB começa a falar com a Lovers and Lollipops, são miúdos 17 anos, “pá, queres fazer um concerto? Ok, vou fazer no Passos Manuel, vou falar aqui com o Becas.”

E isso acontece em Portugal com várias pessoas, e em Espanha, e em França, e na Bélgica, posso dizer-te aqui vários interlocutores que de repente, de uma forma muito independente, começam a estabelecer contacto entre si de uma forma invisível e a tentar trazer artistas à Europa. Pronto, o que acontece é que a ZdB e outros espaços como a ZdB na Europa começam a trocar informação, a dizer, “eu quero fazer uma *tour* com este artista, queres vir? Queres fazer?”, “Ok, eu consigo arranjar um... dormes em minha casa e tal.” De repente estabelece um circuito independente, um circuito independente com informação online e capacidade das pessoas em ouvir as coisas, porque de repente tens a possibilidade tecnicamente de ouvir as coisas, até então não dava para fazer *streaming*.

Pá, isso é uma explosão, é uma explosão e de repente é um período muito específico, é muito fácil trocar informação e chegar a meios. Eu começo a fazer um programa de rádio, uns anos depois, pá, e se eu disser que escrevi à Pitchfork, dizia, olha, conheci aqui esta artista, faz lembrar não sei o quê, e eles punham. De repente tu mandavas um mail e porque... Pá, aquilo... as coisas não estão... era tudo uma novidade, era muito fácil de chegar.

Tu falavas com... de repente o Público, o jornal Público, começa a escrever sobre coisas que passam na ZdB, porque de repente alguém que faz o assunto de imprensa, de uma coisa que é pequena, mas que é entusiasmante, e esse entusiasmo começa a alastrar-se. Estou a falar do circuito independente, atenção. Pronto, e de repente tens artistas que não vão tocar numa Aula Magna, que vão tocar para 70 pessoas, para 100 pessoas, para 200 pessoas, com páginas no Blitz, no Público, e a tocar em Portugal, em vários concertos, sei lá, com 2, 3 datas, de repente. E alguns desses artistas acabam por serem uma espécie de artistas *zeitgeist*, artistas que acabam por ter uma influência sobre outros artistas, para outras pessoas criarem música. Ou seja, tens ali, como em todas as gerações, tens, sei lá, os Sonic Youth nos anos 80, nos anos 90, os Nirvana, ou o que for, tinhas artistas, os Animal Collective, o Devendra Banhart, o que for, os Black Ties, no universo mais experimental, o

que for, e de repente tens dezenas de propostas influenciadas por terem acesso à história da música, de repente, coisas muito de nicho e de culto.

Alexandre - Eu vou falar sobre isso.

Sérgio - Pronto, e isso tem uma influência, pronto, no fundo, o que eu quero dizer com isto é que, nesse espaço de 2003 a 2007, de repente tens mais salas, salas como, lembro-me do Santiago Alquimista, o Music Box, o Lounge já estava a fazer, mas imagino também que a intensidade de concertos também aumenta, a ZdB, isto em Lisboa, não me recordo se talvez esteja a esquecer-me de alguém, e o mesmo acontecer no Porto, com a Lovers and Lollipops, com o Nuno Biónico, em Bragança. Isto acontece tudo na mesma altura, tudo na mesma altura.

Alexandre - É ali de 2003 a 2007?

Sérgio - 2003 é mesmo o início, mas diria 2005, deve ser assim, tipo, “péu”, porque, de repente, os Animal Collective a tocar para 500 pessoas, tu percebes, “ok, esta banda vai, em um ano vai estar a tocar em festivais”, são os Sonic Youth da nossa geração. O Devendra toca na Aula Magna, ou seja, tu comesças a perceber, de repente, comesças a ter grandes artistas que saem desse universo, e comesças a sentir, ok, tu podes ir à ZdB e estar a encontrar a Cat Power, que vai surgir daqui a dois anos, porque tu sentes que num espaço de intimidade e de proximidade como a ZdB, no qual os artistas estão a tocar no palco e, de repente, estão a beber um copo, tu vais poder... Eu sentia que estava a viver aquilo que os meus heróis contavam quando chegaram a Nova Iorque. De repente estavam no CBGBs, ou na Mexican City, está lá o Iggy Pop, ou Bob Dylan vai ver um concerto da Patti Smith, e era um espaço tal e qual, não é? E isso é incrível, tu sentes, “ok, eu posso, eu quero fazer parte”, pronto. E pronto, isto em termos de circuito, não é? Depois, o que acontece é que essa música acabou por se tornar muito mais popular e poucos anos depois, talvez em 2012, o Primavera Sound entra em Portugal e esses artistas acabam por tocar também nesse circuito e são legitimados para uma densa maioria, não é? E de repente há uma explosão, a Lovers cria o Milhões de Festa, na ZdB o filho único sai e começa a fazer as suas próprias coisas, o Music Box tem um programador que é o Pedro, que também tem outra visão, e uns anos mais tarde isto atomiza-se ainda mais, não é? Com Damas, começa a haver outros espaços, que é... ok, a ZdB profissionaliza-se, o orçamento começa a aumentar e acaba por recusar muitas coisas, porque se calhar começa a ter uma exigência muito maior e isso é bom por um lado, por outro lado, deixa de haver espaço

para, se calhar, propostas que ainda estão numa forma muito emergente, sem ser para primeiras partes, e há esse *boom*, não é? De repente Desterro, Casa Independente primeiro, de certa forma, Damas, Cosmos, Lisa, pronto, e etc.

Em termos musicais, não sei se me perguntaste isso, mas posso-te...

Alexandre - Sim, sim, também, também.

Sérgio - Aquilo que eu sinto é que a música cantada em português, primeiro, a música que não era instrumental, era um bocadinho... não tinha tanto espaço assim, vamos pôr as coisas assim, num circuito da qual a ZdB acabava por ser um farol.

Alexandre - Quando tu chegaste lá?

Sérgio - Não, antes, eu senti que em Lisboa, vivemos nos anos 80, com uma ideia romântica, que existia uma série de bandas, Ama Romanta, os Pop dell' Arte, os Mão Morta, etc., e depois, nos anos 90, toda a gente quis ter uma carreira internacional.

Alexandre - Sim, sim.

Sérgio - E depois houve Silence 4, Blind Zero, etc. Havia os Da Weasel, mas era tudo muito comercial.

Alexandre - Sim.

Sérgio - E acho que, imagina, Lisboa, de repente, tem uma Expo, abre o CCB, abre a Culturgest, de repente tem tudo, vamos ser famosos, vamos ter dinheiro, e o que acabou por acontecer é que toda a cultura, que era independente e, se calhar, tinha outro tipo de interesses, acabou por desaparecer ou não ter expressão.

Alexandre - Pois.

Sérgio - E eu sinto que, no final dos anos 90, início de 2000, existiam, se calhar, os Ornados Violeta, mas que também acabaram a carreira muito cedo, na altura, e depois tu tinhas Hip-Hop

mesmo *underground*, mas não tinhas muita gente a cantar. Ou seja, a maior parte dos concertos eram música instrumental.

Alexandre - Ok!...

Sérgio - E eu acho que há uma mudança que surge. Primeiro, acho que as pessoas se aproximaram daquilo que ... há uma espécie de re-interesse pelas propostas nacionais, como não existia até então. Eu lembro-me que os Dead Combo fizeram esse *crossover*, ensaiavam na ZdB e que pegavam no lugar do, podia ser o do Fado, mas também da americana, mas faziam-no num contexto próprio e que, se chegavam o público, se calhar não queria saber de música portuguesa.

Alexandre - Exato.

Sérgio - O próprio Fado acabou por ter algum reconhecimento, primeiro com o Camané, depois com outros intérpretes, Aldina Duarte, talvez...

Alexandre - Madre de Deus também ainda foi...

Sérgio - Isso já antes, mas isso já era *mainstream*, *tours* internacionais, mas não era aquela sensação de estares a encontrar...

Alexandre - Alguma coisa a acontecer, a começar.

Sérgio - Sim, na tua cidade, sim.

Alexandre - Sim, ok.

Sérgio - Fazia parte do... E eu acho que, de repente, eu lembro dos Linda Martini, do Tiger Man e os Dead Combo e talvez um pouco outro...

Alexandre - Paus também?

Sérgio - Ainda não, os Paus surgem em 2009 ou 10, mas imagina, 2004, 2005, 2006, e tinhas, de repente, esses artistas a tocar na ZdB e que escutavas e que de repente saem também para outros circuitos, ou Music Box, etc. Mas depois há um fenómeno que eu imagino que te possa interessar a ti, que é, de repente, surgem uma série de autores que pegam na língua portuguesa e começam a usá-la de uma forma completamente diferente, que começam a cantar a sua própria oralidade.

Alexandre - Exatamente.

Sérgio - E é aí que as coisas mudam, e isso surge muito por culpa da MerzBau, não sei se conheces.

Alexandre - Não.

Sérgio - MerzBau era uma *netlabel* do Barreiro, do...

Alexandre - Podes escrever aqui em baixo, por favor?

Sérgio - MerzBau era... MerzBau, *netlabel*, Barreiro... É isso. Havia outro espaço, que era o Maxime.

Alexandre - Obrigado. Ah, sim, era ali no... Sim, era na Praça da Alegria.

Sérgio - Praça de Alegria, exato. E o Maxime tinha... E o que acontece com a MerzBau, que era gerida pelo miúdo de vinte e poucos anos, que é o Tiago Sousa, que agora toca piano, e as fotos da Vera Marmelo começaram na mesma altura. Ah e o Outfest também era muito importante, pronto. Outfest com a ZdB, pronto. A MerzBau começa, influenciada pelo trabalho no Barreiro, Outfest, em 2005, e também por haver concertos na ZdB, a querer fazer coisas, só que a sua curadoria é bastante mais abrangente. *Indie*, e de repente tens as primeiras coisas do Fachada. Tinhas outras coisas, tipo Noiserv, Walter Benjamin, que é o Luís Nunes, outras coisas, Mariana Ricardo, que tinha tido, que era muito jovem, mas que tinha tido uma carreira *indie*, com as Pinup Society, antes, e que começam a fazer coisas em vários sítios. Sítios inusitados, desde uma

barbearia, desde qualquer sítio, alguns espaços de DIY, agora recordo-me que havia o Crew Hassan, outro espaço, e o Maxime, pronto.

E de repente, esses artistas já começam a tocar em vários sítios, ou seja, de repente tens quem faz música experimental, desde o *Free Jazz*, a música eletrónica, rock desconstruído, *noise*, e depois aqueles nomes *indies* já estão a crescer, como os que te referi, o Tiger Man, Linda Martini, etc. E de repente começa a ter esse espaço para estes cantautores, e o Fachada acaba por ter um ascendente sobre os demais, acho eu, e é o primeiro. E a Flor Caveira surge também, ou começa a ter algum impacto, não tocam na ZdB, mas chegavam por fazer as suas próprias coisas, vão ao Maxime, de repente tens várias coisas a acontecer.

Alexandre - Isso é ali na 2007, não é? 2008?

Sérgio - Ya. E quando eu chego, lembro-me que o B Fachada toca na ZdB, abre, e depois apresenta o filme com o Tiago Pereira, o “Música Portuguesa a Gostar Dela Própria”, e de repente aparece uma nova geração, influenciada, mesmo pela Flor Caveira, pelo B Fachada, mas que também quer saber de coisas experimentais, que são a Cafetra, e depois da Cafetra, imagino que estás a par, a Xita, tudo o resto, não é? Mas no fundo há, de repente, aquilo que era um bocadinho desconsiderado, acaba por ser reavaliado por uma nova geração. A geração mais nova diz aos mais velhos, “não, vocês não percebem nada disto, vocês não gostam da Flor Caveira, nós gostamos, mas nós também somos abertos e gostamos do Halloween e de música experimental”.

E de repente há uma contaminação geracional entre os mais novos e os mais velhos, e de repente o B Fachada, que era completamente desconsiderado (eu gostava), mas que não era considerado por, se calhar, a Filho Único, porque achavam que era “parolo”, acabam por integrá-lo, e de repente isso vai influenciar também Maria Reis, etc, etc, etc.

Alexandre - A malta da Filho Único não gostava do B Fachada?

Sérgio - Ninguém, as pessoas não gostavam do B Fachada, esgotavam a ZdB e achavam que ele fazia aquilo por dinheiro. E só começam a interessar-se por ele em 2010, portanto estamos a falar de dois anos e meio de... Havia muito uma espécie de “capelinhas”.

Alexandre - Sim, a malta também estranhava, não é?

Sérgio - Os mais velhos, quem está a fazer antes, os que estão cá há mais tempo, às vezes estranham os que vêm. Então há esse tipo de energia, mas, de repente, as rádios também começam a passar música, esta música, a Radar, imagino eu.

Alexandre - Pois, é que isso é muito importante.

Sérgio - Sim, mas imagina, havia... eu quando comecei a fazer o programa de rádio, sentia que estas pessoas não tinham representatividade. E eu achava assim, “mas como é que o B Fachada nunca tocou na rádio?”. E eu lembro-me que o Henrique Amaro, eu tinha uma “secçãozinha” do Henrique Amaro, em que eu passava a primeira vez de muitas destas pessoas, algumas delas que eu não adorava, mas sentia que, pá, estas pessoas precisam de saltar e têm esse espaço. Portanto, houve ali um momento em que Norberto Lobo não passava na rádio, o B Fachada não passava na rádio, o Benjamim (antes de ser o Benjamim), o Tiago Sousa, tudo isto, passavam os Linda Martini e passavam outras coisas, mas depois há... e depois as coisas foram-se contaminando e, de repente, a Xita passa na rádio, a Cafetra passa na rádio, as pessoas passam, porque também passam, começam a existir mais rádios, não é?

Alexandre - Sim, sim. Desculpa-me, posso só fazer uma interrupção?

Sérgio - Sim, força!

Alexandre - Tu tinhas uma rádio tua antes de entrar na Z?

Sérgio - Não, tinha um programa, o Técnico tinha uma rádio, que é a Química FM, Química FM não, Rádio Zero, e eu fazia um programa de duas horas (semanal) e eu construí um blog onde disponibilizava, posso-te mostrar, esses programas online, e esses programas online tinham, na sua grande maioria, entrevistas e gravações de músicos a fazer uma espécie de sessão para o programa de rádio. E tinha artistas internacionais e nacionais, e o programa era, tinha... eu recebia discos todo mundo, todos os dias!

Alexandre - Tu continuaste a fazer isso depois de entrar na ZdB?

Sérgio - Tentei, mas não tinha a capacidade, não, agora na pandemia, quando eu saí da ZdB, fiz um programa de rádio.

Alexandre - Pois, eu lembro-me disso.

Sérgio - Sim, e tem um arquivo, e teve um apoio, e está disponível ainda, fiz... e tem esse, ainda está disponível esse, o da ZdB não, mas fiz o Panda Bear... sei lá, fiz muita gente.

Alexandre - E, aqui em relação a esta questão, só para terminar esta parte, esta primeira parte, esta questão da música cantada em português, tu percebeste onde é que isso apareceu, ou porquê?

Sérgio - Eu sinto que foram tempos em que poder experimentar, poder errar, eram pressupostos que, até então, se calhar não estavam tanto na equação, até então era, pá, nós temos que fazer isto bem, gravar um disco é difícil, portanto, nós temos que corresponder às expectativas de alguém, autoedição não existia, não conseguias pôr música no teu MySpace, portanto, a partir do momento em que tens possibilidade de fazer uma *demo*, pôr online, vais experimentando, vais pondo, vais pondo, e vais, no fundo, comunicando com os teus amigos, com os teus pares, e isso vai influenciando uns aos outros.

Pá, imagina, fazeres um disco, tinhas que ter tudo mega ensaiado, tudo “perfeitinho”, e tens que esperar dois anos para fazer um disco, ou de repente estás a fazer uma *demo*, e vais pondo, e eu acho que o facto também da música, de repente, surgirem uma série de artistas que te inspiram, e que tu sentes que estão a fazer isso também, e que são artistas que de repente têm, são escritos, artistas de todo o mundo que têm, de repente, abres o Mondo Bizarro, e estão lá escritos, tu sentes que estão a ser celebrados, também te permitem a ti desafiáres-te nesse sentido. Portanto, quando surge, sei lá, agora vou, imagina, eu não sei se o B Fachada achava piada o de Devendra, mas eu lembro-me do Devendra no início, a primeira coisa que ele fez foi um disco em que gravava melodias num gravador de telefone, porque ele não tinha acesso a tecnologia, ligava para alguém, gravava, e de repente tens alguém a escrever, a ver que essa música que faz uma digressão europeia, ou mundial, a abrir para não sei quem, para os Swans, escrevem sobre esse artista, e de repente há um culto, pá, eu sentia que o B Fachada também estava, de certa forma, a fazer o mesmo. Ele tinha uma arrogância muito grande, que era, eu sinto que ninguém está a fazer, que há muita coisa por

fazer, e que ninguém está a fazer isto, eu não sou nada especial, mas sou a pessoa que está a fazer isto.

Sim. Eu vejo os meus pares, vejo muito mais velho o JP Simões, e depois José Mário Branco, e não vejo ninguém a pegar na língua portuguesa e a cantá-la sem preocupações de estar a soar perfeito ou afinado, mas a cantar a oralidade, e isso vai, e sobre uma série de temáticas que ninguém pegava. E as pessoas acabam por se influenciar umas às outras, não é? Eu acho que esse período teve isso, de contaminação, porque, pá, imagina, tu ligas, pá, a tecnologia acaba por ter uma influência, não é?

Alexandre - Exatamente.

Sérgio - Se toda a gente tem um Instagram, tu comesças a pensar de uma forma diferente sobre o que é que tu podes retratar, ou não queres retratar, comesças a fazer a curadoria automática sobre as tuas escolhas visuais, não é? E acho que isso acontece também com o MySpace. De repente, podes colocar montes de coisas, e tens pessoas a comentar, e podes trocar, e se isso te permite tocar na padaria, ou na escola secundária, ou abrir um artista internacional que tu gostas, pá, isso dá-te pica, não é? Agora está muito mais, quer dizer, agora já não é uma novidade, não é?

Alexandre - Pois, pois, eu também vou chegar lá, a dada a altura do meu trabalho. Não aqui, não sei, se calhar no fim, mas pronto. Eu, nesse sentido, acho que o Fachada, eu acho que ele foi inovador também, a romper com certas manias de replicar coisas estrangeiras, não sei o que, acho que ele nesse aspecto também foi bem, rompeu imenso com isso. Mas pronto, agora passando mais à frente, eu tinha aqui uma pergunta que pode ser uma coisa mais breve, que é: Qual é que achas que era, ou se é que há diferença, quando tu estavas na Z, qual é que era o desígnio da ZdB, em termos de programação, quer que fossem artes plásticas, querem música, que seja diferente do que é agora, quando saíste, se notas alguma diferença?

Sérgio - Sim, o Marcos, que faz a programação, trabalhou comigo muitos anos, conhecia a produção e assistência de programação, trabalhou comigo, não sei, seis anos? Eu saí há três, mas ele já tinha esse espaço, portanto eu sinto que há uma influência muito grande daquilo que era a ZdB comigo, enquanto programação, e o Marcos, de certa forma, eu sinto que também respeita isso e que também quer dar espaço aos mesmos, acho que ele tem essa preocupação, no fundo, de respeitar aquilo que era a ZdB, "a minha ZdB", e obviamente ter o seu próprio cunho pessoal,

porque os interesses dele são diferentes dos meus. Tu queres que eu te diga qual era a minha linha de programação, ou como é que vai ser a diferença?

Alexandre - Sim, por exemplo, se tinhas alguma linha... guia?

Sérgio - Sim, eu acho que, tal como o Marcos, eu também sinto que fui influenciado pelos meus precursores.

Alexandre - Que era a malta da Filho Único?

Sérgio - Sim, o Pedro e o Nelson. Houve uma pessoa que esteve entre nós os dois durante uns meses, mas para mim havia, e a ZdB antes deles tem uma história, portanto a minha preocupação foi sempre encontrar um equilíbrio entre artistas emergentes e dar espaço a artistas com uma carreira já mais consolidada Tanto em propostas nacionais como internacionais, sendo que havia um pressuposto de dar espaço a propostas que fossem mais transgressoras.

Alexandre - Exatamente.

Sérgio - O universo de... diversos universos musicais, mas com ênfase, obviamente, sempre com atenção à música improvisada, *free jazz*, eletrónica, que é a história da ZdB, mas também a outros formatos, desde formatos da canção, a todos os outros formatos.

No fundo, tentar encontrar propostas que fossem singulares e, de certa forma, rompessem com uma ideia de... No fundo, essa singularidade e transgressão era aquilo que me guiava, não é? Podia ser uma proposta do hip-hop, do *trash* metal, da canção, mas encontrar algo que fosse autoral, singular, mas que também quase que fossem paradigmáticos dentro desse universo.

Alexandre - Exatamente.

Sérgio - Ou seja, o melhor de cada um.

Alexandre - Colocar também o público numa posição mais ativa e não tão passivo e...

Sérgio - Não sei, nunca pensei nisso, mas o que gostava da ideia de cortar a ideia de que fosse uma coisa horizontal, não é? Ou seja, o público e o artista estavam na mesma dimensão e que a energia do público e do artista se contaminam uma à outra, não é? Não existe aquela coisa tão hierárquica de teres um espetáculo com um fosso gigante, com um palco muito alto e acho que na própria comunicação da ZdB e na forma como eu procurava estabelecer relações com todos, eu queria que essa relação fosse desprestenciosa. Que não fosse aquela ideia de, ah, isto é alta cultura e então, tu não entendes, não entendes, não venhas. Não, eu acho que isto não há nada para entender, isto é música, música intuitiva. Tu, obviamente, podes ter, saber a história, mas não tens que saber noções musicais para ouvir e usufruir e seres, gostares, ou sentires, pelo menos, que aquilo te comunicou contigo de alguma maneira. E eu sinto que hoje em dia a ZDB mantém isso, tendo em conta que a música também mudou um pouco, e que eu também mudei um pouco, e a própria forma de ver as coisas.

Eu acho que eu tenho uma visão, se calhar, política ou sociocultural, que me faz ver as coisas de uma maneira particular, que é importante dar espaço a propostas que não têm esse espaço, e com isso também tentar mudar, ou contribuir para a mudança de uma série de coisas que eu acho que devem ser mudadas.

Alexandre - Era aí que eu queria chegar.

Sérgio - Pronto, e eu acho que se calhar, quando se é mais novo, se calhar não tinha tanta essa consciência anteriormente, e não sei se foi da idade, se foi ter recuo para pensar, porque quando tu fazes muita coisa com uma grande intensidade acabas por ter dificuldade em fazer esse exercício, e obviamente que o mundo, com tudo o que está a acontecer, me permita a mim ver as coisas de outra forma.

Sempre me fez confusão, por exemplo, que a maior parte do público na ZdB fosse branco, e tu sentires que, se calhar, tens ali uma artista que está a falar sobre uma série de situações políticas, e o público é um público... que há uma grande diferença entre quem está a actuar e o público, acaba por haver um certo exotismo, e eu acho que é importante tentar desconstruir isso e incluir mais pessoas. Num mundo ideal, tens um público transgeracional, tens pessoas mais velhas, tens pessoas mais jovens, pessoas com mais estudos, menos estudos, com mais dinheiro, menos dinheiro, mas que isso é, de facto, algo que eu gostava que quem está por trás da programação também estivesse em conta. Mas diz-me, interrompi-te, tu querias dizer alguma coisa?

Alexandre - Não, não, não interrompeste. Era a aí que eu queria chegar, que é, basicamente, isso já era um bocadinho o desígnio da ZdB quando tu chegas?

Sérgio - Sim, claro, a ZdB surgiu em 94, e o próprio nome da ZdB e a própria programação que tinha feito então era extremamente utópica, e com espaço à... nos anos 90 era o mais transgressor possível, coisas que agora até nos fazem confusão. E eu, de certa forma, quis abrir, com isso, se calhar, deixei entrar coisas que, se calhar, não tinham esse propósito, porque também quis, primeiro porque gosto, mas também senti que isso poderia seduzir pessoas que, se calhar, tinham algum preconceito.

Alexandre - Um campo em constante abertura.

Sérgio - Exato, a primeira vez que eu fui à ZdB fui ver uma proposta que não era assim tão experimental, fui ver o concerto em que o Adolfo Luxúria Canibal fazia parte, e aquilo fez-me entrar e ver, “ah, mas amanhã o que é que há?”. E de repente, quanto mais coisas tu vais vendo vais percebendo, ah, mas aqui há imensas coisas, se as pessoas forem ver, se derem essa hipótese, vão gostar.

E eu acho que há muita coisa por fazer nesse campo. A semana passada vim (B.Leza) ver aqui uma noite de rap crioulo, e eu estava a olhar para aquilo e a pensar, “ok, não está muita gente, e quem está a ver está-se a passar completamente”. Tens alguém que está a cantar sobre viver nas barracas, em crioulo, mas aquilo era como se estivesse a ver um concerto de punk rock, outro fado, muito, muito emocional, e tu pensas, “ok, esta pessoa tem 5 milhões de views, estão aqui 60 pessoas, ninguém é branco.” Há muita coisa por fazer.

Alexandre - É esse papel também, não de obrigar e de indocinar as pessoas, mas de dar essa possibilidade de juntá-las em diversas ocasiões e propostas, acho que isso é importantíssimo.

Sérgio - E é por isso que fez isso, por exemplo, com as festas, de repente tens um público que, por norma, não se deslocava para o centro, e que se deslocasse iria ser banido, porque estava vestido com, tinha fato-de-treino e não o deixavam entrar, e de repente todo esse código de forma de vestir e etc., deixa de fazer sentido, e de repente há uma contaminação, e isso tem influências, em termos musicais, mas de certa forma sociais, acho eu, porque nós temos muito receio do desconhecido, que aí inventamos, mas bom, longa conversa...

Alexandre - Sim, se depois precisar, eu vou te chatear para uma futura entrevista, ou uma conversa mais só livre. Tenho aqui, nos anos da Troika, entre 2011 e 2014, tu ainda estavas na Z?

Sérgio - Eu saí em 2020. E um, 2021.

Alexandre - Então, esta aqui, por acaso, nós já acabámos por responder a isto, só que podemos dar aqui uma vertente um bocadinho mais exterior à Z, ou seja, entre 2011 e 2014, o panorama social, o ambiente onde tu estavas, na rua, nas pessoas, na convivência, na afluência, consegues dizer alguma coisa sobre isso?

Sérgio - Consigo, pois, lembro-me perfeitamente.

Alexandre - Lembras-te bem dessa altura?

Sérgio - Sim, lembro-me muito bem, lembro-me de uma noite específica em que eu não sabia se a ZdB ia acabar, não sabia se eu ia ter trabalho, e lembro-me da ZdB fazer uma exposição chamada “Este país está a desaparecer”. Alguma coisa assim, “tem cuidado, este país está a desaparecer.” E era a imagem de Portugal, assim, perder-se no meio do oceano. E eu lembro-me de... Lembro-me de... houve cortes no apoio da DGArtes, havia um medo gigantesco de facto de deixar de ser possível trabalhar num espaço como a ZdB, e na altura não existiam estes espaços que te falei a seguir, não existia Damas, não existia Desterro, não existia Cosmos, não existia Lisa, não existia... Eu sentia que estava tudo muito dependente de um só espaço. Portanto, tinhas o Music Box, tinhas o Lounge, e tinhas a ZdB.

E, portanto, todas estas propostas, se deixasse de existir apoio, ficavam órfãs. Porque muitos destes concertos não são... Pá, é muito difícil organizar um concerto, tens que pagar técnicos, técnico de luz, técnico, etc. E mesmo que o cachet seja baixo, os teus custos de produção, se não existir um apoio, é muito complicado, não é? Claro que depois, quando surgem estes espaços, esse tipo de pressão diminui.

Mas eu lembro-me perfeitamente disso, lembro-me das manifestações, lembro-me de uma manifestação, não sei se éramos um milhão de pessoas, que acabou na Praça de Espanha, e eu sentir que, se nada mudar agora, nada vai mudar nunca. Pois, foi ser um bocado um descrédito qualquer.

Alexandre - É, eu também senti um bocado isso.

Sérgio - Tiveste presente em algumas?

Alexandre - Nessas não tive, nessas não tive.

Sérgio - Essas foram assim, porque aí sentias mesmo que estavam toda a gente, não eram só jovens, eram pessoas mais velhas, pessoas mais jovens, pessoas que nunca se..., não eram politizadas, as pessoas estavam mesmo, pá, “aperta, aperta”, e não sabiam o que é que havia de acontecer, o medo era gigantesco. E isso é o que eu me recordo mais.

Eu recordo-me, quando perguntaste ontem, falaste sobre isto, eu acho que fiz o exercício de tentar perceber que manifestações artísticas surgiram nesse momento e que, de certa forma, respondiam a este enunciado. Lembro-me outra vez do B Fachada, que fez o “Deus, Pátria e Família”. Talvez a Capicua, que fez uma música que era a “Medo, o Medo”.

Alexandre - Exatamente. Eu tenho um artigo, e que vou trabalhar a partir dele, de uma professora, que é a prof^a Paula Guerra, em que ela fala de todas essas canções, da “Medo do Medo”, a “Deus, Pátria e Família”...

Sérgio - Ambos os discos foram tocados em ZdB. O “Deus, Pátria e Família”, acho que foi a única vez que tocou na vida foi na ZdB. Num evento com muitos artistas para financiar o ar-condicionado. Ele tocou numa sala, o piano lá em cima, acho que foi a única vez.

Eu lembro-me do Alek Rein, a manifestação, 25 de Abril, dele tocar na ZdB, levar uma carrinha de caixa aberta, e eu acho que o Alek Rein, não sei se o Marco Franco, não sei se o Tó Trips, dos Dead Combo, lembro-me destes artistas, mas eu não sei até que ponto é que a arte deles se responde diretamente a esta questão de instabilidade e de “troika”, não é? Talvez no hip-hop, provavelmente no hip-hop, mas também não tenho a certeza, não sei se o Halloween, acho que aí já estava, não sei se se responde diretamente, mas tem esse lado desencantado.

Alexandre - O Boss AC, acho que tinha uma ou outra malha mais diretamente.

Sérgio - Se calhar. Mas não sei, não me recordo, pá, não sei, se calhar há mais pessoas, mas eu não me lembro de ninguém.

Alexandre - Mas em suma, sentias que havia uma nuvem no ar...

Sérgio - Gigantesca!

Alexandre - Daquilo poder de repente não ser mais possível?

Sérgio - Não, não, que a cultura era um primo afastado. Deixou de existir um Ministério da Cultura, passou a haver um Secretário-Geral da Cultura.

Aquilo que tinha sido, tinham vindo concursos públicos que tinham sido, tinham voltado atrás com a palavra e de repente tinham cortado.

Alexandre - Cativações, etc...

Sérgio - Sim, sim, portanto tu estás mesmo a pensar que é possível, eu lembro-me de sentir, "bom, eu não sei, isto pode acabar amanhã, não sei o que vou fazer com a minha vida, não faço a mínima ideia."

Mesmo com as pessoas todas na rua não me parece que haja forma diferente de lidar com esta situação. E foi assim mesmo, muito negro.

Alexandre - Acho que essa perspectiva, ou essa noção do descontentamento, as pessoas deram esse, eu nessa altura tinha 17, para aí, e nessa altura, pá, ainda não há manifestações ainda. É uma coisa que me arrependo, já falei com o Alex (Alek Rein) sobre isso.

Sérgio - Não, essa foi inacreditável.

Alexandre - Deu uma imagem também por todo o mundo. Houve manifestações parecidas em toda a Europa...

Sérgio - Sim. A Grécia, imagino eu, mas eu lembro-me, era do género, imagino, estás na Praça de Rossio, até o Terreiro do Paço e aquilo cheio. É arrepiante.

Alexandre - Ora bem. Pois, entretanto, já acabámos por abordar quase tudo. Porque eu agora, na última, tinha aqui artistas que tenham passado pela ZdB nesta altura.

Sérgio - Eu acho que este todo, Halloween, B Fachada, a Capicua, o Alek Rein.

Alexandre - Pá, eu sou um bom amigo do Alex, acho que vou falar com ele também.

Sérgio - Se bem que o Alek Rein, a música dele não é propriamente... a música de Alek Rein e o Alek Rein não tem uma componente política. Se calhar, na forma direta não.

Alexandre - Sim, sim, sim. É mais poética.

Sérgio - É, não é?

Alexandre - Sim, acho que sim. Mas eu, neste aspecto, há ali, eu acho que há ali, uma ou outra nuance em Alek Rein que tem uma perspectiva política. Agora, o Oriano, se calhar, já vai estar mais, mas só aparece agora depois da pandemia.

Sérgio - Agora, imagino que hajam muitos outros, mas eu não faço a mínima ideia do que é que outros artistas estavam a fazer nessa altura, não é?

Alexandre - Epá, eu não vou estar a... Eu não consigo nem quero...

Sérgio - Mas do universo independente?

Alexandre - Epá, tens o universo de B Fachada, o Benjamim, a Capicua, o Samuel Úria, o Tiago Guillul...

Sérgio - Eles falavam sobre a Troika e sobre esse processo específico?

Alexandre - Eu acho que o Úria, neste caso, eu acho que foi mais o Fachada, a Capicua, talvez.

Sérgio - Capicua, de certeza.

Alexandre - Capicua, de certeza. E o Úria, talvez. Mas depois há ali uma coisa que eu tenho que fazer, que é, se calhar, ir um bocado ao universo do rap e do hip hop.

Sérgio - Sim, sim. E mesmo o *mainstream*, se calhar o Sérgio Godinho ou o Jorge Palma fizeram coisas que eu não faço a mínima ideia ou o Tiger Man, Mão Morta. Mão Morta é possível... Eu não sei. Isto é, pensando na ZdB, o Chullage, depois, nessa altura, eu não sei, não sei mesmo.

Alexandre - Pois, agora, tudo isto aqui já é uma relação especial entre artistas e a ZdB. Acho que já acabaste por abordar isso, não é? Alguns deles até podiam ficar a dormir na ZdB.

Sérgio - A ZdB tem quartos. Portanto, os artistas ficavam a dormir lá, na sua grande maioria. Muitos deles fizeram residências.

Alexandre - Exatamente.

Sérgio - Alguns gravaram, outros fizeram concertos especiais, colaborativos. Muitos dos artistas foram regressando ao longo dos tempos. Portanto, houve um acompanhamento também da carreira desses artistas, que depois também se materializavam em concertos fora de portas. Pronto. Fiquei amigo de muita gente, nesse sentido também.

Alexandre - E depois vocês também começaram a fazer, lá está, essa cena, que é, por exemplo, concertos da ZdB em Setúbal.

Sérgio - Em Setúbal, Teatro Maria Matos, São Luís, ciclo na Gulbenkian, ciclo em São Luís.

Os ciclos de programação especificamente em Setúbal. Concertos fora de portas em sítios mais inusitados, desde parques de estacionamento, terraços, antigas igrejas, jardim botânico, muitos concertos fora de portas, pronto.

Alexandre - Isto também é muito fixe. Pá, depois, no início conseguiste falar um bocado disso, que é como é que o circuito acabou por se formar com base nessa acessibilidade de ficheiros, de artistas, de viajar, de viajar em low-cost.

Sérgio - E também de comunicar com outros promotores, no fundo que eram coisas extremamente DIY, muitas vezes.

O Biónico é uma espécie de paradigma disso. Um “maluco” que quer fazer coisas no fim do mundo e que convida artistas e dormem lá em casa e de repente ele arranja uma forma de tocar num sítio mais institucional ou menos institucional. E a ZdB fazia essa ponte.

Ou seja, eu muitas vezes falava, "queres vir a Portugal, eu consigo-te oferecer três concertos". E de repente eu falava com o Fua, com o Márcio, falava com o Biónico, falava com o Mercado Negro e de repente coisas mais institucionais. Ok, tens aqui três datas, vai. E ninguém sabia disso. Isso era a única forma de os artistas tocarem na ZdB.

Em vez de oferecer X, oferecia-te um bocadinho valor menos, mas o total era maior. E se houvesse um sítio mais institucional, esse pagava a maior parte. Esse era o trabalho invisível.

A maior parte do tempo era “como é que eu vou conseguir que este artista venha cá porque eu não tenho forma de o pagar”. Hoje já não é assim. Hoje a ZdB duplica o orçamento. No passado a ZdB passou a ter o que é o dobro há dois anos. Portanto não tem essa preocupação tão grande de ter que encontrar parceiros. Pode simplesmente...

Alexandre - Pois, isso facilita.

Sérgio - Sim.

Alexandre - E depois a ZdB também acabou por usar essas pontes com outros promotores e organizar essas viagens e mini *tours*?

Sérgio - E às vezes *tours* europeias!

Alexandre - Fazerem parte de uma tour europeia.

Sérgio - Organizarem a tour. Organizei uma ou duas *tours* europeias e a Filho Único organizou várias.

Alexandre - É isso. E nesse sentido também o Facebook, o Instagram acabaram por ajudar a promover... ?

Sérgio - Sim, sim. Foi uma revolução. Quando o Facebook surge...

Alexandre - Ali aquela cena do evento, não é?

Sérgio - Sim, eu lembro. Depois tu dizias que ias ao evento. Sim, e tu tinhas uma noção muito mais precisa daquilo que ia acontecer mediante a expectativa e consoante isso podias trabalhar mais ou menos a comunicação ou também te dava mais segurança para fechar mais concertos porque tem aqui 150 pessoas, vou fazer mais um. E antes disso era tipo... Imagina, a ZdB só tem venda online de bilhetes antes da pandemia. Em janeiro de 2020 começa a Ticketline. Até então era tudo... Tabacaria Martins. E antes disso era... as pessoas reservavam. Eu tinha 150 reservas... se as pessoas desistirem... é um caos. Portanto, profissionalizou-se nesse sentido.

Não sei porquê estou a falar sobre isto... Mas o Facebook é isso. Não, estamos a falar sobre o Facebook. Sim, o Facebook no início foi uma revolução porque deu-te a ilusão que tu, muito facilmente conseguias chegar a muita gente simplesmente criando um evento. E de repente programavas um artista que tu achavas que era completamente emergente, mas podia ter um artigo aqui e acolá, e imediatamente percebias se aquilo ia correr bem ou de facto corria muito melhor do que antes, por causa disso. E depois, com o tempo, isso começou a aparecer.

Porque depois comesas a desinvestir nos cartazes, comesas a desinvestir numa série de coisas, a imprensa deixa de ter aquele impacto que tinha antes, porque antigamente se eu tivesse um artigo no público a casa estava cheia. Se eu tivesse um artigo no Público a casa estava... Hoje em dia, ninguém, não tem nada a ver com isso. Pronto, e depois com o Instagram a mesma coisa, e depois quando eles começam a mudar o jogo, o algoritmo, e obrigarem-te a pagar, aí comesas a perder...

Alexandre- Vira o jogo completamente, não é?

Sérgio - Vira o jogo, começas a ficar refém disso e muita gente a faltar-se de estar online, porque estás a ver muitos anúncios. E pronto, e a quantidade de coisas que começa a atomizar-se tudo, não é? De repente tens 5 ou 100 na mesma noite para o mesmo público.

Alexandre - Acabou a haver mais artistas, mais oferta e uma diluição nas redes, não é?

Sérgio - Eu falava com toda a gente, dizia assim, “neste dia vais ter algum concerto?”, eu falava com 4 promotoras em Lisboa não estava a ver a noção ninguém hoje em dia quer saber se a Culturgest tem um concerto, na Lisa há um concerto, ZdB há um concerto e depois vão fazer o concerto depois vão estar 50 ali, 30 ali 100 ali, 150 ali mas, pá, por outro lado é bom que haja... não fique tudo focado numa só sala é fixe, tens mais possibilidades, acho eu...

Alexandre - Eu acho que estamos muito bem, Sérgio!

Sérgio - Estás fixe? Estás bem?

Alexandre - Sim, gostei muito! Obrigado!