

Se isto não é música, então faz tu uma canção:

**O fenómeno das “editoras-colectivo” e a herança do *punk* na música
da “Geração à Rasca”**

Inês Sofia Vieira Henriques

**Dissertação de Mestrado em Musicologia
Área de Especialização em Musicologia Histórica**

Setembro de 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Área de especialização em Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro.

“Porque se luta, então, para conquistar um caminho que se sabe que não é nosso? Somos nós próprios que traímos a nossa vida. A vida não é isto, não é ganhar dinheiro. (...) A vida é outra coisa.”
Branquinho da Fonseca, in *O Barão* (1997)

Agradecimentos

À Prof. Dra. Paula Gomes Ribeiro, pela orientação, incentivo e formação ao longo desta investigação.

Ao Sar, Sallim, Éme, Lourenço Crespo, Miguel Abras, Manel Lourenço, Lucía Vives, Martim Brito, António Queiroz, Tomás Varela, Margarida Honório, Lourenço Abecassis, Luís Severo, Filipe Sambado, Rodrigo Vaiapraia, Rodrigo Castaño, Afonso Simões, Sérgio Hydalgo e Chris Tipton pela disponibilidade total e interesse em participar neste projecto.

Aos meus pais e irmão, pelo voto de confiança e apoio incondicional. Acima de tudo, por acreditarem mais em mim do que eu própria ao longo deste ano.

À Teresa, Ana, Daniela, Natacha, Jessica e Filipa, pela amizade.

Ao Gonçalo e ao Pedro, pela constante aprendizagem.

Se isto não é música, então faz tu uma canção:

**O fenómeno das “editoras-colectivo” e a herança do *punk* na música
da “Geração à Rasca”**

Inês Sofia Vieira Henriques

Resumo

Palavras-chave: cena musical; *punk*; editoras-colectivo; música independente; DIY; Geração à Rasca

Esta dissertação aborda a cena musical local criada por três colectivos de música independente formados em Lisboa entre 2008 e 2016: Cafetra Records, Maternidade e Xita Records. Procuo entender de que modo os mesmos protagonizam uma mudança de paradigma nas práticas de produção musical independente. Assim, os colectivos serão abordados em relação ao contexto local, cultural, socioeconómico e político, associado ao período da crise financeira decorrente da presença da *troika* em Portugal (2011-2014), com vista a entender de que forma o mesmo influencia e está presente nos seus discursos e práticas musicais. Abordo também as dinâmicas de legitimação destes grupos, a relação entre colectivos, espaços, públicos e respectivos padrões de sociabilidade e interacção. Por fim, estes grupos serão também estudados de acordo com as suas práticas de produção musical, que reflectem uma herança do movimento *punk* ao mesmo tempo que suscitam transformações nos padrões de relacionamento anteriores, permitindo repensar o que significa ser independente no contexto actual.

Se isto não é música, então faz tu uma canção:

**O fenómeno das “editoras-colectivo” e a herança do *punk* na música
da “Geração à Rasca”**

Inês Sofia Vieira Henriques

Abstract

Keywords: music scene; *punk*; label-collective; independent music; DIY; Geração à Rasca

The present dissertation focuses on the local music scene created by three independent music collectives founded between 2008 and 2016: Cafetra Records, Maternidade and Xita Records. With this investigation, I aim to understand how do these groups feature a change of paradigm in the independent musical production practices. Given that, the music collectives will be studied according to their local, cultural, socioeconomic and political context, which was characterized by the period of financial crisis following the presence of *troika* in Portugal (2011-2014). I will explore the dynamics of legitimation of these groups, the ties between collectives, spaces, audiences and its respective sociability patterns. Finally, in order to rethink what means to be independent nowadays, music collectives will be studied according to their musical practices, the heritage of *punk rock* and the changes introduced by new technologies.

Índice

Estado da Arte	4
1. O fenómeno das editoras-colectivo na cena musical independente lisboeta: a herança do <i>punk</i> e do projecto da <i>FlorCaveira</i> na música da “Geração à Rasca”	14
1.1 A herança do <i>punk</i> nos colectivos-editora independentes	14
1.2 O projecto da <i>FlorCaveira</i>	17
1.3 Depois da <i>FlorCaveira</i> : o contexto socioeconómico de crise e a Geração à Rasca	20
1.4 Cafetra Records: “mais do que uma editora, <i>curtimos</i> ser um gangue”	22
1.5 Maternidade: a mãe que acolhe os “órfãos”	28
1.6 Xita Records: “só faço canções para a Xita, não faço para mais ninguém”	35
1.7 “Friends before bands”: o espírito de colectivo e o sentido de comunidade	38
2. A construção de um circuito próprio na cena musical alternativa lisboeta	44
2.1 Cena musical: o que é e quais as suas características	44
2.2 Delimitação de um circuito musical e ligação à cidade de Lisboa	47
2.3. “Tu nunca viste Lisboa, nunca subiste ao Torel”: a referência à cidade nas canções dos colectivos	59
2.4 A partilha de capital alternativo e a construção de identidade das editoras-colectivo	66
3. <i>Do-It-Yourself, Do-It-Together</i> : produção musical independente nos tempos modernos – entre o velho e o novo, o online e o offline	78
Conclusão	99
Referências bibliográficas	102
Webografia	111
Discografia.....	119
Lista de Entrevistas.....	122

Introdução

A produção musical independente está, desde o surgimento do *punk* na década de 1970, associada à introdução de novas estéticas e práticas de produção no meio musical por uma banda ou editora através meios próprios e de um circuito alternativo. Este fenómeno, que se manifesta primeiro num contexto local, resulta, por vezes, no desenvolvimento de cenas musicais com forte ligação ao espaço geográfico em que se desenvolvem, assumindo um conjunto de valores e práticas idiossincráticos.

Na viragem para o século XXI, os avanços das tecnologias tornaram acessíveis os recursos para a produção musical, o que potenciou a edição e distribuição de música através de uma ética *Do-It-Yourself*. Assiste-se, por isso, à multiplicação de editoras e colectivos de música independente, entendendo independente enquanto uma «(...) relative economic category» (Hesmondhalgh 1997, 39) utilizada para designar o modo de produção e distribuição dos trabalhos gravados por estes grupos (Lee 1995). Em Lisboa, este fenómeno ficou associado ao aumento da oferta cultural e ao estabelecimento de um conjunto de cenas musicais locais que dinamizam a cidade através de circuitos específicos. Dada a importância que as cenas musicais independentes têm enquanto protagonistas de um processo de renovação de práticas e estéticas musicais, torna-se relevante o estudo da cena musical independente lisboeta actual. Assim, a presente dissertação tem como objecto de estudo os colectivos de música independente formados entre os anos 2008 e 2016 na cidade de Lisboa e a cena musical por eles desenvolvida, com vista a entender de que modo os mesmos protagonizam uma mudança de paradigma nas práticas de produção musical no contexto da música popular independente.

Focar-me-ei em três colectivos: Cafetra Records, Maternidade e Xita Records. Da multiplicidade de cenas musicais que compõem o panorama de música popular independente em Lisboa, o contexto de formação e o posicionamento destas “editoras-colectivo” justifica o interesse pela cena musical por elas criadas. Deste modo, os mesmos serão abordados em relação ao seu contexto local, sociopolítico, cultural e económico, associado ao período de crise financeira em Portugal marcado pela presença da *troika* em Portugal (2011-2014), à gentrificação na cidade de Lisboa e aos movimentos de contestação política contra a precariedade a nível mundial. Estes grupos serão também estudados de acordo com as suas práticas de produção musical, entendidas, por um lado, numa linha de continuidade com o movimento *punk* e com editoras-colectivos nacionais como a Ama Romanta (1986-1990) e a FlorCaveira (1999-presente), a nível de

sonoridade e de *modus operandi*, e por outro, associadas ao desenvolvimento das novas tecnologias facilitadoras das práticas *Do-It-Yourself*. Procurei também compreender as dinâmicas de legitimação destes grupos, a relação entre colectivos, espaços, públicos e respectivos padrões de sociabilidade e interacção e, por fim, o modo como os mesmos suscitam transformações nos padrões de relacionamento anteriores que permitem repensar o que significa ser independente no contexto actual. Para tal, para além da investigação bibliográfica sobre produção musical independente e música popular, cenas musicais e música no contexto dos novos média, procedi à interpretação das músicas destes grupos, a entrevistas¹ semi-estruturadas e formais com os membros destes colectivos e entidades que legitimam e apoiam o circuito destes colectivos, como jornalistas, promotores e programadores de espaços culturais em Lisboa, e à observação participada e não participada nos concertos e outros eventos organizados pelos colectivos.

A presente tese irá dividir-se em três capítulos. O primeiro dedica-se à introdução do fenómeno das “editoras-colectivo” e apresentação das editoras em estudo, na qual se incluem os respectivos processos de formação, valores, práticas de produção musical e aspectos da sonoridade da música por eles criada. Este exercício será precedido pelo respectivo posicionamento dos grupos de acordo com a ideia de independência, com a herança do *punk* e com o projecto de reinvenção da música *pop* iniciado pela editora FlorCaveira, seguindo-se depois um enquadramento de acordo com o contexto económico, sociopolítico e cultural actual, nacional e global, no qual é traçado um perfil dos membros dos grupos em que são estabelecidas relações às características definidas académica e jornalisticamente da geração a que pertencem, apelidados, globalmente, de *millennials* e, a nível nacional, “Geração à Rasca”. O segundo capítulo aborda a cena musical criada por estes colectivos, as características distintas da mesma e a ligação à cidade de Lisboa, evidente enquanto temática nas canções e através da dinamização de um circuito musical específico, no qual se inclui uma rede de entidades que legitima a pertinência da própria cena musical. Neste capítulo, propus-me a delimitar um conjunto de valores e práticas das editoras-colectivos, características semelhantes e diferenças entre colectivos e a aprofundar relações entre o público, artistas e espaços, com vista a entender de que modo se estabelece a criação de uma identidade colectiva partilhada.

¹ Pela extensão das entrevistas, optei por não incluir a totalidade da transcrição das mesmas neste documento. No entanto, disponibilizarei toda a informação caso seja necessário.

Por fim, o terceiro capítulo tem em vista as práticas relacionadas com a produção musical e promoção do objecto de estudo, completando assim o perfil vindo a traçar até então. Serão abordadas as práticas decorrentes do desenvolvimento das novas tecnologias e a recuperação de práticas e formatos do passado numa tentativa de revivificar a herança do *punk*, será pensado, com vista a entender de que modo se estabelece um cruzamento entre o *online* e o *offline* dentro da cena musical em estudo. Reflectindo sobre os desafios de profissionalização que estes artistas enfrentam, procuro reflectir sobre o que significa ser independente nos dias hoje.

Estado da Arte

Dada a influência que as práticas e valores protagonizados pelos movimentos *punk* e pós-*punk* têm nos colectivos estudados, os estudos sobre estes revelam-se centrais para a investigação levada a cabo, na tentativa de procurar inserir grupos abordados numa linha de continuidade com estes movimentos. Destacam-se como ponto de partida a investigação desenvolvida nas décadas de 1970 e 1980 pelo Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies sobre as subculturas juvenis britânicas surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial e a sua abordagem no que concerne a relação entre cultura juvenil, estilo e gostos musicais (Jefferson e Hall 1993; Hebdige 1979; Cohen 1972). Dentro desta corrente de pensamento, o contributo de Dick Hebdige para o estudo da cultura *punk* é determinante (1979), dado que assume um papel pioneiro no estudo dos processos de formação, ideologias, rituais e estilos deste movimento. Entendendo o *punk* enquanto arquétipo de subcultura de resistência a uma cultura hegemónica (*ibid*, 19), Hebdige coloca no centro da sua investigação o estilo, expressão de violação simbólica da ordem social (*ibid*) e prática de significação central para a construção de identidade desta subcultura. Através do estilo, os membros deste agregado diferenciavam-se de outros grupos sociais. Neste sentido, Hebdige estabelece um percurso por diferentes subculturas desenvolvidas no período pós-Segunda Guerra Mundial até ao *punk*, tornando claro o modo como este movimento acabou por ser também um aglomerador de elementos não só de diferentes épocas como também das restantes subculturas juvenis desenvolvidas neste período.

Face à desadequação do termo subcultura, dado o entendimento de que as identidades juvenis conhecem fronteiras mais fluídas do que as que as subculturas pressupõem (Bennett 1999; Thornton 1995; Bennett 2011; Muggleton e Weinzierl 2006; Huq 2006; Muggleton 2000; Bennett e Kahn-Harris 2004), foram privilegiadas nesta investigação as abordagens ao movimento *punk* e pós-*punk* enquanto cenas musicais (Straw 1991; Shank 1994; Cohen 1991; Bennett 2000; Bennett e Patterson 2004; Kruse 1993; Kruse 2010; Guerra e Moreira 2015; Glass 2012), tendo em conta a importância do espaço na criação de identidades e comunidades da cultura juvenil, algo que se reflecte nas dinâmicas dos colectivos em estudo.

Cena musical decorre dos conceitos de “art world”, proposto por Becker, e de “campo”, por Bourdieu. O primeiro consiste na rede de ligações de colaboração e cooperação entre os participantes que constituem um determinado mundo artístico (Becker 1982, 34).

Subjacente a esta noção está a ideia de que o trabalho artístico de cada um dos participantes envolvidos é influenciado por um conjunto de convenções e práticas comuns, o que resulta na criação de fronteiras entre mundos artísticos diferentes. Por sua vez, a noção de “campo” de práticas culturais de Bourdieu sugere diferentes espaços associados a um conjunto de práticas culturais e princípios de validação distintos (Bourdieu 1979). Assim, tal como definido por Andy Bennett e Richard Paterson, o conceito de cena musical engloba não só as práticas musicais como também o estilo de vida do quotidiano e outros rituais:

“The concept “music scene,” originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others.” (Bennett e Paterson 2004, 1)

Bennett e Paterson distinguem três tipos de cenas musicais: local, que diz respeito aos processos de produção de música locais concentrados num espaço geográfico específico, translocal, referente à comunidade criada entre várias cenas musicais locais que tem em comum uma prática musical e estilo de vida específicos, e virtual, resultante das cenas criadas no espaço virtual (Bennett e Peterson 2004, 7). Dado que, na presente investigação, a cena musical em estudo se desenvolve num espaço geográfico específico, o foco será, então, a cena musical local. A pluralidade de práticas e estilos de música global e respectiva apropriação para a construção de sonoridades e significados locais será tida em conta. De igual modo, com as novas tecnologias e a Internet, as cenas musicais passam a desenvolver-se não só *offline* como também *online* (Kruse 2010), o que leva a que as identidades locais se construam num constante cruzamento com práticas globais cada vez mais dispersas, algo que é também evidente na cena musical em estudo. Como Kruse afirma,

“New technology has been integral in, at the very least, making local music available to more regional, national, and international audiences than ever before. In addition to the internet, a technology that has been importante in getting local music to larger publics is digital recording technology.” (Kruse 2010, 633)

Will Straw, no seu estudo das cenas de *rock* alternativo e de *dance music* do Quebec, contraria uma visão baseada apenas nos sistemas de articulação tendencialmente universais para se focar na importância de comunidades criadas a nível local e da influência do *ethos* local na criação das mesmas. Foca-se, por isso, na manutenção de tradições musicais específicas e do papel de contextos culturais internacionais na criação

de significados locais, com vista a entender de que modo se dá um entrelaçamento de tendências locais e internacionais (Straw 1991, 369-70). Este cruzamento expressa-se de formas diferentes numa e noutra cultura: na cena de *rock* alternativo, o localismo assume um papel de relevância, não obstante a verificação de uma pluralidade de linguagens musicais que se repetem de comunidade em comunidade (Straw 1991, 278). Já na cena de *dance music*, verifica-se uma diversidade espacial. Barry Shank, por sua vez, procurou entender de que modo se constituiu a cena musical de *punk rock* em Austin (Shank 1994). Numa cidade dominada pelo *country*, o *punk* era visto como uma ameaça à cultura dominante, pelo que, na sua investigação, Shank procura traçar um caminho de integração do *punk* nas tradições musicais da cidade, detalhando as práticas e os circuitos musicais específicos que permitiram a construção desta cena. A produção de uma cena musical *punk rock* nesta cidade expressa uma hibridez resultante da junção entre tendências locais e globais, na qual uma ideologia *Do-It-Yourself* assumiu um papel central (Shank 1994, 16).

A investigação de Sara Cohen sobre a cena musical *rock* desenvolvida em Liverpool (Cohen 1991) assume um papel pioneiro nos estudos das cenas musicais locais. Na década de 1980, num cenário de precariedade que afectava a cidade, com taxas de desemprego elevadas, assiste-se ao surgimento de diversas bandas juvenis que procuram reagir a este contexto. Neste sentido, Cohen explorou o cenário da cena criada nesta cidade por bandas que se assumiam como “independentes”, opondo-se por isso a uma indústria *mainstream*. Nesta investigação, a autora reflecte acerca das dificuldades financeiras e das questões de sustentabilidade que afectavam esta cena. Também Andy Bennett assume um papel central na abordagem às cenas musicais, sendo indispensável o seu estudo etnográfico de práticas musicais globais como o *rap* e a *dance music* e do modo como as mesmas foram transformadas com vista a adquirir significados locais (Bennett 2000).

A relação intrínseca que é estabelecida por estes autores entre cenas musicais locais e o ideal de comunidade e de independência são igualmente exploradas por Michael Azerrad. No seu estudo das cenas musicais *indie* underground desenvolvidas no período pós-*punk* nos Estados Unidos da América (Azerrad 2001), Azerrad analisa o percurso de treze bandas, percorrendo as diversas cenas locais americanas desde o final da década de 1970 até ao início de 1990. O autor estabelece uma relação entre as práticas musicais de consumo e produção e o contexto local e socioeconómico subjacente à criação destas cenas, sendo visível em todas elas elementos comuns, nomeadamente o espírito de

reivindicação ou a consciência de classe. No seu trabalho, oferece uma reflexão acerca do que significa ser *indie*, na qual é referido o *ethos* romântico que pressupõe a autonomia e liberdade artística, a separação rígida face ao *mainstream* e o ideal comunitário e democrático de *Do-It-Yourself/Do-It-Together*. Para além disso, pensa também as fragilidades do próprio conceito e destes ideais, abordando as dificuldades de subsistência destas cenas musicais. A importância da obra de Azerrad para a presente investigação é central porque permitiu um melhor posicionamento dos colectivos em estudo numa linha de continuidade com uma história da música popular independente anglo-saxónica. Também o trabalho de Simon Reynolds sobre o movimento pós-*punk* desenvolvido no Reino Unido (Reynolds 2005) contribuiu para esse exercício.

No que concerne o estudo das cenas musicais *punk* e decorrentes do *punk* a nível nacional, é de destacar o trabalho de investigação desenvolvido por Paula Guerra. Não obstante seus estudos incidirem sobre uma visão sociológica e estarem ainda bastante ancorados nos estudos da subcultura, a autora tem vindo a desenvolver uma relevante investigação sobre as cenas musicais locais independentes desenvolvidas em Portugal desde o surgimento do *punk* até ao início deste século, com especial foco na cena de *punk rock* desenvolvida na cidade de Coimbra (Guerra 2010; Guerra e Moreira 2015; Guerra 2016, Abreu et al. 2017). No estudo da cena da música *punk rock* de Coimbra, destaca o modo como esta se insurge contra o tradicionalismo que dominava a cidade de Coimbra, dominada pela tradição académica e o Fado (Guerra 2010). Por outro lado, Guerra explora também o papel dos média alternativos como as *fanzines* na materialização de um *ethos* DIY inerente ao *punk* (Guerra e Quintela 2016), analisando *fanzines* portuguesas desde o final dos anos 80 até ao início do século XXI. Ao longo deste caminho, torna-se visível uma multiplicação de *fanzines* em diversos formatos, até chegarem ao *online* (Guerra e Quintela 2016, 80).

A constante referência à ideia de “independência” e às práticas DIY nos discursos dos membros do colectivos em estudo torna incontornável ter em conta a investigação sobre esta temática, com vista a fixar a terminologia utilizada na presente dissertação. Independente, ou *indie*, é utilizado para designar tanto os processos de distribuição e produção de música de editoras independentes como uma prática música específica, denominada de *indie rock*, vertente britânica do rock *alternativo* (Hebbitt 2005). Verifica-se, assim, uma variação na conceptualização do termo entre teóricos americanos e britânicos, visões que são uma extensão do próprio entendimento do termo nas indústrias

da música: a corrente americana entende o *indie* por oposição rígida às *majors*, e, por isso, é alternativo aos modelos de produção dominante (Ducombe 1997; Dunn 2012). Por isso, é estudado a partir de uma vertente essencialmente ideológica que coloca o ónus na criatividade e inovação (Fairchild 1995; Blake 2012). Stephen Lee procurou desconstruir esta posição e repensa o que significa ser independente num contexto comercial (Lee 1993). Recorrendo ao exemplo da editora Wax Trax!, Lee evidencia as fragilidades de ter em vista apenas questões culturais e ideológicas, sugerindo uma articulação que une o cultural ao económico (Lee 1995, 14).

David Hesmondhalgh é um dos autores britânicos que mais se tem debruçado sobre esta temática. O autor tem em vista não só as questões estéticas e culturais como também as políticas institucionais subjacentes às editoras independentes. Hesmondhalgh procura entender de que modo as editoras surgidas no pós-*punk* tentaram democratizar e descentralizar as indústrias da música, tomando como exemplos as editoras britânicas como a Rough Trade (Hesmondhalgh 1996, Hesmondhalgh 1997; Hesmondhalgh 2010) e como essa independência mais tarde deu lugar a uma colaboração entre editoras independentes e *majors*. Por outro lado, Hesmondhalgh reflecte também acerca da ambiguidade que o termo *indie* adquiriu quando o mesmo começou a ser utilizado pela imprensa para significar um género que era promovido maioritariamente por *majors* (Hesmondhalgh 1997, 270). Ainda nesta temática, o contributo de Frith no que concerne as indústrias da música e as instituições subjacentes à música popular é basilar. Frith procura desconstruir ideias associadas à “independência” do *punk* (Frith 1997). Se o *punk* surge enquanto denúncia das corporações, mostrando que qualquer um podia fazê-lo, no entanto, esta ideia implicou uma multiplicação de produção musical local que, por sua vez, gerou uma versão cultural de consumismo assente em lojas de discos. Neste sentido, Frith conclui que “In economic terms, then, *punk* is essentially petit-bourgeois” (Frith 1997, 169), na medida em que este tipo de consumo levou à criação de um sistema de produção alternativo que, apesar de ser paralelo ao *mainstream*, acabou por também integrá-lo, podendo apenas falar de independência a nível de produção artística.

O desenvolvimento das tecnologias e a digitalização da música tornam também relevantes as leituras que repensam o que é ser independente e *Do-It-Yourself* tendo em conta a transformação das redes de distribuição, produção e consumo da música no novo século (Hull 1998; Jones 2002; Hesmondhalgh e Meier 2015; Hesmondhalgh e Meier 2017; Hull et al. 2011; Leyshon 2010; Cloonan and Williamson 2010; Hughes et. Al. 2003; Reia

2014; Lu 2013). Para além de ser explorado o potencial da Internet para a criação de novas comunidades de música, a premissa de que a digitalização da música facilitou a democratização da música fez crer que o surgimento de serviços de *streaming* e plataformas semelhantes vêm eliminar os intermediários como as *majors*, gerando uma reconfiguração de processos descrita por Steven Jones como “desintermediation” (Jones 2002, 222). Desta forma, é defendida uma mudança nos agentes que decidem que música é posta em circulação. Hesmondhalgh e Meier contrariam esta premissa, afirmando que a mesma ignora a forte presença das corporações e o domínio das *majors* no controlo destas estruturas, alimentando aquilo que é considerado uma utopia da *web* (Hesmondhalgh e Meier 2015, 7). Os autores questionam em que medida se pode falar de autonomia e da criação de uma economia alternativa quando se discutem serviços de *streaming* e plataformas semelhantes. Não obstante a possibilidade de acesso a serviços de distribuição *online* facilitadores das práticas independentes, os artistas não associados a *majors* continuam a ser prejudicados (Hesmondhalgh e Meier 2015, 9). Desta feita, a posição de domínio passou das indústrias dedicadas ao consumo através de dispositivos electrónicos para o sector das tecnologias da informação (Hesmondhalgh e Meier 2017, 7), facto crucial para pensar as práticas de produção musicais independentes e DIY. Ainda nesta temática, Manuel Castells é um autor cujo trabalho fornecerá a estrutura de base teórica necessária para entender as mudanças por que a sociedade passou na era da informação; Castells procurou entender qual o poder da comunicação numa sociedade global, de que modo se estabelecem os fluxos de informação e de poder que podem dar lugar a identidades de resistência que procuram fugir às lógicas de rede dominantes (Castells 2010, 74). O trabalho deste autor é também relevante para entender como se constroem economias alternativas na era da Internet (Castells; 2012; Castells 2013). Importa, nesta temática, autores que ajudem a pensar as indústrias da música no período actual (Cloonan e Williamson 2007).

Apesar das oportunidades geradas pelas novas tecnologias, as dificuldades de subsistências da cena musical local em estudo e os desafios impostos à profissionalização da música são uma das principais preocupações destes músicos. A sustentabilidade das cenas DIY é um tópico recorrente na literatura sobre as cenas musicais locais (Cohen 1991, Borges e Costa: 2012; Costa 2008; Dale 2008; Oliver 2010, Oliver e Green 2009). Apesar da base de empoderamento que sustenta as práticas *Do-It-Yourself*, as mesmas estão associadas a sentimentos de incerteza e precariedade no que diz respeito à

possibilidade de construção de uma carreira profissional (Costa e Guerra 2010). Pedro Costa, cujo trabalho se tem debruçado sobre a ideia de “cidade criativa”, introduz um contributo importante no que diz respeito ao papel do espaço urbano para o desenvolvimento de sustentabilidade nas práticas culturais (Costa, Vasconcelos e Sugahara 2012), no qual o papel das políticas culturais assumem uma posição de relevância para o potenciamento de criatividade. Nesta medida, Costa alerta para a dificuldade de crescimento deste sector, para as baixas remunerações e o modo como isso afecta o trabalho criativo (Costa e Borges 2012, Throsby e Zednik 2012).

Para além disto, a influência do contexto no desenvolvimento dos colectivos em estudo, por este estar associados à crise da Grande Recessão e de austeridade por que Portugal passou, sublinha a relevância de fazer leituras sobre o período da crise financeira, com ênfase no surgimento de movimentos sociais de contestação a nível mundial, nos quais se inclui o movimento “Geração à Rasca” em Portugal, “Occupy Wall Street” nos EUA e “Indignados” em Espanha (Soeiro 2015; Ferreira-Valente, A. et al. 2015). Como José Soeiro refere, comum a todos estes movimentos, para além das motivações, é o facto de, na sua maioria, não estarem associadas a forças partidárias, sindicais ou outras (Soeiro 2015, 56). Para além disso, estas mobilizações caracterizam-se pelo estabelecimento de uma comunicação em rede que tem como principal meio de difusão a Internet, que suscitou a formação de uma comunidade global:

“Em função da comunicação em rede e da difusão na Internet, eles produziram um certo sentido de “comunidade imaginada global”, através do qual as experiências de diferentes países se contaminam e inspiram.” (Soeiro 2015, 56)

Antes disso, Castells, em *O Poder da Comunicação* (2009), já tinha reflectido sobre a construção de uma sociedade em rede e qual o papel da revolução das tecnologias da informação no desenvolvimento de movimentos de contestação libertária e da reaproximação a uma maior responsabilidade cívica (Castells 1996).

Desacreditados com o sistema capitalista, os principais protagonistas destes movimentos – e os principais prejudicados por esta crise económica – são a juventude precarizada, pertencente à geração que veio depois da Geração X, conhecida por *millennials* no contexto jornalístico. Importa fazer uma breve descrição desta geração, cuja origem desta terminologia é atribuída a Neil e Howe Strauss (2000). Os dois autores distinguem um conjunto de características dos *millennials*:

“Meet the Millennials, born in or after 1982—the “Babies on Board” of the early Reagan years, the “Have You Hugged Your Child Today?” sixth graders of the early Clinton years, the teens of Columbine, and, this year, the much-touted high school Class of 2000, now invading the nation’s campuses. As a group, Millennials are unlike any other youth generation in living memory. They are more numerous, more affluent, better educated, and more ethnically diverse. (...)” (Howe e Strauss 2000, 4)

Assim, os *millennials* são a geração nascida entre 1982 e 2004 que cresceu já no novo milénio, caracterizado pela revolução digital e avanço da Internet. Sendo esta uma distinção que se popularizou no mundo anglo-saxónico, a nomenclatura atribuída a esta geração sofre variações de país para país: *Geração Y* na Austrália, *Geração Curling* na Suécia, *Geração Ni-Ni* (*ni trabaja, ni estuda*) em Espanha e, em Portugal, “Geração à Rasca”. Nos diferentes casos, os nomes funcionam como um índice para determinadas características, por vezes críticas, ou problemas que as gerações enfrentam (Lyon 2016).

“Millennials are accused of being lazy, self-involved, cosseted, politically apathetic, narcissists, who aren’t able to function without a smartphone and who live in a state of perpetual adolescence, incapable of commitment.” (Lyon 2016).

Com valores próximos aos Baby Boomers, a geração anterior à de seus pais, os *millennials* são a geração com maior grau de educação e a primeira que cresce com a certeza de que será mais pobre do que os seus pais (Lyon 2016). Como Rattner sugere, “They are faced with a slow economy, high unemployment, stagnant wages and student loans that constrict their ability both to maintain a reasonable lifestyle and to save for the future.” (Rattner 2015).

Em Portugal, o nome “Geração à Rasca” ressurge associado a um movimento de protesto contra as medidas de austeridade, com início na manifestação levada a cabo no dia 12 de Março de 2011, tendo-se popularizado na década de 90 do século XX aquando de um conjunto de manifestações contra o aumento das propinas:

“A identificação de uma condição comum associada à precariedade entre os jovens – a denominada *Geração à Rasca* – produziu um sentimento de união e de reconhecimento que ultrapassou o ciberespaço e se materializou na ocupação do espaço urbano.” (Soeiro 2015, 62)

Nesta medida, tendo em conta que os membros dos colectivos estudados pertencem a esta geração, importa entender de que modo se reflecte uma identidade partilhada por uma geração.

Por fim, dada centralidade dos estilos de consumo e padrões gosto para a construção de uma identidade *punk*, entendida pelos seus membros como autêntica e alternativa a uma

cultura dominante, é relevante entender quais os factores e práticas de significação levadas a cabo para a constante manutenção desta narrativa, verificada também nos colectivos a ser estudados. William Force distingue, no seu estudo etnográfico a uma cena de *punk* local no Missouri, alguns exemplos e actos de comunicação através dos quais esta subcultura se expressa, seja através da exibição de artigos de *merchandising*, em reuniões em eventos concretos, nomeadamente concertos, ou na aquisição de determinados objectos como discos (Force 2009). Neste sentido, os estilos de consumo são um factor de distinção no qual o gosto assume um papel central, sendo que tanto os espaços como a posse de determinados bens ajudam a estabelecer o significado e afirmam constantemente a identidade desta subcultura.

A abordagem aos padrões de gosto e consumo verificados no objecto de estudo terão igualmente em conta estudos desenvolvidos noutras culturas decorrentes do *punk*. Holly Kruse, na aproximação realizada à cena musical universitária, conclui que o processo de significação é mantido através do reforço constante a uma diferenciação face aos outros (Kruse 1993, 35), denominando o tipo de música que consomem como “alternativa” e única. Assim, Kruse conclui que o estilo de música e o estilo são componentes centrais para o reforço de uma identidade subcultural. Thornton, leitura central nesta temática, reflecte no modo como a ideia de autenticidade se constrói nas culturas de clube através do gosto (Thornton 1995). Contudo, introduz um elemento-chave na abordagem às culturas juvenis: o papel dos *media* na legitimação e construção dos discursos de autenticidade associados às mesmas (Thornton 1995, 180). Por outro lado, partindo da definição de capital cultural e da sua função na distinção entre a alta e a baixa cultura (Bourdieu 1979), Thornton procura perceber de que modo o capital subcultural, definido por uma partilha de gostos e hábitos de consumo, confere *status* e funciona como um factor de distinção. A diferença entre capital subcultural e capital cultural, termo de Bourdieu, é a ênfase dada aos *media* na circulação do primeiro (Thornton 1995, 29). Nesta medida, Thornton procura entender de que modo os “clubbers” se estabelecem como “underground”, identidade que expressa através da posse de objectos que são vistos como raridades, posicionando-se em oposição aos *media*, entre outros (*ibid*, 191). Sobre esta temática, é incontornável a referência a Bourdieu e à sua obra *A Distinção* (1994) para um melhor entendimento do gosto enquanto distinção. Como Bourdieu afirma, “Taste is the practical operator of transmutation of things into distinct and distinctive signs of continuous distributions into discontinuous oppositions” (Bourdieu

1994, 174), sendo que, é através do gosto que um indivíduo constrói a sua identidade social. A sua proposta estruturalista pressupõe, portanto, que o gosto se constitui enquanto diferença face aos outros grupos sociais. Também Antoine Hennion é um dos autores que mais se debruça sobre estas questões de gosto. Entendendo a expressão do gosto como uma actividade afirmativa de uma identidade específica, o mesmo posiciona-se na mesma linha de pensamento de Bourdieu, afirmando que o gosto, enquanto acto performativo, expressa uma posição social de distinção face a outros (Hennion 1997; Hennion 2007; Hennion 2010). De igual modo, Frith alerta para esta questão, reflectindo sobre os juízos de valor relativo à música pop (Frith 1996), explorando o modo como os padrões de consumo são também performance, na medida em que pressupõe um processo comunicativo.

1. O fenómeno das editoras-colectivo na cena musical independente lisboeta: a herança do *punk* e do projecto da *FlorCaveira* na música da “Geração à Rasca”

Dada a variedade das perspectivas adoptadas quanto à noção de independência, neste capítulo será definida aquela que é levada a cabo nesta investigação, tendo por base o que os grupos entendem por independente. Depois, estes colectivos serão posicionados numa linha de continuidade com o *punk rock* e com o projecto da editora-colectivo portuguesa *FlorCaveira*. Por fim, após uma clarificação do contexto socioeconómico, cultural e político de formação dos capítulos, cada editora-colectivo será introduzido de acordo com o seu processo de formação, identidade sonora, valores e práticas de produção musical.

1.1 A herança do *punk* nos colectivos-editora independentes

O termo *indie*, que começou a ser aplicado em meados da década de 1980, está intrinsecamente ligado aos ideais veiculados pelo movimento *punk*. Ainda que as bandas de *punk rock* de maior sucesso, como The Clash ou Sex Pistols, tenham assinado contratos em editoras *major* e corporações (Hesmondhalgh 1996), o movimento *punk* ficou associado a uma ética *Do-It-Yourself* e irreverência também evidente nas editoras independentes em estudo (Azerrad 2001, 4). Entende-se *Do-It-Yourself* como uma acção de empoderamento e tomada de controlo dos meios de produção como alternativa aos circuitos de produção *mainstream* (Guerra, Quintela e Oliveira 2016, 790, Dale 2012, Dunn 2012).

Num primeiro momento, esta ética verifica-se maioritariamente nas práticas levadas a cabo por grupos como os Sex Pistols, que se alinhavam com uma perspectiva populista² adoptada pelo *punk*. Reagindo contra o *rock* corporativo que dominava a produção e o consumo musical, as bandas *punk* desenvolviam canções elementares na sua estrutura, com progressões harmónicas de três acordes aprendidos de forma autodidacta, mostrando que qualquer um conseguia formar uma banda e aprender a tocar um instrumento (Hesmondhalgh 1996, Fairchild 1995, Dale 2012). Esta prática era também uma forma de subversão da indústria na qual se inseriam. Em 1977-78 começam então a surgir editoras *punk Do-It-Yourself*, destacando-se o papel pioneiro da Stiff e Chiswick no Reino

² Grupos como Sex Pistols procuraram fazer do *punk* uma forma de arte populista, ou seja, uma arte que chegasse a uma população de massas (Fairchild 1995, Hebdige 1979).

Unido (Hesmondhalgh 1996, 70). Como Kevin Dunn refere: “(...) *punk* helped create a system of recording and distribution that was autonomous within the music industry.” (Dunn 2012, 220). O *punk* proporcionou, portanto, um nível de acesso e participação nas práticas de produção musical a uma cultura juvenil marginalizada social e culturalmente dos hábitos de consumo *mainstream*, verificando-se o crescente surgimento de instituições autónomas como editoras, redes de distribuição e retalho ou meios de comunicação alternativos.

“Taking music away from corporate labels and putting in the hands of local practitioners demystified the process of making and selling records. One of the dividends of that was helping people feel ok about not fitting into mainstream culture. So it makes sense that freaks and outcasts were the first to be drawn to this concept [of being *indie*].” (Azerrad 2001, 497)

Só no período do pós-*punk* é que estas instituições se emancipam, possibilitando o desenvolvimento das carreiras dos artistas (Hesmondhalgh 1996, 89). Neste período, o número de editoras criadas por lojas de discos ou por músicos no Reino Unido cresce, destacando-se a Rough Trade Records e a Factory (Hesmondhalgh 1997; Hesmondhalgh 1999). Nos Estados Unidos da América, mais especificamente na Costa Oeste do país, o ideal do *punk* esteve na base da criação de editoras como a Dischord Records, editora de Washington, DC criada por Ian McKaye, líder dos Fugazi, e a SST Records, criada pela banda de Los Angeles Black Flag (Azerrad 2001, Fairchild 1995, Dunn 2012). Em Portugal, as editoras independentes surgem já no final da década de 1980, destacando-se Ama Romanta, editora criada por João Peste do grupo Pop Dell’Arte:

“Os Pop Dell’Arte são uma figura central da *pop* portuguesa recente, com uma visão estética e musical muito informada. Não são apenas música, foram também emblema de uma luta pela quebra de barreiras, pelos conceitos pré-estabelecidos, pela abertura da sociedade portuguesa a novas e transgressivas formas de estar e viver (...)” (Guerra 2010, 262)

Como Paula Guerra refere, os Pop Dell’Arte e a iniciativa da Ama Romanta foram determinantes para o estabelecimento da produção musical independente em Portugal herdeira do *punk* e pós-*punk*, transgressiva na sua génese. O movimento Geração Ama Romanta assume-se enquanto plataforma de música moderna, sendo que, não obstante a variedade de propostas artísticas e estéticas, verificava-se uma partilha de valores entre as diversas bandas editadas, nomeadamente a defesa da autonomia no momento da criação artística. Como Pedro Félix refere: “Sem uma linha condutora em termos de géneros musicais a editar, todos os fonogramas apresentavam uma certa coerência com o contexto ideológico de resistência ao poder instituído (...)” (Félix 2010, 38-9).

Assim, as editoras independentes distinguem-se das editoras comerciais em diversos aspectos. Entendem-se por editoras *indie* aquelas que gravam, editam e distribuem o seu próprio trabalho através de uma rede distribuição própria, num circuito restrito ou com recurso a redes de distribuição independentes, estabelecidas à parte dos circuitos profissionais e comerciais (Dunn 2012). Todo este processo desenvolve-se com acesso aos recursos disponíveis decorrentes da democratização dos meios de comunicação e produção musical (Azerrad 2001, Dunn 2012, Hesmondhalgh 1996, Guerra, Quintela e Oliveira 2016, Guerra 2010).

Mais do que procurar atingir lucros, as editoras *indie* DIY definem-se pelas relações de proximidade entre artistas, editoras e público, advindo daí um forte sentido de comunidade e de colectivo (Azerrad 2001; Fairchild 1995; Hesmondhalgh 1997; Dunn 2012). Exemplo disso, e do conseqüente estatuto e reconhecimento dentro da comunidade independente dos anos 1980, é o esforço da Dischord Records no sentido de criar uma comunidade que envolvesse as bandas em Washington DC (Dunn 2012, 224-5).

As relações horizontais dentro do colectivo expressam-se de várias formas. Por exemplo, não existem contratos, fruto da relação de amizade entre artistas e funcionários da editora, estabelecendo-se, na maioria das vezes, um acordo verbal de divisão de lucros de 50%-50%. Este acordo privilegia o trabalho e o respeito pelo artista, que detém o controlo e os direitos sobre a sua música (Hesmondhalgh 1996; Dunn 2012). A liberdade artística, ideia que é romantizada por estes grupos, supõe autodeterminação, sendo este o principal motivo que leva os artistas integrarem editoras *indie*. Como Fairchild refere no seu estudo da editora Dischord Records, “This self-sufficiency makes certain that they don’t have to depend on anybody to take care of anything.” (Fairchild 1995, 24).

Já com os fãs, a proximidade e a horizontalidade acontece a dois níveis: por um lado, as redes de distribuição e promoção estabelecem-se sem intermediários, o que faz com que o contacto entre ambas as partes seja directo; depois, os concertos são eventos que permitem impulsionar as comunidades (Guerra 2015, Fairchild 1995, Bennett e Patterson 2004). Desta forma, mais do que editoras, verifica-se um funcionamento em colectivo e comunidade, ideal que é partilhado e expresso pelos colectivos estudados na presente investigação.

Assim, torna-se evidente que a independência é entendida, na visão aqui abordada, como uma categoria económica, mas também ideológica (Hesmondhalgh 1996, 39). Embora

algumas das características acima enunciadas suscitem algumas fragilidades, nomeadamente a oposição àquilo que é entendido pelos artistas como *mainstream* (Lee 1995), os colectivos em estudo herdam o legado ideológico e as práticas levadas a cabo pelas editoras independentes *punk* e pós-*punk* surgidas no final dos anos 1970 nos EUA e Reino Unido, como se verificará ao longo deste capítulo. Em Lisboa, para além da importância da Ama Romanta, é a FlorCaveira, editora *punk DIY* que é a maior influência dos colectivos estudados na presente investigação.

1.2 O projecto da FlorCaveira

A viragem do século XX para o século XXI em Portugal pautou-se pela multiplicação das plataformas de distribuição e promoção da música resultantes da proliferação dos novos *media* e da evolução tecnológica, na qual a Internet assumiu um papel central. Neste período, a dinamização cultural é impulsionada por projectos, promotoras de concertos e organizações emergentes DIY, como é o caso da Galeria Zé dos Bois³, o Lux Frágil⁴, o Lounge⁵ ou a Filho Único⁶ (Guerra 2010, 342). Face à redução do investimento das editoras multinacionais em projectos originais, regista-se também um aumento das edições discográficas independentes em Portugal. Contudo, a impossibilidade de atingir lucros apenas com as edições discográficas leva a que as editoras alarguem as suas actividades a organização de concertos e venda de *merchandising* (Guerra 2010, 361). O público jovem, mais qualificado e escolarizado, torna-se não só mais receptivo a projectos experimentais como também mais activo no que diz respeito à criação e produção artística, envolvendo-se na promoção e organização de eventos e actividades de foro artístico, ideia já anteriormente referida por Paula Guerra (Guerra 2010, 345).

É neste contexto que surge a FlorCaveira, editora de Queluz criada em 1999 por Tiago Guillul, nome artístico de Tiago Cavaco, pastor da Igreja Baptista de Queluz. O seu catálogo inclui artistas como Tiago Guillul, Samuel Úria, João Coração, Os Pontos Negros, Diabo na Cruz, Lacraus e Manuel Fúria. João Lisboa, jornalista do Expresso, considerou-os “(...) a segunda vaga do *rock* português” (Lisboa 2008), assinalando-os como herdeiros do *rock* português dos anos 1980. Com a influência de grupos como os

³ A Galeria Zé dos Bois é uma associação sem fins lucrativos fundada em 1994.

⁴ O Lux Frágil é um clube nocturno fundado em 1998 em Santa Apolónia, depois do encerramento do Frágil no Bairro Alto.

⁵ O Lounge é um bar e clube nocturno situado no Cais do Sodré desde 1999.

⁶ A Filho Único é uma associação cultural fundada em 2008.

Heróis do Mar ou GNR, a FlorCaveira procurou estabelecer uma identidade do *rock* em português ao conciliar elementos e instrumentos⁷ do folclore português e do Fado com a *pop rock* de origem anglo-saxónica. Os artistas da editora de Queluz cantam em português, reagindo à “americanização” da música portuguesa nos anos 1990, atitude que levou jornalistas como João Bonifácio e Mário Lopes a concluir que “(...) já não havia *pop* tão descaradamente à vontade em ser portuguesa desde os idos de G.N.R, já não havia *pop* tão descaradamente centrada na nossa bandeira desde os Heróis do Mar (...)” (Bonifácio e Lopes, 2008).

Com o lema “Religião e Panque-Roque”, a FlorCaveira distingue-se pelo facto de os seus membros estarem associados à Igreja Baptista, à excepção do cantor e compositor B Fachada (Bernardo Fachada), que se considera pagão. Poderá ler-se no manifesto da editora:

“Os artistas da FlorCaveira são cristãos sérios. Promovem activa e intermitentemente mensagens religiosas com fins proselitistas. Mas tratam os seus ouvintes pagãos com toda a solidariedade mediterrânica.” (Guillul 2006)

Para além da influência dos grupos de *rock* português dos anos 1980, as práticas e a estética da FlorCaveira são fortemente influenciadas pelo ethos *punk rock*. Inspirados pelo espírito *Do-It-Yourself*, todo o processo de edição e produção era feito por meios próprios. Como afirmado, “Os discos da FlorCaveira, numa generalidade que pode conhecer excepções, são produzidos por Tiago Guillul em condições domésticas” (Guillul 2006). A maiorias das edições discográficas da FlorCaveira⁸ são caseiras, o que significa que não existe qualquer tipo de masterização e pós-produção em estúdio. Lançadas em formato CD-R e *lo-fi*, isto é, com baixa qualidade de gravação, a preferência por este formato prendeu-se, num primeiro momento, pelo facto de ser mais barato e, depois, pela imediatidade, chegando mais rápido aos consumidores (Guillul *in* Falcoeiras 2010). Para além disso, Guillul afirma, numa entrevista ao Expresso:

⁷ A banda Diabo na Cruz, por exemplo, tornou-se conhecida pela incorporação da viola braguesa na sua música.

⁸ Exemplos: Guel, Guillul & O Comboio Fantasma. *Guel, Guillul & O Comboio Fantasma*. FlorCaveira FC002, 2003, CDr.; Tiago Guillul. *Mais Dez Fados Religiosos*, FlorCaveira FC003, 2003, CDr; Borboletas Borbulhas, *O Outono Melancólico Das Borboletas Borbulhas*. FlorCaveira FC003, 2003, CDr.

“Se calhar, isto é excesso de poetização mas, quando vou ouvir o que gravei num quatro-pistas, com relativa baixa-fidelidade e sem grande domínio sobre os meios técnicos, há uma surpresa relativamente à minha música: tinha uma ideia vaga de como poderia ser mas aquilo é ainda outra coisa. Isso continua a seduzir-me muito. Porque, tecnicamente, sempre fui um desastre, abandono-me um bocado ao que acontece. (...) No início, pode ser uma questão de meios mas, depois, há um lado talvez menos interessante porque já não é tão inocente (embora o interesse da inocência seja, provavelmente, perdê-la...)” (Guillul *in* Lisboa 2008)

Estas edições caseiras eram vendidas nos seus concertos e promovidas através da página do MySpace da editora, para além de serem disponibilizadas em formatos *mp3* e *mir3* no *blog* da editora (Falcoeiras 2010). Como Amy Spencer refere: “The practice of bands offering their own music for downloads follows long established DIY principles. This is the most immediate form of distribution.” (Spencer 2005, 251). Neste sentido, a Internet e o formato digital surgem como potenciadores do *Do-It-Yourself*, colocando a FlorCaveira na posição de “(...) internautas animados por um espírito DIY” que aproveitam as possibilidades do espaço virtual (Maio 2012). As edições de fábrica são estreadas em 2002, com o lançamento de *Fados Para O Apocalipse Contra a Babilónia* (2002), de Tiago Guillul, sendo que para estas edições o modo de distribuição manteve-se semelhante, alargado apenas ao circuito das lojas FNAC em 2008, pela mão da editora e distribuidora Mbari Música (Guillul *in* Lisboa 2008).

Destaca-se também a relação próxima entre os membros e o sentido de comunidade criado dentro da editora. Funcionando como um colectivo, os membros partilhavam, entre si, não só as crenças, como também a origem geográfica: Queluz. Samuel Úria é o primeiro artista que não é de Queluz a juntar-se à editora, embora pertencesse à Igreja Baptista de Tondela. A Igreja Baptista de Queluz torna-se no epicentro do desenvolvimento desta editora, funcionando como sala de ensaios e espaço dos primeiros concertos. Através da Amor Fúria, promotora e editora de Manuel Fúria que começa o seu percurso em 2007 inspirada na FlorCaveira, o colectivo de Queluz estende a sua actividade a Lisboa, tendo chegado a realizar uma residência no Sabotage, clube nocturno localizado no Cais do Sodré. À semelhança do que acontece com outros colectivos DIY, estes concertos reuniam actuações de diversas bandas desta editora mas também de editoras próximas, o que reforçava e legitimava estes grupos, chamando a atenção para outros grupos homónimos:

“A Amor Fúria começa inspirada na FlorCaveira e ajuda os homens da editora de Cavaco a arranjar concertos com regularidade, mas o mais importante é essa questão da exortação mútua: de repente esta gente sente legitimada.” (Lopes e Bonifácio 2008)

A FlorCaveira funcionou, então, como um catalisador para o desenvolvimento de outras editoras e colectivos com base na cidade de Lisboa, que replicaram o modelo de actuação da editora *indie*, embora esta não tivesse uma linha de negócio definida. Antes de especificar e introduzir os colectivos que foram influenciados pela FlorCaveira, proponho uma breve contextualização do contexto socioeconómico em que estes grupos surgiram.

1.3 Depois da FlorCaveira: o contexto socioeconómico de crise e a Geração à Rasca

O final da primeira década de 2000 conheceu uma crise económica mundial de dimensões iguais ou maiores do que a crise da Grande Depressão em 1929: a crise da Grande Recessão (2007-2010). Motivada pela multiplicação da concessão de empréstimos hipotecários de alto risco nos Estados Unidos da América e a consequente diminuição do retorno dos créditos aos bancos, esta crise atinge o ponto sem retorno quando o banco Lehmann Brothers declara bancarrota sem resgate do governo norte-americano (Elliott 2011). O cenário rapidamente atinge proporções mundiais e, em 2008, afecta a União Europeia. Perante a necessidade de injeção de capitais públicos nos bancos privados, a crise causa danos irreversíveis em países cujo abrandamento de crescimento económico era já visível, como foi o caso de Portugal. Para combater o problema da dívida soberana que assolava o sistema financeiro do país, o governo socialista liderado por José Sócrates apresenta quatro Programas de Estabilidade e Crescimento que previam um conjunto de medidas orçamentais que tinham em vista cortes salariais e aumento de impostos, proposta que aumentou a discórdia entre partidos (Botas 2010). Face a este cenário de instabilidade, em Março de 2011, José Sócrates demite-se do cargo de primeiro-ministro após ver o PEC IV⁹ rejeitado em assembleia parlamentar. Depois disso, a cronologia de acontecimentos precipita-se: é oficializado um pedido de resgate no valor de 78 mil milhões de euros, o programa de austeridade é aprovado pela *troika* e o partido Social-Democrata ganha as eleições legislativas sem maioria absoluta, formando governo em

⁹ “José Sócrates pediu a demissão: «Hoje o país perdeu, não ganhou»”, *Diário de*

Notícias, 23 de Março, 2011. Acesso em 08-08-2017: <http://www.dn.pt/dossiers/politica/crise-politica-nosegundo-governo-de-socrates/noticias/interior/jose-socrates-pediu-a-demissao-hoje-opais-perdeu-nao-ganhou-1813091.html>.

coligação com o CDS-PP¹⁰. Sucedem-se, assim, três anos de austeridade e agitação política, sendo que os Orçamentos de Estado desse período previam cortes nos subsídios, redução salarial, aumento de impostos, entre outras medidas (Almeida 2015). As consequências da presença da *troika* em Portugal resultaram no aumento da taxa de desemprego e da precariedade no emprego, bem como dos níveis de pobreza¹¹.

Este cenário, que se repete por diversos países, suscitou movimentos de protesto espontâneo por todo o mundo, dando origem ao movimento português “Geração à Rasca”¹². Estas manifestações foram motivadas por três tendências comuns, que José Soeiro distingue: a precariedade do trabalho, a crise económica e as medidas de austeridade e a “des-democratização da democracia” (Soeiro 2015, 63). A par da crise financeira e do descontentamento com as instituições sociais, políticas e económicas, soma-se um conjunto de outras causas que suscitam o desenvolvimento de movimentos de protesto espontâneo a nível mundial protagonizados pela geração *millennial*¹³, tais como a denúncia dos actos racistas e brutalidade policial, protagonizado pelo movimento Black Lives Matter¹⁴, o movimento Anti-Trump¹⁵ nos EUA e a Revolução de Jasmim¹⁶ na Tunísia. Em Lisboa, emergiu um movimento contra a especulação imobiliária resultante da gentrificação e os despejos nos bairros históricos de Lisboa protagonizado pelos grupos Assembleia de Ocupação de Lisboa – AOLX, colectivo Habita e a comunidade Rock in Riot.

Os membros dos colectivos em estudo, cuja faixa etária corresponde à geração *millennial* ou “Geração à Rasca”, assumem uma postura interventiva e de consciencialização para as temáticas acima referidas. À semelhança do que aconteceu nas décadas de 1970 e 1980

¹⁰ Esta coligação entre PSD e CDS-PP foi liderada por Pedro Passos Coelho, líder do Partido Social Democrata, e por Paulo Portas, líder do CDS-PP.

¹¹ “Portugal é o terceiro país da UE com maior precariedade laboral entre os jovens”, *Expresso*, 22 de Maio, 2017. Acesso em 08-08-2017: <http://expresso.sapo.pt/revista-de-imprensa/2017-05-22-Portugal-e-o-terceiro-pais-da-UE-com-maior-precariade-laboral-entre-os-jovens>

¹² Outros exemplos de movimentos de protesto espontâneo a nível internacional já foram dados no capítulo anterior.

¹³ Descrição da geração *millennial* no capítulo anterior.

¹⁴ O movimento surge nos Estados Unidos da América em 2013 após a absolvição do polícia George Zimmerman pela morte do jovem de 17 anos Trayvon Martin (Day 2015).

¹⁵ A vitória de Donald Trump nas eleições presidenciais nos Estados Unidos da América suscitou manifestações contra o presidente e as suas ideias por todo o mundo.

¹⁶ A Revolução de Jasmim é um conjunto de manifestações na Tunísia entre 2010 e 2011 que levaram à queda do presidente Zine al-Abidine Ben Ali, que estava há 23 anos no poder.

nos períodos *punk* e *pós-punk*, procuram reagir contra as falhas do sistema político. Se o movimento *pós-punk* se desenvolve nos EUA motivado, em grande medida, por um radicalismo político que se insurge contra o governo de Ronald Reagan e, depois, contra as políticas de George W. Bush (Fairchild 1995, Azerrad 2001), as práticas e a música dos colectivos abordados são também infectadas pelo período de instabilidade política vivido, ao mesmo tempo que invocam uma identidade que reflecte a geração em que se inserem. Sentindo um distanciamento face ao estabelecido, procuram emancipar-se adoptando uma postura DIY que os leva a criar o seu próprio espaço de participação e expressão na cidade de Lisboa.

1.4 Cafetra Records: “mais do que uma editora, *curtimos* ser um gangue”

A Cafetra Records é a herdeira mais próxima da FlorCaveira, seguindo atentamente as suas edições discográficas e os concertos. A editora foi criada em 2008 pelos membros da banda de *punk rock* Kimo Ameba (Lourenço Crespo, Leonardo “Leio” Bindilatti, Francisco Correia e Hugo Cortez) e o grupo de *garage rock* Os Passos em Volta¹⁷ (Pedro “Sar” Saraiva, João “Éme” Marcelo, Júlia e Maria Reis e João Dória). Este grupo de amigos de Lisboa, com idades compreendidas entre os 15 e os 18 anos, sentiu necessidade de criar uma estrutura que lhes permitisse ter controlo sobre o seu próprio trabalho.

Na sua página no Bandcamp, pode ler-se a seguinte descrição:

“Cafetra is a portuguese record label based in Lisbon, founded in 2008 by a group of young people who felt the need to release their own music. Until today Fetra launched several records that challenged the standards of music being made in Portugal. Os Passos em Volta's "Até Morrer"; Pega Monstro's "s/t" or Putas Bêbadas's "Jovem Excelso Happy" are only a small part of what Cafetra has to offer.” (in Cafetra Records Bandcamp, 2013)

Os músicos, que já tinham aprendido a tocar os seus instrumentos de forma autodidacta para formarem as bandas que deram origem à Cafetra, criaram a editora tendo por base o mesmo processo autónomo, recorrendo a meios próprios para realizar edições discográficas. Deste modo, pretendem criar música que se diferencie e desafie o que foi feito até então. Sar e Éme explicam nas entrevistas realizadas:

¹⁷ O nome da banda é inspirado na obra de Herberto Helder de 1963 com o mesmo nome.

Sar: “Éramos amigos há relativamente pouco tempo quando começamos a tocar todos juntos, mas já nos conhecíamos antes, porque íamos a alguns concertos, foi aí que nos conhecemos. A Cafetra surge nesse contexto de uma amizade e também de uma necessidade correspondida de, dentro dessa amizade, tomarmos conta do nosso trabalho. (...) Tínhamos as nossas influências, mas não queríamos tocar as mesmas coisas, queríamos tocar algo diferente e dar o passar a seguir.” (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 9-12-2017)

Éme: “A Cafetra foi uma forma que nós arranjámos para cada um como artistas não ter de ir para outro clube, para além de fazermos o que queremos. Para mim, estar na “Fetra” é existir musicalmente.” (João Marcelo, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Embora os grupos fundadores – Kimo Ameba e Os Passos em Volta – tenham terminado a sua actividade por volta de 2013, estes deram lugar a uma multiplicidade de projectos¹⁸. O núcleo da Cafetra Records manteve-se inalterado ao longo destes dez anos de existência pois, como referido por Pedro Saraiva, nunca foi intenção alargar as edições a bandas ou projectos fora deste círculo, com a excepção de Sallim, projecto de Francisca Salema, que se juntou à editora mais tarde (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 9-12-2017). Não obstante o extenso catálogo da Cafetra Records, na presente investigação serão abordados de forma aprofundada os projectos Os Passos em Volta, Pega Monstro, Éme, Lourenço Crespo e Sallim.

Nas entrevistas realizadas aos membros da editora, a FlorCaveira é referida como uma referência fundamental no que diz respeito às motivações *punk* DIY que orientavam o colectivo, embora não se revejam nos ideais religiosos da editora de Queluz.

Sar: “Eu acho que eles [a FlorCaveira] são fulcrais para esta mudança. Mexeram uma pequena pedra, por exemplo na música cantada em Portugal, ou música que se passa em Portugal. Isso foi importante para mim e para o pessoal da Cafetra, que íamos aos concertos da FlorCaveira. (...) Por termos assistido às mudanças que a FlorCaveira foi sofrendo, fez-nos pensar que tínhamos de ser ainda mais cuidadosos com o trabalho da Cafetra.” (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 9-12-2017)

Sallim: “Eu sinto que a FlorCaveira foi um exemplo *fixe*, para o bem e para o mal. Eram pessoas que queriam simplesmente fazer a sua cena e não dependiam propriamente de nenhuma instituição

¹⁸ A Cafetra Records é composta, actualmente, pelos grupos Pega Monstro (Júlia e Maria Reis, ex-Os Passos em Volta), Éme (João Marcelo, ex-Os Passos em Volta), Putas Bêbadas (Hugo Cortez e Leonardo Bindilatti, ex-Kimo Ameba, João Dória, ex-Os Passos em Volta, e Miguel Abreu), Iguanas (Lourenço Crespo e Leonardo Bindilatti, ambos de Kimo Ameba), Lourenço Crespo, Sallim, Smiley Face (Francisco Correio, ex-Kimo Ameba), Rabu Mazda (Leonardo Bindilatti), Maria, Jewels (Júlia Reis), Kridinhux (Maria Reis e Leonardo Bindilatti), 100 Leio (Maria Reis e Lourenço Crespo) e Go Suck a Fuck (Leonardo Bindilatti e Tiago Pestana).

ou de nenhuma editora. Foi mais pelo exemplo da iniciativa, mais do que musical.” (Francisca Salema, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Assim, as primeiras edições da Cafetra Records são 3 EPs caseiros em CD-R¹⁹, formato que escolheram por ser barato e de fácil execução. À semelhança da FlorCaveira, estas edições foram promovidas e vendidas através do MySpace, do Bandcamp e em concertos. A organização dos primeiros concertos evidencia também um método DIY: como os locais que aceitavam recebê-los, na sua maioria bares, escolas e associações culturais, não tinham condições para acolher actuações, os músicos eram obrigados a transportar consigo um sistema de amplificação²⁰ da Marshall, fornecido por um dos membros da Beekeeper, editora independente dos anos 1990, e amplificadores emprestados por amigos ou comprados a baixo custo. Após alguns anos a tocar nos mais diversos espaços para dar a conhecer a música da editora, foi um concerto de Passos em Volta e Kimo Ameba no Lounge, clube nocturno situado no Cais do Sodré, em Setembro de 2011, que suscitou a atenção dos *media*, da promotora e associação cultural Filho Único, e de artistas como B Fachada. Depois dessa actuação, a Filho Único convidou Os Passos em Volta para participar enquanto banda de abertura no concerto do pioneiro da música *lo-fi* e DIY R. Stevie Moore no Musicbox Lisboa em Novembro de 2011, começando posteriormente a agendar os concertos das bandas da Cafetra Records e a dar apoio às produções. Este convite impulsionou a gravação do disco de estreia d’Os Passos em Volta, que foi apresentado pela primeira vez no concerto acima referido. Para financiar o álbum, a Cafetra Records reuniu um grupo de amigos artistas e organizou uma noite de concertos no teatro A Barraca apelidada de Noite Fetra²¹, evento que passou a ter periodicidade anual com o objectivo de angariar fundos para a editora e dar a conhecer o seu respectivo catálogo, bem como o trabalho de artistas que partilham o mesmo circuito.

O disco d’Os Passos em Volta *Até Morrer* (2011) marca o início das edições de fábrica da Cafetra Records. A banda e consequentemente a Cafetra Records, voltaram a captar a atenção da crítica com esta edição. Exemplos disso são as críticas de João Bonifácio ou

¹⁹ Pega Monstro. *Juno-60 Nunca Teve Fita*. Cafetra Records, 2011, CD; 100 Leio. *Enganei-me e Fui Para Casa*. Cafetra Records, 2011, CD; Éme. *Passa-se Alguma Coisa Estranha Aqui*. Cafetra Records, 2011, CD.

²⁰ O sistema de amplificação, também chamado como Sistema de PA, é o sistema de sonorização “Public Address” que inclui todo o equipamento de amplificação de palco, nomeadamente colunas e microfones.

²¹ A primeira Noite Fetra contou com os concertos dos projectos da Cafetra Records Kimo Ameba, Smiley Face, Rabu Mastah, 100 Leio, Pega Monstro, Putas Bêbadas, Go Suck a Fuck e Éme, e dos convidados B Fachada, Cochaise, grupo de Filipe Sambado, e O Cão da Morte. O Teatro A Barraca é situado em Santos.

Luís Filipe Rodrigues sobre este disco, referindo o mesmo como um ponto de viragem e de revitalização do *rock* português. Sobre *Até Morrer*, João Bonifácio, jornalista do Público, afirma:

“*Até Morrer* soa exactamente ao que é: alta voltagem servida por miúdos sem freios. Nunca esquecer: de cada vez que um par de adolescentes descobre a fúria de uma guitarra, o *rock'n'roll* estrebucha e reinventa-se e volta a ser fresco e único e a melhor coisa das nossas vidas outra vez.” (Bonifácio 2011)

Luís Filipe Rodrigues, da revista Time Out Lisboa, refere este disco, bem como a Cafetra Records, como definidores daquilo que é o *rock* português em 2011, afirmando que “E quem não ouviu *Até Morrer* não sabe o que pode ser o *rock indie* luso em 2011.” (Rodrigues 2011). De facto, *Até Morrer* (2011) marca o início de um processo de renovação da produção musical independente em Lisboa protagonizado pela cena musical em estudo, cativando acima de tudo linguagem e forma de expressão do grupo: despreocupada e adolescente, feita deles para eles próprios, verificando-se uma sinceridade e despreensão nos versos cantados, que se aproximam do discurso falado para abordar a vida em Lisboa e o seu quotidiano. Esta atitude é comprovada por versos irreverentes como “Hoje quero fazer o que nunca fiz / Ir à rua e gritar: Oh Sócrates vai pó c...!”, em *SantosPop*, e pela introdução de temáticas banais nas canções como a experiência de ver um filme, cantada em *O Homem do Elevador* como se de uma conversa se tratasse: “Ontem vi um filme na televisão nojentto / Não consegui dormir / Era sobre um homem num elevador”. Para além disso, *Até Morrer* constrói-se maioritariamente de referências e léxico utilizados pelo grupo ou pelos pares, sendo exemplo disso os títulos das canções *Wella*, calão para designar marijuana, ou *PeteSar*, que é a alcunha de Pedro Saraiva. Quanto à sonoridade, a música de Os Passos em Volta cruza elementos de *garage rock*, *punk* e *folk*. Luís Rodrigues adianta:

“*Até Morrer* é o retrato possível e sem rodriguinho do que é ser adolescente em Portugal neste tempo (ouvem-se versos como “Eu comi a tua irmã/Tá-se bem”). Pouco discos conseguem captar essa vivência como este. E parece que, ao contrário de outros miúdos da sua idade, eles não têm pressa em crescer.” (Rodrigues 2011)

Pega Monstro e Éme são dois dos projectos mais activos da editora actualmente. As primeiras lançaram em 2012 o seu primeiro álbum, *Pega Monstro* (2012), disco que as colocou no centro das atenções e gerou críticas positivas e negativas, nas quais se refere tanto a garra como a pouca técnica musical. João Bonifácio oferece uma descrição resumida do grupo:

“Duas irmãs, uma guitarra, uma bateria e canções *punk-pop* com *riffs* infecciosos, refrões com mel e um trato precioso da linguagem de rua. São as Pega Monstro e deviam pegar Portugal pelos cornos e virá-lo do avesso.” (Bonifácio 2012)

Pega Monstro (2012) foi produzido por B Fachada. Duas canções sobre o músico, uma intitulada *B Fachada*, das Pega Monstro e outra chamada *B-Fxada leva nú pakote*, de Rabu Mastah, alter-ego de Leonardo Bindilatti, chamaram a atenção do músico para a editora, que rapidamente se tornou um dos maiores apoiantes da editora, produzindo alguns dos seus trabalhos. O primeiro disco deste grupo é o único que se insere exclusivamente dentro dos limites dos géneros *punk* e *garage rock*. Em *Alfarroba* (2015), introduzem elementos do fado e, em *Casa de Cima* (2017), incluem elementos da música de tradição oral portuguesa, brasileira e africana, temática que será aprofundada no próximo capítulo.

Alfarroba (2015) consolidou a posição das Pega Monstro, por apresentar uma sonoridade melhor definida e de qualidade superior ao álbum de estreia. A sua recepção já foi mais consensual, algo que se verifica na crítica de Mário Lopes, no Público: “Três anos depois do homónimo álbum de estreia, que as revelou e que dividiu águas (...), o novo disco não deixará lugar a dúvidas.” (Lopes 2015) e de Luís Guerra, jornalista do Expresso: “Três anos depois, não encontramos em *Alfarroba* diferença abissal face à efervescência de *Pega Monstro*, mas sim uma clarificação de intenções” (Guerra 2015). Gravado apenas em quatro dias nos estúdios Golden Pony, em Lisboa, este foi um disco que foi editado em conjunto com a editora Upset The Rhythm²², o que permitiu fazer também uma edição em formato vinil. Afonso Simões, agente das Pega Monstro através da associação Filho Único, contactou Chris Tipton da editora inglesa Upset the Rhythm, que aceitou fazer uma edição conjunta, tendo por base a divisão de lucros num acordo de 50%-50%. Entre a Cafetra Records e a Upset the Rhythm há uma aproximação de estéticas e práticas. Entrevistado por e-mail, Chris Tipton observa:

Chris: “Firstly, we saw them play live and they were amazing, then they sent us the record and we loved what it was about and how it sounded, also I felt there was an echo of what we do in London with Cafetra, we share a similar attitude to supporting good music and trying to build a community of like minds.” (Christopher Tipton, entrevista por *e-mail*, 26-02-2018)

²² Como Pedro Saraiva referiu na entrevista realizada para a investigação, sentiram a necessidade de editar este trabalho não apenas no formato CD, mas também em vinil. No entanto, a falta de recursos financeiros fê-los contactar outras editoras que pudessem ter interesse e recursos para fazer esta edição (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Quanto ao acordo feito entre editoras, Chris refere: “We carried on our informal deal with them, it’s based around friendship and DIY punk ideals the 50-50 profit split” (*ibid*). Para os membros da Cafetra Records, que reforçam o ideal de independência e a rejeição de “negócios aluciantes”, este foi um passo que não contraria a sua ética de trabalho, como refere Sar:

Sar: “As Pega Monstro editaram um disco com uma editora inglesa – foi a primeira vez que isso aconteceu – mas isso nunca foi com o objectivo de crescermos, ou de darmos o *step up*. Foi uma oportunidade que surgiu com umas pessoas que trabalham da mesma forma que nós, de uma forma bastante próxima dos músicos, e com a qual nós nos identificamos, para além de qualquer vantagem que possa advir daí. Identificamo-nos com o tipo de trabalho deles e com as bandas que editavam.” (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 09-12-2017)

O facto de ser uma edição conjunta permitiu uma distribuição internacional dos discos, levou-as a fazer tours europeias e o seu trabalho foi destacado em imprensa de referência internacional como a *New Musical Express* (Wilkinson 2015). Por sua vez, *Casa de Cima*, (2017), o mais recente disco das Pega Monstro, é também uma co-edição com a *Upset the Rhythm*, tendo sido considerado um dos discos do ano pela *Ípsilon* e pela revista *Time Out*.

Éme é o projecto *folk* a solo de João Marcelo, vocalista d’Os Passos em Volta. *Gancia* (2012) é o primeiro álbum do artista, que também conta com a presença de B Fachada na sua masterização, embora o álbum tenha sido gravado pelo músico Luís Severo. É com *Último Siso* (2014), o segundo disco, que Éme começa a ser destacado pela imprensa de referência nacional. Sobre *Último Siso* diz Mário Lopes:

“*Gancia* era um álbum tão bonito quanto disperso. Era mais colecção de canções que álbum de corpo inteiro – e isso fazia parte do seu charme. *Último Siso*, que, a começar pelo título, aponta para a chegada a uma certa maturidade, é verdadeiramente um álbum. Som de identidade definida (guitarra eléctrica limpa a conduzir, o calor do órgão a colorir, secção rítmica de precisão inatacável), voz seguir de si e das incertezas que canta.” (Lopes 2014)

Ao contrário de *Gancia* (2012), cuja sonoridade evidenciava influência da *folk* de origem anglo-saxónica, gravado apenas com voz e guitarra clássica, *Último Siso* (2014) é gravado com formação de banda e introduz elementos da *pop* portuguesa demonstrando influências de B Fachada, e da canção de intervenção portuguesa, influenciado por autores como Zeca Afonso. Já em *Domingo à Tarde* (2017), o último disco de Éme, novamente produzido por Éme, há, para além das influências acima referidas, uma forte influência da canção de tradição oral portuguesa.

Sallim, nome artístico de Francisca Salema, juntou-se mais tarde à editora após ter partilhado um *link* das suas músicas com Éme e ter sido convidada a tocar com ele. Mais tarde, Leonardo propôs gravar o seu primeiro álbum *isula* (2016) e Maria e Sar convidaram-na a editar o disco pela Cafetra Records. A Sallim foi o único caso que conheceram que se identificava com o resto dos membros tanto musicalmente como no que diz respeito à atitude que tinha perante o seu trabalho. Quanto à sonoridade, Sallim apresenta uma proposta diferente da dos seus colegas: fugindo à *folk* ou à *pop* influenciada pela *pop* nacional dos anos 1980, a artista evidencia uma sonoridade que se aproxima mais da *dream pop*, através dos arranjos simples com voz e guitarra e dos efeitos de reverberação. Para Vítor Belanciano *isula* “(...) é um disco de alguma forma surpreendente, canções simples para voz, guitarra, ecos e silêncio, de características quase artesanais, assumidamente sem grandes recursos (...)” (Belanciano 2016).

Por fim, de Kimo Ameba resultaram projectos a *solo* como Lourenço Crespo e Iguanas, projecto de *pop* experimental que junta Lourenço Crespo e Leonardo Bindillati, que satiriza a *pop* e o R&B comercial atribuindo-lhe uma sonoridade *lo-fi* e *noise*. Lourenço Crespo estreia-se como cantautor em 2016 com o disco *Nove Canções*; como refere numa entrevista dada ao Público: “Em Iguanas sou o que queria ser. Aqui sou o que sou (...) Quando vejo a Beyoncé ou a Mariah Carey gostava bué de ser como elas. Quando vejo o B Fachada ou assim tenho vontade de ser autor, de ser eu” (Crespo in Duarte 2016). B Fachada é influência não só nas composições como também na aplicação da métrica ou no método de trabalho; a *pop* anglo-saxónica entra nas melodias e ritmos que evidenciam a influência do R&B.

Assim, a Cafetra Records assumiu um papel relevante na dinamização e criação de um circuito alternativo independente na cidade de Lisboa, questão que será explorada no próximo capítulo, não só pela dinamização de concertos ou por ser um exemplo de autodeterminação e autonomia, mas também por alimentar um espírito de colectivo e comunidade que influencia e contagia outros a tomarem a mesma iniciativa. Do contacto directo com a Cafetra Records surgem outros dois colectivos: Maternidade e Xita Records.

1.5 Maternidade: a mãe que acolhe os “órfãos”

A Maternidade surge no final do ano de 2014 enquanto colectivo de agenciamento e promoção de artistas num espírito DIY, descrita por Ana Rodrigues na revista PARQ como uma “comunidade de produção, promoção e agenciamento artístico” (Rodrigues

2014). Foi criada por Rodrigo Soromenho-Marques, Filipe Sambado e Rafael Ayres, três músicos que, na altura da criação do colectivo, já tinham uma participação activa na cena musical independente em Lisboa.

Rafael Ayres editou duas faixas em colaboração com Rabu Mazda²³ pela Cafetra Records e tocou em diversos eventos da editora, nomeadamente as Noites Fetra enquanto Van Ayres, o seu projecto de electrónica experimental. O envolvimento de Filipe Sambado neste circuito dava-se sobretudo ao nível de produção. O músico, que já havia colaborado e produzido discos de João Coração, artista editado pela FlorCaveira, gravou e produziu o primeiro disco d’Os Passos em Volta, grupo que conheceu através do MySpace. Mais tarde, foi convidado a tocar com a sua banda de *indie pop* Cochaise na primeira Noite Fetra em 2011. Foi nesse evento que que conheceu Rodrigo Soromenho-Marques, acabando depois a gravar e produzir o primeiro EP enquanto Vaiapraia, intitulado de *EP* (2014). Por sua vez, Rodrigo Soromenho-Marques foi quem marcou o primeiro concerto d’Os Passos em Volta de Lisboa, desta feita em Setúbal, cidade onde nasceu. Vaiapraia conheceu a banda também através do MySpace, tendo posteriormente sido igualmente convidado a tocar em eventos da Cafetra Records.

Rodrigo, recém-chegado a Lisboa com o primeiro EP acabado de lançar, queria marcar concertos de promoção do seu trabalho na cidade, embora não tivesse uma rede de contactos consistente nem pertencesse a uma editora ou agregado que lhe permitisse marcar concertos com maior facilidade. À semelhança dele, também Filipe Sambado e Van Ayres tinham um envolvimento com os outros colectivos sem nunca os integrarem enquanto membros. Surge então, pela mão dos três, a vontade de criar uma estrutura para os “órfãos” desta cena:

“Eu acho que a Maternidade veio agora colmatar uma coisa bué importante. Eu já tinha falado com o Ró [Rodrigo Soromenho-Marques/Vaiapraia] há não sei quanto tempo atrás, que nós devíamos fazer uma coisa um bocado para os "órfãos" da cena, de nós estarmos em todas mas não estarmos em nenhuma...” (Sambado *in* Cecílio 2015)

Ainda antes de criarem esta estrutura e lhe darem um nome, os três artistas organizaram um evento que ajudou a moldar aquilo que viria a ser o colectivo: as noites Exílio No

²³ Rabu Mazda & Van Ayres. *Cinza*. Cafetra Records, 2015. e Rabu Mazda & Van Aryes. *Acacia*. Cafetra Records, 2014.

Minho²⁴. Com lugar na Casa dos Amigos do Minho Intendente, estas eram noites que se pretendiam ecléticas, sem grande coesão a nível estilístico, com concertos e DJ sets de convidados inseridos na cena musical em estudo e pertencente aos colectivos aqui analisados, cobrando-se o valor de 3€. É neste contexto que nasce a Maternidade, nome que reflecte o objectivo de ser um colectivo que promove e agencia um conjunto de artistas com interesses em comum.

A primeira acção oficial da Maternidade foi a promoção de um concerto d'O Cão da Morte, antigo projecto de Luís Severo, na Sociedade Guilherme Cossoul, em Fevereiro de 2015. Também Luís Severo era um “órfão” da cena musical independente em Lisboa. O músico, que tomou o seu primeiro contacto com esta cena em 2007, ainda com 15 anos, replicou na sua casa em Odivelas métodos de gravação idênticos aos que via, influenciado por editoras como a FlorCaveira ou a Merzbau que conheceu também através do MySpace:

Luís Severo: “Não tinha o conhecimento de que existiam cá *indie labels*, portanto foi um contacto inicial com um meio diferente e uma forma diferente de fazer as coisas: edições de 150 discos, em CD-R, faziam as coisas com custos baixos para depois serem autossustentáveis, davam concertos mesmo que tivessem pouco público, tudo sem uma máquina atrás. E sim, esse contacto ensinou-me muita coisa, porque depois eu começo a fazer música em casa e com métodos muito idênticos aos que eu via, meio *lo-fi*, com uma placa de som que eu tinha.” (Luís Severo, entrevista pessoal, 02-05-2018)

Em 2008, conhece a Cafetra Records, editora com quem desde logo estabeleceu uma relação de proximidade, participando em discos e concertos deste colectivo. Nos anos que se seguem, à semelhança de Filipe Sambado, o seu envolvimento com este circuito dá-se muito mais ao nível da produção: no seu estúdio caseiro gravou o primeiro EP do Éme, os trabalhos a *solo* de Filipe Sambado e de Júlia Reis e alguns discos de hip-hop de *rappers* de Odivelas. Esta proximidade com o colectivo nunca chegou a resultar em edições do então Cão da Morte pela editora: “(...) para todos os efeitos e já apanhei a Cafetra muito a meio, eles já tinham a dinâmica deles muito sólida e nunca fez sentido nem para um lado nem para o outro editar.” (*ibid*).

No entanto, Luís Severo reconhece a importância de pertencer a um colectivo que sirva como impulso ao artista, daí a vontade em querer juntar-se à Maternidade:

²⁴ Depois da primeira edição em 2014, que juntou Vaiapraia, Sallim, Izzy Bunny e Rabu Mazda & Van Ayres, realizaram-se ainda mais duas edições do Exílio do Minho.

“É verdade que quando tens uma editora como a Cafetra e a Spring Toast Records, as coisas empurram-se umas às outras, e isso é uma coisa que é bonita até. Tu até podes ter as Pega Monstro e o Éme, que se calhar não têm tanta visibilidade, mas que acabam por empurrar as outras bandas que não têm tanta visibilidade e que provavelmente teriam menos se não fosse a Cafetra. Há um empurrar mútuo que funciona e que faz com que a Cafetra seja um nome que vale por si. Nesse sentido, eu acho que faltava um bocado a algumas pessoas na cidade esse empurrão, essa ideia de um colectivo que impulsionasse as pessoas individuais. E eu acho que quando a Maternidade surgiu foi mais um berro.” (*ibid*)

Acreditando no projecto, Luís Severo junta-se à Maternidade em 2015 enquanto membro e artista agenciado pelo colectivo. Neste ano, relança-se como Luís Severo, deixando para trás o nome artístico O Cão da Morte, e edita o seu primeiro disco *Cara d’Anjo* (2015) pela editora Gentle Records, sediada no Porto. *Cara d’Anjo* (2015) é um disco que evidencia uma sonoridade *pop*, numa linha de continuidade com o trabalho de B Fachada, com influência da *folk* de origem anglo-saxónica e da canção de intervenção portuguesa. Com ele, Luís Severo captou a atenção da crítica e, graças à Maternidade, tocou por todo o país, por oposição ao reduzido número de concertos que dava como O Cão da Morte.

“Luís Severo largou a máscara canídea da juventude e apresenta-se em nome próprio, com um disco que, sem ser perfeito, merece ser cantado em todas as casas. 20 e poucos minutos de *pop* arrastada e lacerante, de lírica cuidada e referencias bem estudadas. Leonard Cohen, Serge Gainsbourg, Argentina Santos e João Coração moram aqui – na voz, nas letras, nos teclados, depende – mais que ninguém se engane: esta música é de Luís Severo e de mais ninguém.” (Rodrigues 2015)

O primeiro ano da Maternidade foi de aproximação ao circuito de música independente lisboeta: após a promoção do concerto d’O Cão da Morte e organização do concerto de *fundraising* para o lançamento do disco homónimo dos Cochaise no clube Fontória, a Maternidade é convidada para iniciar uma residência mensal do bar DAMAS, situado na Graça. À semelhança da premissa das noites Exílio do Minho, o alinhamento destes eventos é variado e composto por artistas nacionais e internacionais, inseridos no circuito musical independente *underground* internacional. Ao contrário dos Exílios no Minho, esta é uma noite de entrada gratuita. No que concerne o agenciamento, o disco de estreia de Luís Severo foi o primeiro que o colectivo promoveu.

Nos anos seguintes, o *roaster* de artistas e o núcleo de membros da Maternidade cresce. Primeiro, passou a agenciar os artistas da Spring Toast Records, editora criada em 2015 pela banda de *surf rock* Mighty Sands incentivada por Rodrigo Vaiapraia. Inicialmente destinada a ser um canal para a edição e promoção da banda fundadora e projectos

paralelos dos seus membros, a Spring Toast Records acabou por editar os discos de estreias de Filipe Sambado, *Vida Salgada* (2016) e de Vaiapraia e as Rainhas do Baile, *1755* (2015), estabelecendo-se assim uma relação bastante próxima entre os dois grupos. Assim, para além dos Mighty Sands, que antes trabalhavam com a Pointlist mas procuravam algo mais familiar, a Maternidade passou também a agenciar Jasmim, projecto a *solo* do teclista de Mighty Sands, e a Calcutá, alter-ego *folk* de Teresa Castro, vocalista e guitarrista de Mighty Sands. Mais tarde, estendeu o agenciamento a projectos da editora Xita Records, como Lucía Vives e Veenho. Como é possível de verificar, o catálogo de artistas evidencia uma variedade de propostas artísticas, sendo que nesta investigação irei focar-me apenas nos projectos de Vaiapraia, Filipe Sambado e Luís Severo.

Assim, Vaiapraia é um artista que herda as sonoridades do *punk* e do *garage rock*, caracterizando também a sua música como *Panelei' Punk*, termo que considera homónimo do *queercore*, movimento que é uma ramificação do *punk* e está associado aos ideais LGBTQ+. *1755* (2016) é um disco que evidencia estas mesmas influências, ao mesmo tempo que demonstra influências da música feita pelas Pega Monstro.

“Ouvimos *1755*, primeiro álbum de Vaiapraia e as Rainhas do Baile. As letras vêm sem subterfúgios, a música, turbulenta, sem rendilhados – o sentimento *punk* ainda está vivo por aqui, alicerçado num coração *pop*. Há urgência emocional, franqueza, tensão, sangue a ferver, num disco de temáticas explicitamente *queer* – ocorrência rara no panorama da música portuguesa, e em português – em que se abordam também questões ligadas à saúde mental.” (Duarte 2016)

Por outro lado, Luís Severo explora mais as sonoridades *pop*, com influência da música popular vanguardista dos anos 1980 e da *folk*, ao passo que Filipe Sambado, para além da influência do *pop rock*, introduz ainda elementos de *dream pop*, através da presença de sintetizadores e das melodias do teclado. Esta identidade sonora é mostrada pela primeira vez no seu disco de estreia *Vida Salgada* (2016), com o qual chama a atenção para a sua faceta de autor, para além da de produtor.

“Filipe Sambado chegou. Chegou completo: língua bem afinada em *pop* enublada, onirismo Connan Mockassin enfiado em tropicalismo cá da terra, gentileza melódica que conforta enquanto, no mesmo movimento, se constrói em inquietação.” (Lopes 2016)

Ora, face ao desejo de fazer a Maternidade mais do que um colectivo de música ou promotora, em 2016, Rodrigo Vaiapraia organiza, juntamente com a Daniela Ribeiro, o Rama em Flor, Festival Comunitário Feminista Queer. Com uma programação

transdisciplinar, o programa do Rama em Flor aborda as questões dos feminismos e da sexualidade através de conversas, concertos, performances, visualizações de filmes, entre outros. Embora este seja um projecto que tem o selo da Maternidade, Vaiapraia afirma, na entrevista dada, que, actualmente, este é um festival que é organizado por pessoas individuais e não pela Maternidade, sendo por isso o seu processo colaborativo.

Em 2017, a Maternidade passou a ser Associação. Como Rodrigo refere na entrevista:

“A razão pela qual queremos ser associação tem a ver com questões fiscais, é uma maneira de uma existência. Para nós, para além dos benefícios que isso nos traz, foi o assumir de uma coisa. Neste momento temos mesmo um corpo associativo como qualquer associação: direcção, assembleia, tesoureiro, mesa, etc. E isso é um bocado assumir que estamos mesmo a fazer isto e que não é uma brincadeira.” (Rodrigo Soromenho-Marques, entrevista pessoal, 19-02-2018)

Esta decisão acaba por resultar no estabelecimento de um *modus operandi* mais rigoroso, com objectivos mais estruturados, focados na promoção e agenciamento de artistas e eventos. Agora, para além de ter uma direcção composta por 9 pessoas²⁵ que se reúne semanalmente para discutir futuros projectos da Maternidade, o agenciamento dos artistas ganhou um pilar estruturante: a promoção de artistas. Embora esse fosse um objectivo primário, não se concretizou totalmente até à entrada de Rodrigo Castaño, cuja ligação à assessoria de imprensa desde cedo, por via dos pais, permitiu que os artistas agenciados pela Maternidade chegassem não só a um circuito de festivais como também à imprensa de maior circulação. A Maternidade passa também a ter uma divisão de tarefas mais definida: a programação das Noites Maternidade nas DAMAS é agora uma tarefa rotativa entre membros, a promoção está ao encargo de Rodrigo Castaño, o agenciamento dos artistas está distribuído pelos membros, existindo ainda uma designer encarregue pela elaboração de cartazes dos eventos Maternidade. Já a produção, é uma responsabilidade de todos os membros.

Actualmente, nem todos os membros da Maternidade são agenciados ou promovidos através do colectivo, sendo apenas “funcionários”, ou seja, exercem apenas funções na produção de eventos e agenciamento de outros artistas²⁶, como é o caso de Rodrigo Vaiapraia, que se dedica actualmente ao *booking* internacional de artistas da Maternidade,

²⁵ A direcção da Maternidade é composta por Rodrigo Soromenho-Marques, Filipe Sambado, Luís Severo, Raquel Serra, Lucía Vives, Rodrigo Castaño, Rita Romeiras, Beatriz Diniz e Daniela Ribeiro.

²⁶ Rodrigo Vaiapraia é, desde 2017, agenciado pela Filho Único; Luís Severo juntou-se à editora Cuca Monga no mesmo ano e Filipe Sambado, que assinou contracto com a Valentim Carvalho em 2018, tem a promoção dos seus discos a cargo da nova editora e o agenciamento da responsabilidade da Maternidade.

de Luís Severo, responsável pela programação das noites Maternidade e dá apoio à produção ou Filipe Sambado, que, para além de ser agente das Ninaz dá também apoio à produção dos eventos do colectivo.

A Maternidade, especialmente por via da Vaiapraia, é o colectivo que mais evidencia, de forma assumida, a influência e o espírito *punk* no seu *modus operandi*, a começar pela motivação em desenvolver uma estrutura de dinamização cultural por meios próprios. Rodrigo refere ainda um outro aspecto importante que fica da herança do *punk*:

Rodrigo: “É um bocado neste espírito [punk] que tentamos trabalhar na Maternidade. Uma das coisas que nós fazemos é marcar primeiros concertos, dar um empurrão e comer erros. Isso é que é para mim a herança mais importante do que é ser *punk*.” (Rodrigo Soromenho-Marques, entrevista pessoal, 19-02-2018)

Por outro lado, o legado do *punk* deixa ainda uma premissa importante para actuação de Vaiapraia e, conseqüentemente, da Maternidade, que tem que ver com a liberdade criativa que os artistas do *punk* deram: a possibilidade de poder ser quem se quiser ser, com os recursos que estiverem ao alcance de cada um.

A herança do *punk* e *pós-punk* acaba também por estar presente na postura activista adoptada pelos artistas do colectivo, através do envolvimento em acções de consciencialização no que diz questões relacionadas com o género e a sexualidade, exemplo disso Vaiapraia e Filipe Sambado, não só através da sua música ou do festival Rama em Flor mas também através da participação noutros eventos relacionados com a temática bem como comas questões dos racismos ou da gentrificação em Lisboa, temática que será abordada com maior detalhe no terceiro capítulo desta investigação.

Outra influência importante para a criação deste colectivo é a Cafetra Records. Como refere Rodrigo na entrevista feita: “A Cafetra tem um trabalho importante e o modo de trabalho e de produção são coisas com as quais me identifico” (*ibid*), aprofundando esta ideia na entrevista dada a Mariana Duarte e Mário Lopes ao Público:

“A Cafetra acabou também por funcionar como uma referência para a Maternidade. Eu já seguia pequenas editoras e promotoras *online* que se regiam pelos mesmos princípios e tinha alguma noção dos que se tinha passado em Portugal com a Bee Keeper nos anos 90, mas foi importante ter a Cafetra como exemplo de algo que está a acontecer ao teu lado.” (Duarte e Lopes 2016)

Tal como a Cafetra Records foi um impulso para a criação da Maternidade, esta última teve também um papel fundamental no desenvolvimento da Xita Records, acompanhando de perto o crescimento desta editora, a última a ser estudada na investigação.

1.6 Xita Records: “só faço canções para a Xita, não faço para mais ninguém”

A Xita Records é a editora-colectivo mais recentemente formada neste circuito, tendo sido criada em 2015 por Manuel Lourenço e António Queiroz, na altura com 17 e 18 anos respectivamente.

Manuel Lourenço, que desde cedo cresceu rodeado de músicos ligados música erudita, começou a compor com um grupo de amigos, já longe da educação de conservatório que tinha recebido. Num dos concertos que deu com Bare Naked Shadows, a sua primeira banda, conheceu António Queiroz, que na altura tinha iniciado um projecto de electrónica experimental chamado Ortos. Paralelamente, Manuel começou a fazer música a *solo* enquanto Primeira Dama e, juntamente com o António, decidiram organizar uma tarde de concertos na Dona Saudade, na Bica, com as actuações de Primeira Dama, Ortos e o convidado Smiley Face, da Cafetra Records. A data desse concerto é, para Manuel, a data oficial de nascimento da Xita Records: 27 de Julho de 2015.

Depois desse dia, Manuel e António começam a reunir um conjunto de pessoas e respectivos projectos musicais que pretendem editar. Neste contexto de pesquisa, descobrem o trabalho de Lucía Vives, que mostrou vontade em formar uma banda e juntar-se à editora. Lucía funda então a banda de *punk rock* Ninaz juntamente com Joana Peres, Beatriz Peres e Margarida Honório, um grupo de amigas que se conhecia do Liceu Camões. Ao colectivo juntam-se também os grupos musicais de *pop rock* psicadélico Grand Sun e Aerogasma, colegas da Lucía na escola, e João Raposo.

Após o concerto na Dona Saudade, organizaram um concerto da Ler Devagar com primeira Dama e Grand Sun. Esse concerto, como Manuel indica:

Manuel: “(...) foi o primeiro momento em que percebo que isto podia correr bem. Foi estranho, porque ainda não éramos nada e vendemos 260 bilhetes. Foi um *gig* com bué poucas condições.”

(Manuel Lourenço, entrevista pessoal, 10-03-2018)

A primeira edição discográfica surge em 2016: o *Um EP Xita Records*, compilação que reúne todas as bandas pertencente ao catálogo da editora até à data, uma edição caseira gravada pelo Filipe Sambado e Manuel Lourenço. Esta edição foi lançada na primeira

Noite Xita, que aconteceu a 30 de Janeiro no EKA Palace e que adopta o mesmo formato da Noite Fetra²⁷.

Em Abril de 2016, a Xita Records inicia uma residência mensal no Sabotage, à semelhança da Maternidade, no bar Damas. Estas noites davam a conhecer os artistas da Xita e incluíam convidados de outras editoras na programação. Foi uma das Noites Xitas que os Veenho, banda de *punk*, deu o seu primeiro concerto, tendo depois sido convidada a editar a cassette que já estava a gravar com Filipe Sambado pela Xita Records e a ter os seus concertos agenciados pela Maternidade.

A primeira edição de fábrica foi *Histórias por Contar* (2016), o álbum de estreia de Primeira Dama e único lançamento num ano que acabou por ser mais dedicado à produção. *Histórias por Contar* (2016), tal como o disco seguinte *Primeira Dama* (2017) evidenciam uma sonoridade *pop lo-fi*, tendo por base as melodias de teclado que demonstram a influência da *pop* portuguesa dos anos 1980, destacando-se Lena D'Água, e das bandas de revivalismo *pós-punk* e *indie rock* como os The Strokes. Na sonoridade de Primeira Dama é ainda visível a influência de artistas que lhe são contemporâneos, como B Fachada, Luís Severo ou Filipe Sambado.

No ano seguinte, a Xita Records volta a dedicar-se às edições: a cassette de estreia dos Veenho, quarteto *punk rock lo-fi*, sai em Fevereiro de 2017 e, no mesmo mês, a editora lança uma edição tripla que junta o EP *Príncipe Real* (2017) de Lucía Vives, projecto *folk* a solo da baterista de Ninaz produzido por Luís Severo, o single *Arroios Beauty*, de MIGAS, duo electropop que junta António Queiroz e Manuel Lourenço e *Split*, single de Primeira Dama em colaboração com Zé Maldito, artista de electrónica experimental das Caldas da Rainhas. Este último single foi lançado em curadoria com a editora Hatsize Records²⁸, com quem a Xita Records desenvolveu uma ligação de proximidade. Ainda em 2017, Primeira Dama lança o seu segundo disco homónimo, pré-produzido por Primeira Dama e Filipe Sambado no estúdio da Maternidade e produzido, gravado e misturado por Coelho Radioactivo nos estúdios da BAU-UAU em Aveiro. No final do

²⁷ Para este evento convidaram Sallim, Lourenço Crespo, C de Croché, Filipe Sambado, Luís Severo, Éme e Mighty Sands, tendo actuado todos os projectos existentes da Cafetra até à data: João Raposo, Primeira Dama, Ninaz, Grand Sun e Ortos.

²⁸ A Hatsize Records é uma editora, promotora e estúdio nas Caldas da Rainha, fundada pelos membros da banda Cave Story (Gonçalo Formiga, Pedro Zina, Ricardo Mendes e Zé Maldito) em Outubro de 2017.

ano, Veenho lançam o segundo EP, *Veeenho* (2017), numa edição conjunta com a Hatsize Records.

Ao contrário dos dois colectivos acima referidos, os membros da Xita Records cresceram com a influência directa dos projectos e práticas da Cafetra Records, sendo a FlorCaveira uma referência já mais distante. Lucía refere: “Antes de conhecermos o Manel, ouvíamos [Lucía e Margarida] imenso Cafetra e até mistificávamos.” (Lucía Vives, entrevista pessoal, 10-03-2018). Manuel, por sua vez, já tinha contacto com este meio há mais tempo, vendo em Filipe Sambado o ponto de ligação com este grupo, que conhecia desde novo. Sambado acabou por ser uma alavanca ao desenvolvimento da Xita Records, ajudando na produção e gravação dos trabalhos da editora e dando apoio à produção dos primeiros concertos. O contacto com a Cafetra acabou por ser natural, sendo que agora partilham a sala de ensaios:

Manuel: “De repente já ouvi “bué” cenas da Fetra, numa altura em que o António também está *bué* Fetra da vida. Depois começamos a perceber que aquelas ideias que tínhamos iam bué ao encontro das destes gajos que ouvíamos. Entretanto conheci o Éme, Chico [Smiley Face] e a Jules [Júlia Reis] e curti logo bué deles, partilhavam uma série de gostos e uma forma de pensar que era parecida. E eu passava os meus dias a ver o Sambado e o Cão a trabalhar e depois comecei a trabalhar com eles, o “Sar” [Filho Único] começou a marcar-me *gigs*...” (Manuel Lourenço, entrevista pessoal, 10-03-2018)

Manuel Lourenço, em entrevista dada ao Ípsilon refere:

“Não se pode dizer que a Xita não existiria sem a Cafetra. Mas sem ela “não existiria assim, de certeza” (...) “A Fetra ensinou-nos a não ter medo de tocar as nossas canções, de falar do que falamos e de lançar coisas”.” (Lourenço *in* Duarte e Lopes 2016).

Por isso mesmo, o percurso da Xita e da Cafetra é em muitos pontos semelhante. Para além da influência que os grupos da Cafetra têm na estética musical dos grupos da Xita, herdando o *punk* das Pega Monstro ou a *pop* de Lourenço Crespo, a influência desta editora está também presente na vontade de cantar em português e sobre Lisboa. Já da Maternidade, “Foi mais a parte de promoção e agenciamento, com a Fetra as edições e o espírito” (Duarte e Lopes 2016), sendo que a Maternidade agencia os concertos de Ninaz, Veenho e Lucía Vives.

Ora, das diferentes características destes colectivos que evidenciam a herança do *punk* e do projecto da FlorCaveira, aquela que se destaca é o espírito de colectivo e o sentido de comunidade que é criado não só dentro dos grupos como entre agregados. Importa, então,

como ponto de partida do estudo da cena musical que estes colectivos, entender de como esta característica se evidencia e é constantemente reforçada.

1.7 “Friends before bands”: o espírito de colectivo e o sentido de comunidade

O espírito de comunidade e de colectivo assume um papel de destaque nas práticas e discurso do objecto de estudo. Para começar, os laços de amizade são sempre mencionados como ponto de partida para criação destes grupos, como já se verificou nas descrições colocadas *online* pelas editoras. Para além disso, os músicos reforçam que é a existência de uma comunidade e rede de apoio que permite o desenvolvimento e legitimação dos seus projectos.

Para a Maternidade, que privilegia a relação directa com o artista e o promove sem querer ser editora, a noção comunidade é fundamental ao desenvolvimento do colectivo: “A ideia de comunidade está na essência da Maternidade.” (Soromenho-Marques *in* Duarte e Lopes 2016). Este colectivo tem ainda uma especificidade no que concerne a expressão deste ideal: a de estabelecer pontes com a cena *indie* do Porto, por via de Luís Severo. O músico, que desenvolveu o projecto Flamingos com o Coelho Radioactivo, artista de Aveiro, editou o seu primeiro disco com a Gentle Records, editora do Porto, acabando por ser uma ligação dos artistas da Maternidade a esta cidade. Esta abertura e expansão a uma comunidade mais abrangente, e a vontade de criar uma comunidade artística que englobasse as mais diversas artes e estéticas, integram os objectivos principais deste colectivo.

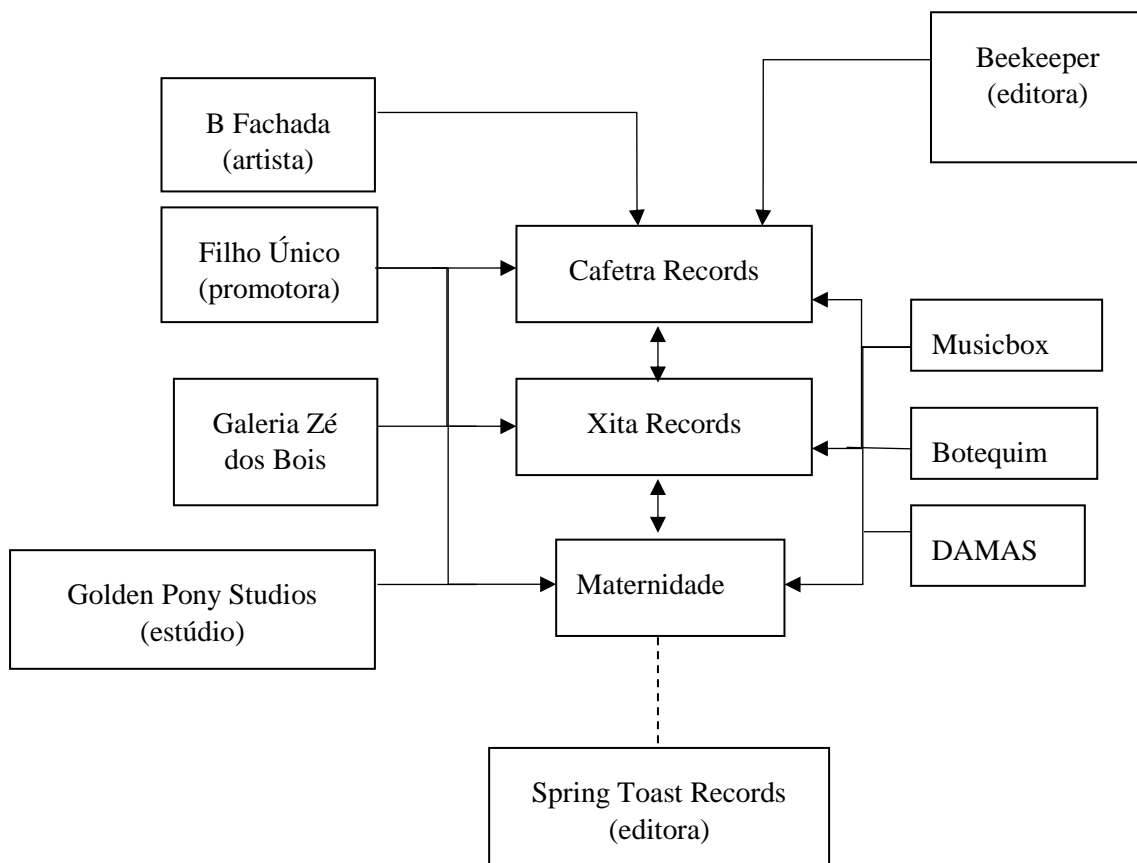
Também para a Cafetra a amizade é um aspecto central para a própria vitalidade do grupo, não só entre os próprios membros da editora como com a rede de apoio que contribui para o desenvolvimento da editora, como foi o caso da Beekeeper, do músico B Fachada e da Associação Filho Único:

Sar: “Nós, com grande vontade de tocar e de mostrar a nossa música que, para ser realista, não era muito aceite em todo o lado por várias razões, entre elas a nossa técnica, íamos com os *amps*²⁹ que tínhamos em casa ou comprar a baixo a custo a um amigo que tinha e já não usava. Tivemos uma grande sorte logo no início com a Beekeeper, uma editora do início dos anos 90. Alguns membros dessa editora acharam piada à ideia de estarmos a fazer uma coisa “desvairada” e sem rede e forneceram-nos um PA da *Marshall* dos anos ’80, que ainda usamos hoje em dia apesar de já não sair do estúdio. Apesar de ter sido uma coisa que fomos nós a fazer, sempre tivemos do nosso um

²⁹ Anglicismo para designar amplificadores.

grupo de pessoas que foi crescendo e que nos apoia e que nós apoiamos também, por isso é que carregamos tanto na cena dos amigos.” (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 09-12-2017)

À semelhança da Cafetra Records, os membros da Xita Records enfatizam a importância dos amigos para a própria evolução e desenvolvimento da editora, nomeadamente o Sar, da Cafetra Records, que foi, para Manuel, um apoio fulcral para a Xita e ainda de músicos como Filipe Sambado ou Luís Severo da Maternidade. Tendo isto em conta, importa, então, para já esquematizar um circuito e uma rede apoio entre colectivos e outras entidades com vista a entender as relações de proximidade desenvolvidas. Este diagrama será aprofundado apenas no próximo capítulo.



O sentido de comunidade é também reforçado e expressado nas músicas destes grupos. O exemplo mais evidente disso é o facto de as quatro primeiras edições da Cafetra Records³⁰

³⁰ Os Passos em Volta. “Fetra”, *Até Morrer*. Cafetra Records, 2011. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/fetra>>; Éme. “Fetra”, *Gância*. Cafetra Records, 2012. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/fetra-10>>; Pega Monstro. “Fetra”, *Pega Monstro*. Cafetra Records, 2012. Disponível em <https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/fetra-4>;

integrarem uma faixa intitulada de *Fetra*, dedicado à editora. Nestas canções, os grupos reagem às críticas mediáticas que referem de forma negativa a falta de técnica, ritmo ou desafinação³¹ em versos como “Se isto é mau eu não quero saber” (Éme 2012) e “Só sei fazer isto / Não faço mais nada bem / E o que escreveste ontem não devia estar bem” (Pega Monstro 2012). De igual modo, nestas canções é reforçada a importância da amizade e da editora para estes artistas, visível em versos como “Podes não gostar muito destes putos / mas vai ser Fetra até morrer” (Os Passos em Volta 2011) ou “O que eu faço é só para mim / é só para nós / é só para a Fetra” (Pega Monstro 2012). Sublinha-se, assim, a vontade de fazer música primeiro de tudo para eles próprios.

Para além de o expressar verbalmente, em conversa ou nas canções, os colectivos celebram a comunidade e sublinham a importância da comunidade organizando três tipos de concertos: a festa anual de cada colectivo, as residências e os concertos de lançamentos de discos.

No primeiro tipo, incluem-se as Noites Fetras e as Noites Xita. A Maternidade organizou em 2017 a sua primeira festa anual, denominada Bebé do Ano. O formato adoptado é aquele que foi primeiramente posto em prática pela Cafetra Records na sua primeira Noite Fetra em 2011, distinguindo-se três objectivos principais: a angariação de fundos, a divulgação do catálogo dos colectivo e a celebração das amizades com outros grupos, convidando “ (...) pares onde [a Fetra] se revê na atitude e postura, para além do afecto pela música, para uma constelação estelar da música mais generosa a acontecer no nosso país”, como está descrito no evento de Facebook da segunda Noite Fetra³². A Xita Records adoptou este mesmo modelo para produzir e programar as suas Noites Xita, cuja primeira edição foi em 2016. O primeiro evento anual da Maternidade aconteceu a 31 de Dezembro de 2017 e chamou-se Bebé do Ano, tendo sido realizado na fábrica de cerveja artesanal da Musa. Ao contrário das Noites Xita e Fetra, não convidaram artistas que não

Ameba. “FETRA”, *Rocket Soda*. Cafetra Records, 2012. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/fetra-3>>

³¹ No Expresso, o João Lisboa diz: “A pátria poderá ser um penico, Lisboa um dedal e a pirâmide demográfica estar dramaticamente invertida mas, seguramente, existem ainda sub-20 capazes de produzir música que nos poupe ao patético espectáculo de avaliações críticas de gente adulta com os joelhos a tremer de emoção perante bandas com o potencial de, comparativamente, elevarem os Sex Pistols ao estatuto da Filarmónica de Berlim.” (Lisboa 2012).

³² Disponível em <https://www.facebook.com/events/502464483110685/>

pertencessem à Maternidade, partilhando com os outros dois eventos o objectivo de angariação de fundos e divulgar os artistas da Maternidade.

O segundo tipo de concertos, as residências, são noites de frequência mensal ou trimestral programadas pelos colectivos. Apenas a Maternidade e a Xita Records tiveram e têm noites de residência. A Maternidade, desde 2015 programadora residente das DAMAS, na Graça, programa as suas noites como noites ecléticas e de entrada livre. Nestas noites são convidados não só artistas da Maternidade ou de outros colectivos em estudo, como também artistas internacionais que se aproximam dos valores e estéticas da Maternidade, tais como a banda de *garage rock* de Los Angeles Peach Kelli Pop, Scott Yoder, ex-vocalista do grupo de *indie rock* de Seattle Pharmacy ou Las Robertas, banda de *garage rock* da Costa Rica. As propostas nacionais incluem não só os projectos dos colectivos aqui abordados como artistas emergentes de outras cenas musicais e outros géneros, indo do *punk rock* de Nagasaki Skateboard à electrónica de Smuggla e Telma. Por outro lado, são também noites que proporcionam que artistas tenham oportunidade de dar primeiros concertos: Jawls, processo de electrónica de Júlia Reis, deu o seu primeiro concerto numa Noite Maternidade e Bejaflor, projecto *pop* de Zé Simões, estreou-se nos palcos lá, dias depois de se juntar à Maternidade. Por sua vez, a Xita Records, por sua vez, teve, no ano de 2016, uma residência no Sabotage Club. Como descrito no texto biográfico da noite publicado nos eventos do Facebook:

“As Noites Pano de Xita são noites de curadoria entre o Sabotage e a Xita Records como modo de celebração às bandas, cantautores ou projectos que se têm vindo a destacar na sua turma ao longo dos meses, estas noites podem também contar com convidados, amigos e obviamente contar com boa vibe.” (Xita Records Facebook 2016)

Estas noites, com frequência bimensal, continham no seu alinhamento dois artistas da Xita Records e um convidado. Nas cinco edições realizadas, convidaram Pega Monstro, Mighty Sands, Putas Bêbadas, Veenho e Filipe Sambado. Focavam-se, assim, na mais produção musical da cena musical onde se inserem, ao contrário da residência levada a cabo pela Maternidade, que pretende dar a conhecer outras cenas musicais. Em suma, as noites de residência são espaços de experimentação que pretendem, por um lado, apresentar novas propostas artísticas e projectos emergentes e, por outro, reforçar e promover os artistas que pertencem a esta circuito.

Por fim, os concertos de lançamentos de discos são entendidos como eventos especiais, dando-se o caso em que, na maioria das vezes, sucedem em locais fora do habitual que

acabem por evidenciar uma relação à música e ao disco que está a ser lançado. Estes concertos podem ser também festas de lançamento, nas quais se juntam mais do que uma das bandas do colectivo, formato que é adoptado pelas Pega Monstro. No caso deste grupo, o concerto de lançamento do primeiro disco, homónimo, sucedeu na Kolovrat, loja e estúdio que se situa no Príncipe Real; a festa de lançamento do *Alfarroba* já foi no Ateneu da Madre Deus, em Xabregas, fruto da vontade de fugir aos espaços situados do centro da cidade (Rodrigues 2015). Como referem numa entrevista realizada pela Time Out a antecipar o concerto:

Maria: “Estamos fartas da Baixa, está cheia de turista. É fixe procurar um sítio especial para um concerto especial.

Júlia: “Queremos descentralizar um pouco as coisas. (...) O turismo em excesso suga tudo à volta. Não queremos dar um pontapé no rabo dos turistas, mas fazer algo para as pessoas que vivem mesmo aqui.” (Maria e Júlia Reis *in* Rodrigues 2015)

O disco *Casa de Cima* (2017) foi apresentado no Palácio do Machadinho, na Madragoa, na noite de Santos Populares, no dia 12 de Junho de 2017, tendo sido organizado um arraial³³. Lourenço Crespo, por sua vez, fez a festa de lançamento de *Nove Canções* no Grupo Desportivo da Mouraria no dia 29 de Abril de 2016, Sallim apresentou *isula* na Galeria Monumental no Saldanha, no dia 19 de Março de 2016, e Putas Bêbadas organizaram o seu concerto de lançamento do seu último disco, *Orgulho de Ex-Buds*, num clube Muay Thai em Campolide, no dia 18 de Maio de 2018, abrindo o concerto com um clube de *muay thay*. Nesta medida, os concertos de lançamento de discos da Cafetra Records são sempre concertos especiais, refere Sallim, havendo uma vontade de fazer os concertos em sítios que não sejam habituais, de modo também a favorecer um disco. Um outro exemplo deste tipo de concertos pensados como uma festa temática foi o concerto de lançamento de *Vida Salgada* (2016) de Filipe Sambado, que aconteceu no dia 3 de Abril de 2016 no Teatro Praga na Rua das Gaivotas 6, no Cais do Sodré, dada a relação de Filipe Sambado ao teatro.

Ora, todos estes eventos, com especial ênfase nas festas anuais, pretendem celebrar a cena musical em que estes colectivos se inserem. Também, à semelhança do que se verifica com outras cenas musicais locais DIY (Bennett e Paterson 2004, 170), existe um apoio mútuo entre os diversos artistas: nestes eventos, é dado espaço aos projectos menos

³³ O Arraial Casa de Cima juntou às Pega Monstro o projecto Pato Bravo, alter-ego de B Fachado, e DJ Temos Livres.

conhecidos para se darem a conhecer e actuarem, sendo, por norma, convidados projectos ainda em início de carreira para fazer espectáculos de abertura já mais estabelecidos e conhecidos, não só das suas editoras como de outras. Estes eventos com diversas bandas, por vezes mais do que 10 actuações, reforça também a tradição *punk* herdada que pretende impulsionar e dar a conhecer a cena musical em que se inserem.

Deste modo, estes colectivos, por partilharem influências, estéticas, valores e gostos em comum, desenvolvem uma comunidade que partilha interesses em comum, valores, estéticas e gostos. Este conjunto de características acaba por contribuir para a construção de uma identidade sonora bastante característica dos colectivos em questão, a qual é também influenciada pela cidade de Lisboa. No entanto, a importância da cidade de Lisboa é evidente não só na música; à semelhança do que sucedeu com bandas como os Fugazi ou Black Flag com a dinamização de Washington DC e Los Angeles, respectivamente, também estes colectivos-editora são protagonistas de uma cena musical independente por eles criada de forma autónoma na cidade de Lisboa com características, práticas e valores específicos.

2. A construção de um circuito próprio na cena musical alternativa lisboeta

Após uma contextualização teórica do conceito de cena musical e respectivas características, neste capítulo abordarei, num primeiro momento, o estabelecimento da cena musical em Lisboa, distinguindo-se o circuito local por estes colectivos criados e a ligação à cidade enquanto expressão sonora identitária de um colectivo. Na segunda parte, será distinguindo um conjunto de características que compõem a identidade colectiva desta cena musical, fulcral para o processo de diferenciação desta cena face a outras. Estas idiossincrasias serão enunciadas tendo em conta a perspectiva dos membros destes colectivos mas também de um conjunto de outras entidades que acabam por legitimar a existência e a pertinência destes grupos a um nível mediático e institucional.

2.1 Cena musical: o que é e quais as suas características

O conceito de “cena musical” designa o contexto em que agregados de músicos, audiência e demais produtores partilham um gosto musical, formando uma comunidade que se diferencia de outros, definição introduzida por Bennett e Patterson no seu estudo das cenas musicais (Bennett e Paterson 2004, 1). Uma cena musical diz respeito não apenas à música ou ao gosto musical como a outros factores que contribuem para a criação de uma identidade colectiva, nomeadamente o estilo e os comportamentos sociais, centrais para o processo de diferenciação face a outros grupos. Will Straw e Holly Kruse reforçam esta ideia nos seus estudos de cenas musicais de *rock* e *dance music* do Quebec (Straw 1991) e da cena de *indie rock* universitária de Champaignon (Kruse 1993). Por se desenvolverem num contexto *Do-It-Yourself* e pela mão de pequenos colectivos e fãs, as cenas musicais contrariam as rotinas das corporações da indústria fonográfica, criando estruturas de proximidade entre artista, editora e público que colocam o foco na proposta artística e não na obtenção de lucro financeiro, ideia partilhada por Andy Bennett e Paterson (2004, 2).

As cenas musicais que se desenvolvem a um nível local estão associadas a um espaço geográfico específico no qual a música é um elemento central para a construção de narrativas partilhadas entre os membros (*ibid*, 8). Como Straw refere, o processo de significação inerente às cenas musicais locais parte de um cruzamento entre práticas musicais contemporâneas e dinâmicas globais com a herança local (Straw 1991, 373). Em suma, segundo Bennett e Paterson,

“(…) we view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their

common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene.” (Bennett e Paterson 2004, 8)

Ora, nos estudos de cenas musicais desenvolvidos entre o final da década de 1980 e durante os anos 1990, verificou-se uma forte associação da música *indie* a espaços geográficos específicos³⁴ (Kruse 1993). Por exemplo, no seu estudo das cenas musicais desenvolvidas em cidades universitárias, Kruse refere que bandas como os REM, Nirvana e Mudhoney permaneceram associados à sua cidade de origem³⁵ (Kruse 1993, 33). O mesmo aconteceu com os Fugazi e a Dischord Records, editora que assume um papel central na cena *hardcore rock* de Washington DC desenvolvida no final dos anos 1980. Os Fugazi estabeleceram, assim, uma relação de reciprocidade com a cidade dinamizando-a e sendo influenciado por ela no seu som (Fairchild 1995; Azerrad 2001). Em Portugal, distinguem-se os casos dos Tédio Boys, banda que ficou associada à cena de *punk rock* criada na cidade de Coimbra e, em Lisboa, a cena musical criada pelos Pop Dell’Arte e a sua editora Ama Romanta, associada ao bairro Campo de Ourique (Guerra 2010), ambas com actividade na década de 1990. De igual modo, os colectivos que compõem a cena musical em estudo na presente investigação evidenciam uma forte ligação à cidade de Lisboa ao protagonizarem a dinamização de um circuito musical. A cidade integra o imaginário da editora e é feita temática das canções destes artistas. Desta forma, é possível entender o espaço geográfico como produto e produtor de processos de significação.

“A cidade é o cenário onde ocorrem as actividades de produção de consumo e é, ao mesmo tempo, objecto e promotor do processo e acumulação capitalista.” (Pavel 2013, 41).

Comum a estas cenas é a ideia de que as mesmas se constituem, aos olhos dos seus intervenientes, enquanto alternativas face a uma cultura *mainstream*. Este processo de diferenciação potencia o sentimento de comunidade dentro de determinada cena musical:

“As with all forms of identification, in marking its difference from other types of music, alternative or college pop music offers those who engage in a certain set of social practices – practices of consumption, of production, of interaction – a sense of community.” (Kruse 1993, 37)

³⁴ No capítulo do Estado da Arte foram já referidos os estudos de Will Straw (1991), Sara Cohen (1991) e de Barry Shank (1993).

³⁵ Os REM ficaram associados à cidade de Athens, Georgia, Nirvana e Mudhoney a Seattle (Kruse 1993, 33).

Nesta medida, as ideias de outro e de marginalidade estão presentes nos processos de construção de identidade destas cenas, vigorando um sentimento de desadequação não só à uma indústria *mainstream* como também à sociedade (Azerrad 2001; Fairchild 1995; Kruse 1993; Glass 2012). Tal como a própria noção de cena musical pressupõe, esta característica não elimina a permeabilidade e o contacto com outras cenas musicais, o que resulta numa identidade mais fluída devido ao contacto com outras práticas e comunidades não só locais como globais (Glass 2012, 697).

Outro aspecto que importa destacar é o papel dos media na construção e caracterização das cenas musicais, na medida em que são cruciais para a definição e distribuição do conhecimento cultural, como conclui Sarah Thornton no seu estudo da cultura de clube nos anos 1990 (Thornton 1995, 29). A cobertura mediática e respectivo enquadramento é essencial para a legitimação de determinada cena musical, confirmando a sua relevância. No caso da cena musical em estudo, o contributo mediático de meios de comunicação como rádios, imprensa escrita e *blogs* de pequena circulação ajudou na distinção de características em comum e diferenciadores dos diversos colectivos e da sua cena musical, chamando a atenção para o seu trabalho.

Por fim, as cenas musicais distinguem-se pela partilha de um capital, isto é, um conjunto de bens e valores que são um factor de distinção e demarcação face a outras cenas. Não obstante a importância da noção de capital cultural de Bourdieu, o mesmo não se adequa às cenas musicais locais na medida em que o capital cultural adquirido através da educação confere *status* social que está associado a uma hierarquização e distinção de classes, algo que aqui não se verifica (Bourdieu [1979], 1984). Sarah Thornton, no seu estudo, adoptou um termo que se verifica mais adequado ao estudo das cenas musicais: capital subcultural. Alinhando-se com a teoria de Bourdieu, o capital subcultural não resulta numa distinção de classes, mas confere um *status social* que é associado a noções de *hipness*, demarcando tendências, verificado através do estilo ou comportamento: “In thinking through Bourdieu’s theories in relation to the terrain of youth culture, I’ve come to conceive of ‘hipness’ as a form of *subcultural capital*.” (Thornton 1995, 27).

“Although it converts into economic capital, subcultural capital is not as class-bound as cultural capital. This is not to say that class irrelevant, simply it does not correlate in any one-to-one way with levels of youthful subcultural capital. In fact, class is wilfully obfuscated by subcultural distinctions.” (Thornton 1995, 28)

No entanto, apesar da extrema relevância do contributo de Sarah Thornton, a fragilidade da noção de subcultura obriga a repensar a aplicação do termo, por esta pressupor uma separação rígida face a uma cultura dominante (Bennett 2010), impondo uma perspectiva totalizante sobre todos os seus membros. Assim, será referida então a noção de “capital alternativo” para abordar o conjunto de valores e distinções desta cena musical. Conceito desenvolvido para esta investigação, “capital alternativo” permite designar o conhecimento adquirido e partilhado pelos intervenientes em determinada cultura que é considerada alternativa pelos seus membros, entendendo-se alternativo como algo que se desenvolve à margem de uma cultura *mainstream*, sem perder de vista uma fluidez e permeabilidade de fronteiras. Afastado de uma distinção hierárquica que tem por base as classes, esta noção confere diferenciação social face a outros grupos, no qual as noções de gosto assumem um papel central.

Tendo por base esta contextualização teórica, a cena musical criada pelos colectivos em estudo será estudada de acordo com o seu desenvolvimento a nível local na cidade de Lisboa, o circuito musical por eles estabelecido e o papel da cidade na construção de uma identidade colectiva. Para além da forte localidade, serão ainda distinguidas um conjunto de características idiossincráticas da cidade, nomeadamente a partilha de um capital alternativo.

2.2 Delimitação de um circuito musical e ligação à cidade de Lisboa

A centralidade da cidade de Lisboa no desenvolvimento desta cena musical será estudada a dois níveis: primeiro, através da identificação do circuito estabelecido por estes colectivos e, segundo, através do estudo da presença da cidade nas práticas musicais, nas quais se incluem o tipo de instrumentação, sonoridade, repertório e temáticas de canções.

O circuito musical criado por estes grupos centra-se maioritariamente nas zonas do Bairro Alto, Cais do Sodré, Graça e Intendente, como se pode verificar no mapa abaixo.

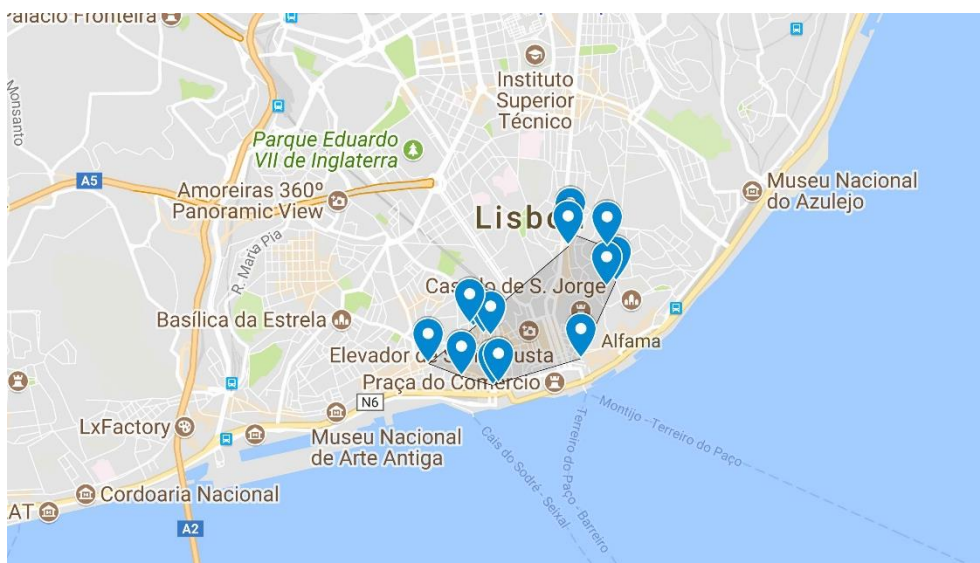


Figura 1. Circuito musical criado pela cena musical em estudo

Vivendo e trabalhando nestes bairros considerados “típicos” e associados à vida nocturna lisboeta, os colectivos tornam-se parte integrante das suas dinâmicas culturais, integrando a identidade colectivo dos bairros no imaginário da cena musical. Este processo faz-se através da escolha de locais como colectividades e associações recreativas para os seus concertos (Pavel 2013, 55), através da organização de festas populares nestes bairros, como o Arraial de Santos Populares que a Filho Único e a Cafetra Records organiza na Madragoa e Bica, ou através da inclusão de elementos do fado e da música tradicional portuguesa nas suas canções.

O Bairro Alto assume o epicentro deste circuito. Sendo um ponto de referência da cidade para a vida nocturna desde a década de 1980 (Pavel 2013, 207), é neste bairro que se concentram alguns dos espaços centrais na dinâmica destes colectivos, a começar pelo local de ensaios.

O edifício da Interpress, situado na Rua Luz Soriano nº 67, é o ponto de encontro entre todos estes colectivos: é neste espaço que os três grupos têm as suas salas de ensaios, uma delas partilhada pela Cafetra Records e a Xita Records e a outra onde Filipe Sambado montou o seu estúdio, agora estúdio da Maternidade. Como Mariana Duarte e Mário Lopes afirmam, “O edifício da Interpress, no Bairro Alto, tornou-se ponto de encontro que aproximou músicos, estimulou encontros e partilhas.” (Duarte e Lopes 2016). Embora já existissem previamente contacto e colaborações entre grupos, a partilha de um mesmo espaço de ensaios estimulou uma maior proximidade e influência mútua entre músicos. Para além disso, neste espaço é estimulado o contacto com outras cenas musicais

e artistas, nomeadamente do *free jazz* independente: Sar e Manuel Lourenço referem a relação próxima com o baterista Gabriel Ferrandini e com o pianista Tiago Sousa, mentor da editora independente portuguesa Merzbau (2005-2009). Dos encontros na Interpress sucedem-se tardes ou noites de convívio entre os diversos membros dos grupos em bares próximos, como a Tasca dos Canários, situada na Rua Norte, onde três das entrevistas aconteceram, e anteriormente o Indie Rock Café³⁶, que agora já se encontra encerrado.

A proximidade entre estes espaços pode ser verificada na figura abaixo.

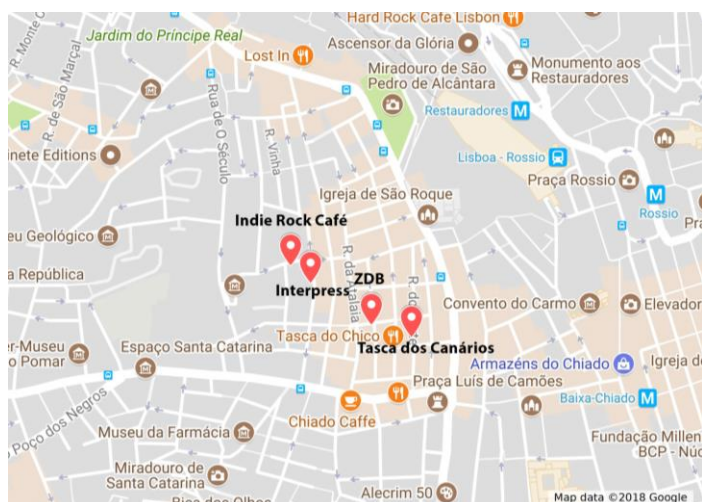


Figura 2. Bairro Alto

Um espaço fundamental neste circuito é a Galeria Zé dos Bois. Situada na Rua da Barroca nº 59, no Bairro Alto, a ZDB é uma associação cultural sem fins lucrativos, assumindo-se como “estrutura de criação, produção e promoção para a arte contemporânea”, como referido no manifesto publicado no website do espaço. A associação foi criada em 1994 enquanto espaço cultural de referência na difusão de projectos culturais contemporâneos e emergentes que tenham por base a experimentação. Sendo a ZDB próxima do edifício da Interpress, os membros destes colectivos, antes de actuarem lá, eram já assíduos fãs dos concertos que neste espaço aconteciam, atraídos pelas propostas que escapavam a um circuito comum (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 09-12-2017). Foi neste contexto que Sérgio Hydralgo, programador de música da ZDB, teve o primeiro contacto com todos estes grupos e músicos. No caso da Cafetra Records, Sérgio, que já conhecia o grupo por estes frequentarem o terraço da ZDB e alguns concertos, ouviu pela primeira vez um dos projectos da editora no Botequim da Graça, num concerto de Éme. No mesmo ano, no dia

³⁶ Indie Rock Bar situava-se no nº 49 da Travessa dos Inglesinhos e encerrou em 2015, reabrindo no ano seguinte como B.A.R, com nova gerência.

14 de Setembro de 2011, um concerto das Pega Monstro no 49 ZDB, bar de apoio à Associação Galeria Zé dos Bois, espantou-o pela energia e entusiasmo em torno banda, conta na entrevista realizada para esta investigação. Por esse motivo, convidou-as para tocarem no seu espaço, desta feita enquanto banda de abertura do grupo Real Estate, em Dezembro de 2011. Depois disso, convidou Éme, Sallim e Iguanas para actuarem enquanto bandas de abertura, sucedendo-se os concertos de lançamentos de discos, como o foi o caso de Éme, que apresentou os seus dois álbuns lá. Na ZDB realizaram-se ainda as mais recentes edições da Noite Fetra. Importa salientar que, no caso deste colectivo, a afinidade estabelece-se ainda devido à ligação com a Associação Filho Único, cujos fundadores, Nelson e Pedro Gomes, foram programadores do espaço antes do Sérgio Hydralgo, continuando a levar lá diversas propostas de programação, nas quais se incluem os projectos da Cafetra.

O contacto de Sérgio Hydralgo com a Xita Records e Maternidade dá-se quase em simultâneo e de forma semelhante à Cafetra Records. Em entrevista, Sérgio refere a Xita Records como os “fãs”, sem saber que se tratavam de músicos com uma editora, porque a Lucía Vives e o Manuel Lourenço eram frequentadores assíduos das matinés que a ZDB organizava³⁷, onde tocaram Filipe Sambado, Alek Rein e O Cão da Morte. Após conhecer o projecto e o seu catálogo, o programador da ZDB convida a Primeira Dama para fazer o concerto de abertura de Calhau!, e, mais tarde, para organizar as Noites Xita neste espaço, à semelhança do que já acontecia com as Noites Fetra. Sérgio Hydralgo lembra ainda que a Xita Records rapidamente passou a partilhar o mesmo circuito da Cafetra Records, daí a simultaneidade de contactos.

Já com a Maternidade, foi a Spring Toast Records que desencadeou a relação entre o colectivo de Rodrigo Vaiapraia e a ZDB: no ano em que Sérgio Hydralgo os conheceu, a programação da ZDB incluía umas matinés programadas pelo Joaquim Quadros chamadas Clube Z, cujas propostas passavam por grupos musicais emergentes que se aproximavam do *garage rock* e alguns cantautores, na sua maioria artistas portugueses, tendo por lá passado Sallim, Duquesa, entre outros. Foi numa dessas matinés que Teresa Castro, fundadora dos Mighty Sands e Calcutá abordou Sérgio e demonstrou vontade de lá tocar, acabando por ser a actuação de abertura do concerto de lançamento do disco *Cara d’Anjo* (2015) de Luís Severo. Desse primeiro contacto, à semelhança do que se

³⁷As Matinés ZDB aconteciam de forma esporádica ao domingo, no terraço da galeria Zé dos Bois.

passou com as outras duas editoras, multiplicaram-se os concertos organizados pela Maternidade neste espaço, tais como o concerto de lançamento do disco *1755* (2016) de Vaiapraia, Mighty Sands, Filipe Sambado, entre outros.

O período em que Sérgio conhece estes colectivos coincide com o aumento do número de concertos na ZDB motivado pela multiplicação de propostas artísticas. Por esse motivo, este passa a ser um espaço onde os artistas destas editoras têm a oportunidade de actuar mesmo que numa fase inicial de carreira: “Aumentando número de concertos, há mais disponibilidade para outros artistas tocarem, mais primeiras partes, e acabamos também por arriscar em nomes que tinham tocado antes nas matinés.” (Sérgio Hydalgo, entrevista pessoal, 09-04-2018).

O programador da ZDB enfatiza ainda o facto de estes artistas frequentarem este espaço e assistirem aos seus concertos:

Sérgio: “(...) o facto de as pessoas virem cá também cria outra relação, porque percebemos que há interesse no que nós fazemos, e também temos interesse no que as pessoas fazem. Muitas vezes é assim que as bandas acabam a tocar cá. É muito pouco frequente termos cá projectos de bandas emergentes com os quais não temos nenhuma proximidade.” (Sérgio Hydalgo, entrevista pessoal, 09-04-2018)

Isto enfatiza uma proximidade de valores entre as editoras e a Associação Galeria Zé dos Bois. Sérgio Hydalgo destaca a independência e a diversidade das propostas artísticas e a transgressões, valores que se relacionam também com aquela que é a missão da ZDB. Para além disso, sublinha:

Sérgio: “O que une todas estas propostas é a necessidade de criação e de fazer por ti próprio e esses são os valores-matriz de todas estas estruturas: são um grupo de amigos que se une para fazer algo independentemente das dificuldades que vão encontrar. A ZDB quer apoiar todo este tipo de propostas. Propostas que, por um lado, têm esse tipo de valores, da independência e do querer fazer por si próprio, o DIY, mas depois também tenham uma certa pretensão de um discurso autoral e artístico interessante, com o qual nos identificamos.” (Sérgio Hydalgo, entrevista pessoal, 09-04-2018)

Sérgio sublinha ainda a importância da proximidade geográfica, referindo-se ao edifício da Interpress, próximo deste espaço. Isto, aliado ao interesse mútuo pelas propostas artísticas, resulta na vontade de crescer em conjunto e apoiar estes nomes, fornecendo-lhes condições dignas de apresentação. Para Luís Severo, Lucía Vives, Manuel Lourenço ou Éme, a ZDB é igualmente um espaço que potencia o crescimento dos mesmos para

além de ter uma programação que é do seu agrado e que os mesmos consomem enquanto público, para além de lá actuarem.

Ao contrário do que sucede com o Bairro Alto e o Cais do Sodré, que já estão associados às dinâmicas da vida nocturna lisboeta desde o século passado, a dinamização cultural dos bairros da Graça e do Intendente é mais recente. Os projectos de requalificação levados a cabo já neste século nestes bairros resultaram na multiplicação de espaços de cultura e lazer, acompanhando a renovação das habitações e zonas públicas. O aumento da procura de ofertas culturais fez com que diversos espaços abrissem as suas portas a estes colectivos que procuravam os seus primeiros concertos. Exemplo disso é o Botequim, situado no Largo da Graça 79. Antigo e importante espaço de tertúlias nas décadas de 1970 e 1980, em 2011 este espaço é reabilitado por Alexandra Vital e Hugo Costa e surge como uma espécie de café literário que acolhe na sua programação concertos íntimos (Santos 2011). Embora com recursos parcos no que diz respeito ao sistema de amplificação, o Botequim foi o espaço dos primeiros concertos de Éme e das Pega Monstro, sendo também o local do concerto fundador da Xita Records com Primeira Dama, Ortos e Smiley Face. À semelhança do Botequim, espaços no Bairro Alto como a Severa ou a Barbuda, até mesmo o Liceu Camões, acolheram também muitos destes concertos, que exprimem o espírito DIY pelos escassos recursos e condições, tratando-se maioritariamente concertos grátis que aconteciam pela simples vontade de tocar e dar a conhecer a sua música.

Um outro espaço importante no circuito destes colectivos, localizado no Bairro da Graça, é o DAMAS. Bar e sala de concertos, o DAMAS é um projecto de Alexandra Vital e Clara Metais, situado na Rua Voz do Operário, que abre para almoços e tem concertos à noite, tendo uma programação fixa à responsabilidade de quatro programadores (Coelho 2015). Aquando da abertura do espaço, em 2015, a Maternidade foi então convidada para ser uma das programadoras fixas do espaço com as Noites Maternidade, tendo sido o primeiro espaço a confiar e a impulsionar o crescimento do colectivo, como Rodrigo Vaiapraia refere na entrevista realizada, por possibilitarem não só um espaço de experimentação no que diz respeito à programação, mas também por permitir que o colectivo desenvolvesse capacidade de produção e programação e se posicionasse dentro do circuito enquanto seu dinamizador.

Importa ainda destacar um outro espaço neste bairro: o Estrela Decadente. Projecto da Associação Real Urinol, situada no Espaço Estrela, na Rua Josefa Maria, este espaço

propunha-se a mostrar novas iniciativas de vários artistas dentro de uma perspectiva multidisciplinar, com foco na produção artística desenvolvida na cidade de Lisboa. Pedro Saraiva, do colectivo Cafetra Records, tornou-se programador deste espaço, levando ao mesmo artistas como Maria Reis e Primeira Dama, que lá fez o concerto de lançamento do álbum *Histórias por Contar* (2016). Para além disso, o Estrela tornou-se num espaço de convívio e de encontro dos vários membros destes colectivos. O seu encerramento em Outubro de 2017, por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, fez com que esta associação passasse o seu projecto para o espaço Banco Aposentadoria, situado no nº 10 Travessa de Santo António à Sé.

O Bairro do Intendente, à semelhança do Bairro da Graça, torna-se parte do circuito destes colectivos fruto dos projectos de requalificação levados a cabo no mesmo por volta de 2011. Neste âmbito, surge um outro espaço importante para possibilitar o posicionamento destes colectivos: a Casa Independente. Como descrito no projecto do espaço, a Casa Independente é um espaço multidisciplinar e de carácter artístico e cultural fundado em 2012 pela associação cultural Ironia Tropical, que surge com o objectivo de dinamizar culturalmente o bairro. As proprietárias Inês Valdez e Patrícia Craveiro Lopes apresentam propostas de programação que privilegiam a produção artística nacional independente, cedendo o espaço a artistas para concertos em nome próprio, embora a maioria da programação seja da responsabilidade de artistas e promotoras residentes³⁸. Pela facilidade em agendar concertos, a Casa Independente foi palco dos mais diversos eventos dos colectivos em estudo, nomeadamente uma Noite Fetra e concertos da Xita Records, Filipe Sambado, Luís Severo, entre outros. Também neste bairro, se destaca o Grupo Excursionista Rereativo Casa dos Amigos do Minho, uma cooperativa situada na Rua do Benfornoso onde aconteceram as edições do Exílio do Minho que viriam mais tarde impulsionar a formação da Maternidade. Não sendo espaço com intenções de dinamização cultural do bairro, o mesmo, tal como Rodrigo Vaiapraia nos refere na entrevista dada, sempre se mostrou disponível para receber eventos de cariz cultural. A venda do edifício para a construção de um hotel levou ao encerramento do espaço no final de 2017. O circuito de espaços concentrados nestes dois bairros pode ser visualizado na figura abaixo.

³⁸ Exemplos destas parcerias são as residências com as bandas They're Heading West e Fogo-Fogo, com a produtora Produções Incêndio e com os DJs Isac Ace, DJ Carie. Em todas estas noites, os artistas anfitriões trazem convidados para se juntarem a eles.

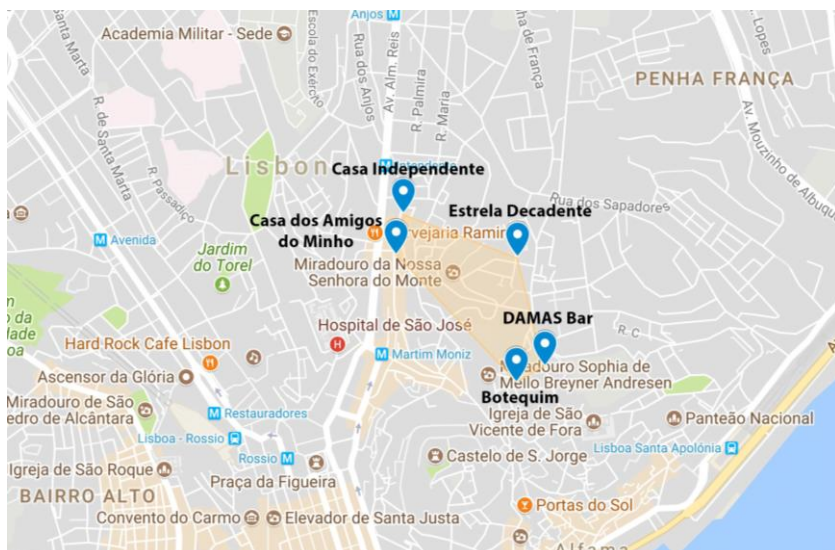


Figura 3. Bairros da Graça e Intendente

Por fim, o circuito desta cena musical inclui ainda o bairro do Cais do Sodré. Tal como o Bairro Alto, é um ponto central na vida nocturna lisboeta. Embora na década de 1960 esta zona fosse ponto de paragem de prostitutas e marinheiros, no final do século passado e início deste século, os bares deste bairro renovaram-se, passando a contemplar propostas de programação não só de clube como também concertos ao vivo. Destacam-se, então, três espaços como pontos de intersecção destes colectivos: o Lounge, o Musicbox Lisboa e o Sabotage. O primeiro, situado na Rua da Moeda, é um bar e sala de concertos, acolhendo na sua programação DJ Sets e concertos de entrada livre. À semelhança do que acontece no DAMAS e Casa Independente, a programação do Lounge é feita pelo Mário Valente, fundador e programador do espaço, mas conta ainda com a curadoria de alguns residentes, nomeadamente a Associação Filho Único, que organiza as Noites Filho Único e leva ao espaço artistas emergentes nacionais, nos quais se incluem projectos que compõem os colectivos em estudo, nomeadamente os Veenho, Os Passos em Volta, Maria Reis, Vaiapraia, Éme, Kerox, Ninaz, entre outros. Também à semelhança das DAMAS e da Casa Independente, a filosofia de programação do Lounge passa por dar espaço a bandas que procuram dar primeiros concertos tendo sido palco do primeiro concerto de Veenho e Ninaz, por exemplo.

O Musicbox Lisboa está situado na Rua Nova do Carvalho, actualmente conhecida por Rua Cor-de-Rosa. Ao contrário dos outros espaços, a programação do Musicbox Lisboa, à responsabilidade de Pedro Azevedo, assume-se como eclética, propondo-se a apoiar propostas artísticas de diversas ordens. No entanto, um dos pilares da linha de programação do clube nocturno passa pelo apoio ao circuito de bandas emergentes,

possibilitando que novos projectos possam dar concertos em salas com uma lotação maior do que as até então referidas. Ao contrário de espaços como as Damas, o Lounge ou o Banco Aposentadoria, o Musicbox é uma sala de espectáculos que não é de entrada gratuita. O primeiro contacto de Pedro Azevedo com estes colectivos foi através da Filho Único, que propôs que Os Passos em Volta fizessem o concerto de abertura de R. Stevie Moore. Tal como com a ZDB, a relação próxima entre o Musicbox e a Filho Único resultou em concertos com artistas agenciados por esta associação, nomeadamente Sallim, Primeira Dama ou Éme. O Musicbox recebeu ainda, por diversas vezes, os concertos de artistas da Maternidade como Mighty Sands em Abril de 2018, Filipe Sambado, que fez lá o concerto de despedida do seu disco *Vida Salgada* (2016) em Janeiro de 2018, e Luís Severo em Fevereiro de 2018, que actuaram para salas esgotadas. Assim, o Musicbox, ao contrário de todos os espaços referidos até então, é um espaço funciona não só como palco de primeiros concertos como também oferece condições para que projectos mais estabelecidos, como é o caso dos últimos três artistas referidos, possam dar concertos de entrada paga numa sala com trezentos lugares.

O Sabotage, localizado na Rua de São Paulo, surge em 2013 “(...) como uma sala dedicada ao Rock n’ Roll, do underground ao mais alternativo tudo tem lugar, num espaço que é, suposto ser ponto de encontro de músicos e bandas.”³⁹. Neste sentido, é um espaço que, à semelhança dos que foram referidos até então, se mostra receptivo às propostas de programação destes colectivos, embora os concertos neste espaço não sejam tão frequentes como nos espaços referidos até então. Destaca-se, então, a residência que a Xita Records organizou durante um ano no Sabado, as Noites Pano de Xita, e uma noite organizada pela Maternidade que juntou Filipe Sambado e Lourenço Crespo.

A localização dos espaços neste bairro no mapa pode ser observada na figura abaixo.



Figura 4. Cais do Sodré

³⁹ Sabotage. “Clube”, acessado em Maio de 2018, http://www.sabotage.pt/?page_id=19

Para além dos espaços de programação acima referidos, existem ainda um conjunto de outras entidades que legitimam o circuito em estudo. destacando-se o papel da Associação Filho Único. Criada em 2007 por Nelson Gomes e Pedro Gomes, a Filho Único surge da necessidade de dar a conhecer propostas que extrapolassem o circuito de música habitual. A Galeria Zé dos Bois foi o ponto de encontro e de contacto entre os membros que mais tarde viriam a fazer parte da associação, como André Ferreira e Afonso Simões, ambos músicos cujos projectos actuaram neste palco. Já fora da ZDB, a Filho Único é lançada como produtora, promotora e agência de artistas nacionais e internacionais, tendo por objectivo a

“(…) apresentação, divulgação, produção, mostra e integração de manifestações na área da música que trabalhem a partir de critérios construtivos de produção artística, que visem o desenvolvimento da arte e contemham em si um cariz de busca e de progressão estética.” (Gomes 2008)

Como Vítor Belanciano refere, “(…) a aposta tem sido feita em nomes emergentes ou figuras histórias que mantém a vitalidade” (2017), dentro de um leque de artistas que incluem não só os músicos da Cafetra Records como também os DJs da editora Príncipe, com base na Quinta do Mocho, onde se destacam artistas como DJ Marfox, Nídia e Nigga Fox. O agenciamento que decorre de forma independente, denominado como *punk* pelos seus membros, beneficia de uma parceria da Filho Único com instituições já estabelecidas, nomeadamente salas de concertos como a ZDB, Lux Frágil, Lounge ou Musicbox, museus como o Museu Nacional do Chiado e outros espaços institucionais, nomeadamente o Pólo Cultural das Gaivotas-Boavista. Com isto, sempre foi objectivo da Filho Único actuar nestes espaços, ao mesmo tempo que promovia e produzia eventos em locais não convencionais, prática que acabou também por ser aplicada na produção dos eventos da Cafetra Records. Como Nelson sugere na entrevista dada ao Público, a relação à cidade e aos artistas lisboetas define o trabalho da associação que se tornou protagonista da dinamização cultural alternativa da cidade de Lisboa:

“Às vezes perguntam-me porque é que não agimos da mesma forma noutras cidades. Já o fizemos. Mas é diferente, pelo envolvimento com a comunidade artística aqui. As nossas acções têm uma relação directa com as pessoas que habitam os mesmos espaços que nós. Nós não somos diferentes daqueles que queremos atingir.” (Belanciano 2017)

O contacto com a Cafetra Records surge através dos concertos organizados pela Filho Único, acompanhados pelos membros desta editora. Como Sar refere,

“A Filho Único era uma promotora que nós semi-conhecíamos. De repente começam a haver uma data de concertos *fixes*, às vezes na Zé dos Bois e noutros sítios e de repente as bandas que vêm cá

deixam de ser a chapa 5 da NME, passaram a ser uma bandas que nos interessavam mais do que isso, que vêm tocar no Lux – que estranho, já não é no Coliseu ou no Lounge. De repente começamos a ver “Filho Único” no cantinho, sempre bué discreto. E não sabíamos quem era, se era só um gajo ou não.” (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 09-12-2017)

Para além de agenciar os artistas da Cafetra Records, a Filho Único também dá apoio às produções dos concertos de lançamento e Noites Fetra, facilitando contactos com espaços associados à Câmara de Lisboa, o que sublinha o peso institucional desta associação. A produção de concertos acontece sempre em parceria entre a editora e a associação, que, para além de ajudar a arranjar os espaços, dá apoio às questões logísticas. Como Sar diz, é o conhecimento e experiência da Filho Único que permitem que os eventos aconteçam, tendo por isso sido uma alavanca fundamental no desenvolvimento da editora Cafetra Records. Afonso Simões, da Filho Único, reforça:

Afonso: “O nosso papel era mostrar como se faziam as coisas, partilhar um *savoir-faire* de como organizar concertos e facilitávamos meios técnicos. Partilhar e discutir ideias, não de levar lá pessoas, mas mais no sentido do preço dos bilhetes, formas de divulgações, houve sempre uma partilha de conhecimento nesse aspecto.” (Afonso Simões, entrevista pessoal, 05-02-2018)

O envolvimento entre a Cafetra e Filho Único dá-se também no sentido contrário, com colaboradores da editora a trabalhar na associação⁴⁰.

A relação com a Maternidade e a Xita Records surgiu mais tarde, quando Afonso Simões passou a agenciar Primeira Dama e Vaiapraia. Como os músicos referem nas entrevistas para esta investigação, este agente permitiu que passassem a dar mais concertos e, acima de tudo, recebessem *cachets* mais elevados e melhores condições

Desta forma, verifica-se que a afinidade entre a Filho Único e estes colectivos dá-se na abordagem ao trabalho, motivados pela iniciativa e a independência, bem como pelo desejo transgressor de apresentar propostas que fujam ao convencional. Afonso Simões, na entrevista dada, afirma que o que atrai a Filho Único à Cafetra, mas também às outras editoras, é a procura pela diferença e a vontade de fazer algo novo, mantendo uma linha artística que se posiciona em continuidade com aquilo que ela considera ser a tradição portuguesa:

⁴⁰ Sar entrou para a Filho Único enquanto programador e booker, com o objectivo de haver alguém que se dedicasse a agenciar apenas artistas da Cafetra, trabalho que divide com Afonso Simões, que também é responsável pelo booking das Pega Monstro.

Afonso: “É uma maneira diferenciada de pensar. Vêm a música um bocado como nós, têm referências partilhadas connosco, são coisas muito novas e diferentes. Fazem as coisas pelas razões certas. O que está a acontecer agora é que eles estão a crescer e a ganhar o seu espaço. Todos eles têm uma voz diferente e está cada vez mais diferente. O que fazem quase todos é canção e canção portuguesa, trabalham numa tradição musical que só podia vir de Lisboa, apesar de terem referências de todo o mundo. Só que dentro dessa coisa que é canção, estão todos a fazer coisas diferentes e a crescer também de forma diferente.” (Afonso Simões, entrevista pessoal, 05-02-2018)

A Associação Filho Único surge como uma entidade que apoia o circuito criado pela cena musical em estudo, através do agenciamento dos concertos destes artistas, e impulsiona o posicionamento dos artistas enquanto protagonistas de um circuito musical na cidade de Lisboa, sendo o ponto de contacto entre os projectos e espaços como o Musicbox e a Galeria Zé dos Bois. Para além da Filho Único e dos espaços referidos acima, encontram-se no grupo de entidades que legitimam estes colectivos os jornalistas que escrevem sobre eles e os destacam na sua cobertura mediática, como já vem sido a ser notado até então, destacando-se João Bonifácio, do Público, e Luís Filipe Rodrigues, da Time Out, os primeiros a escrever sobre estes grupos, acompanhando o seu percurso desde então. Também Mário Lopes e, mais recentemente, Mariana Duarte, assumem um papel fundamental na divulgação e legitimação do trabalho destes colectivos. Na rádio, Pedro Moreira Dias e Joaquim Quadros, da Vodafone.FM, e Nelson Ferreira, Tiago Castro e Paulo Lázaro, da SBSR.FM, são responsáveis por divulgar os mais recentes trabalhos destes artistas, promovendo assim a produção musical independente nacional.

Lisboa é, por um lado, a cidade onde estes artistas sempre viveram e nasceram, como é o caso dos membros da Cafetra Records e, por outro, é a cidade onde estes artistas estudam e passam a maior parte dos seus dias, como sucede com Filipe Sambado, Rodrigo Vaiapraia e Luís Severo, e todos os membros da Xita Records. Por ser o contexto de quotidiano destes grupos, a cidade acaba por ser temática as canções dos artistas em estudo, a nível lírico e de sonoridade, que evoca um imaginário associado à cidade de Lisboa através da introdução de elementos de géneros musicais que estão associados à cidade, como demonstrarei adiante.

2.3. “Tu nunca viste Lisboa, nunca subiste ao Torel”: a referência à cidade nas canções dos colectivos

Sar refere,

Sar: Somos todos de Lisboa. Todos nós nascemos cá, vivemos aqui, andávamos a pé de um lado para o outro, conhecíamos a Baixa, o Bairro Alto, o Saldanha, essas realidades, portanto quando começámos Lisboa já era a nossa realidade. Não conhecíamos as instituições ou os órgãos que promoviam coisas na cidade, conhecíamos de nome ou de ir aos eventos, mas não propriamente de relação directa, mas já estávamos “bué” incluídos no meio. Sempre nos sentimos muito à vontade de falar sobre Lisboa e sobre a nossa vida aqui. (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 09-12-2017)

Esta ideia é partilhada pelos membros da Cafetra Records. Sallim vai mais longe, dizendo em entrevista: “Nós só vamos conseguir fazer algo com aquilo que nos é próximo e faz parte da nossa *life*” (Francisca Salema, entrevista pessoal, 08-01-2018), o que demonstra que a vontade de cantar sobre Lisboa parte do facto de este ser o seu contexto.

Lucía Vives e Margarida Honório, da banda Ninaz, partilham desta opinião,

Lucía: “Nós falamos do que conhecemos e como pensamos as coisas. Começámos a fazer música numa altura em que não era crucial cantar em inglês, porque houve uma altura em que se não cantasses em inglês não dava...”

Margarida: “Se calhar também nunca fez sentido para nós, mas nunca foi uma decisão.”

Lucía: “Sim, foi natural... É este contexto. E dá honestidade à cena que fazemos.”

Margarida: “E foi numa fase em que tudo o que nós fazíamos era juntarmo-nos e andar por aí, não fazíamos nada para fazer e vivíamos *bué* a cidade.” (Lucía Vives e Margarida Honório, entrevista pessoal, 05-03-2018)

Martim, do grupo Veenho, que sempre viveu no Restelo, considera que as suas músicas, embora sejam sobre Lisboa, não cantam uma Lisboa como Éme ou Luís Severo e são antes sobre trivialidades do quotidiano, nomeadamente a cerveja que bebem em casa ou o autocarro que apanham, diz na entrevista. Manuel Lourenço reforça essa naturalidade em escrever sobre a cidade, embora mostre o desejo de cantar sobre a cidade de forma mais politizada:

Manuel: “Gostava de cantá-la [Lisboa] de uma forma mais politizada porque eu não consigo separar o lado politizado do artístico e involuntariamente eu faço isso e não é muito profundo. Acabo por falar da Lisa, mas lá está, é pela vivência, pelas pessoas, pelos momentos que eu partilho com as pessoas com quem partilho a cidade e isso acaba por se tornar um bocado natural, nunca consegui ter aquele foco bonito trabalhado e poético de falar de Lisboa como o Éme, mas isso é

uma questão de idade. Eu já vivi *bué* esta cidade, mas eu vivo-a demasiado à flor da pele e, ao mesmo tempo, a frio, mas não consigo ter essa distância para escrever sobre a cidade de uma forma muito concreta e pensada.” (Manuel Lourenço, entrevista pessoal, 05-03-2018)

À semelhança de Éme e de Filipe Sambado, Luís Severo sentiu a necessidade de falar sobre Lisboa após começar a viver sozinho na cidade; se a música d’O Cão da Morte reflectia uma vivência suburbana, o seu segundo disco, homónimo e lançado em 2015, localiza-se na cidade de Lisboa e reflecte as rotinas da cidade levadas a cabo por Severo. Como refere:

Luís Severo: “Eu vim para cá viver e senti necessidade de cantar sobre coisas que eram novas para mim. Vim viver para cá com 23 anos, há dois anos, a viver mesmo todos os dias e a pagar a minha renda, por isso fez-me sentido cantar sobre isso, mas é um assunto que já tenho um bocado arrumado.” (Luís Severo, entrevista pessoal, 02-05-2018)

Ora, para demonstrar de que modo se verifica uma ligação à cidade de Lisboa e a representação desta vivência nas canções, abordarei quatro temas, com recurso às suas gravações em estúdio: *Fado da Estrela do Ouro*, das Pega Monstro, *Alvalade* de Lourenço Crespo, *Roma-Sé* de Éme, e *À Pendura*, de Ninaz. A abordagem a estes temas passará pela interpretação do texto e diferenciação de aspectos musicais específicos, de modo a entender de que modo estas canções representam musical e textualmente a cidade. O trabalho desenvolvido por Alan F. Moore (Moore 2003; Moore 2012) e Nicholas Cook (2003) no que diz respeito à análise da música popular são as referências centrais para este exercício.

*Fado da Estrela do Ouro*⁴¹ é a terceira canção do disco *Casa de Cima* (2017) das Pega Monstro. A gravação desta canção⁴² tem a duração de 02’11” e foi realizada na Casa de Cima na Praia Grande. Composta por três estrofes de verso livre numa estrutura AAC e sem refrão, a temática de *Fado da Estrela de Outro* incide sobre os sentimentos e frustrações causadas por um desgosto amoroso e o reencontro com esse amor não correspondido, sendo que a narrativa cantada está situada num tempo e espaço particulares. O título da canção referencia o espaço principal da acção, o Bairro Estrela D’Ouro⁴³ na Graça, onde se situava o espaço Estrela Decadente, antigo ponto de encontro

⁴¹ Pega Monstro. “Fado da Estrela do Ouro”, *Casa de Cima*, Cafetra Records, 2017. Disponível em <<https://cafettrarecords.bandcamp.com/track/fado-da-estrela-douro>>

⁴² Fonte utilizada na presente investigação.

⁴³ O Bairro Estrela d’Ouro é um bairro que situa entre o nº22 da Rua da Graça e o nº 14 da Rua da Senhora do Monte.

entre os membros dos colectivos. Por sua vez, os dois primeiros versos de *Fado da Estrela do Ouro*, “Combinei às 20h30 / à porta da Cinemateca”, localizam-nos temporalmente e indicam que a Cinemateca é o ponto de partida desta narrativa, evidenciando-se depois uma ideia de movimento pela cidade até chegar ao Bairro Estrela d’Ouro, espaço onde a narrativa culmina e se dá o encontro com o sujeito responsável pelo desgosto amoroso: “Encontrei-te à 00h00 / na Estrela d’Ouro / fica ali na velha Graça / na Senhora do Monte”. Para além de a canção se situar na cidade de Lisboa, o seu título indica também que se tratará de um fado, género musical com uma associação forte à cidade de Lisboa. Melodicamente, *Fado da Estrela do Ouro* lembra um *Fado Menor*⁴⁴, por ser composta por uma progressão harmónica de apenas dois acordes e pela melancolia não só da melodia cantada como também da temática. Ora, o fado em Lisboa, ao contrário do fado de Coimbra que está associado à vivência universitária, é mais melancólico, cantando-se sobre temáticas como a saudade, o desamor e a vida nos bairros pobres de Lisboa. (Nery 2004). Nesta música, ouve-se primeiro a guitarra de Maria Reis, que assume as funções melódicas e harmónicas, ou como Moore distingue (2012, 20-21), a camada de preenchimento harmónico e a camada melódica da canção, entrando depois a voz que faz a melodia da guitarra com um timbre melancólico, por vezes arrastado com vista a acentuar o sentimento de tristeza. A percussão, à responsabilidade de Júlia Reis, tem um ritmo constante, surgindo apenas na segunda estrofe. Nesta medida, a ligação à cidade de Lisboa é reforçada a dois níveis nesta canção: por um lado, a nomeação de espaços que integram o circuito destes colectivos e, por outro, a composição de um fado.

*Roma-Sé*⁴⁵ é a sétima canção do disco *Domingo à Tarde* (2017) de Éme, gravada no Golden Pony Studios com Éme na guitarra clássica e voz, Mariana Ferreira a tocar flauta transversal, Júlia Reis nas percussões, Lourenço Crespo no teclado e Miguel Abreu no baixo eléctrico. *Roma-Sé* é sobre a partilha de frustrações e problemas numa saída à noite com os amigos. É composta por 6 estrofes agregadas em quadra com rimas emparelhadas e um refrão, tendo uma duração total de 2’12”. A instrumentação essencialmente acústica e a presença do chocalho e pandeireta demonstram a influência da música popular portuguesa. A canção começa com percussão, sendo que a secção rítmica se mantém

⁴⁴ O fado menor é considerado um fado triste e melancólico, composto com uma tonalidade menor e com um tempo mais lento. (Sergl 2007; Nery 2004).

⁴⁵ Éme. “Roma-Sé”, *Domingo à Tarde*, Cafetra Records, 2017. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/roma-s>>

constante, repetição essa que transmite uma ideia de movimento pela cidade. A guitarra acústica e o baixo eléctrico assumem também a camada de preenchimento harmónico da canção. Só na segunda estrofe entram o teclado e a flauta transversal, que ampliam timbricamente a textura musical da canção. Em *Roma-Sé* existe também uma localização geográfica específica da narrativa. O título da canção indica o trajecto das personagens da história, tendo como ponto de partida a Avenida de Roma, onde Éme residia, até à Sé, zona onde se situa o espaço Banco Aposentadoria. As motivações para a saída à noite são enunciadas na primeira quadra da canção: “Amigo, se estás triste / e o que queres não existe / traz um copo, bota em riste e *bora* lá brindar”. Os laços e as provas de amizade, centrais à dinâmica da Cafetra Records e na construção desta cena musical, são confirmados no segundo verso: “Puto, eu ‘tou contigo, se a vida dá-te sova / tens amor de amigo / e podes pôr à prova”. Já o refrão retoma o título da canção e o trajecto nela resumido, referindo o Cais do Sodré como ponto de paragem final desta saída: “Lembras-te de ir de Roma à Sé? / O caminho a conversar, a vida como é que é / Pois, fui parar ao Cais Sodré / A vida num vacilo e nem te pões de pé”. Já no disco anterior, o *Último Siso* (2014), Éme alude às noites passadas nos Cais do Sodré que resultam em embriaguez na canção *Lisa*. Também Lourenço Crespo faz referência a este percurso de Roma à Sé na sua canção intitulada *Sé*⁴⁶.

À *Pendura*⁴⁷ integra o disco *Bates Forte Cá Dentro* (2018) de Ninaz. A canção foi gravada no estúdio de Filipe Sambado, no edifício da Interpress, por Lucía Vives (bateria e coros), Joana Peres (voz), Beatriz Peres (baixo eléctrico e coros) e Margarida Honório (guitarra e coros). Com duração de 1’20”, a canção tem uma sonoridade *punk rock*, pelo ritmo acelerado da canção e a progressão harmónica de guitarra baseada em três acordes, tocada com efeito de distorção. A voz entra primeiro, juntando-se logo a seguida a guitarra, baixo eléctrico e bateria. A música é composta por três estrofes com rimas interpoladas, em que se canta sobre uma saída à noite para esquecer os problemas amorosos. Nesta canção, para além da referência a andar “à pendura” no eléctrico nº 28, que faz o percurso dos Prazeres ao Martim Moniz, é referido também a Galeria Zé dos Bois como destino de

⁴⁶ Em *Sé*, Lourenço Crespo canta: “Ainda toco no teu cheiro / sempre que abro a porta de roma à sé”.

⁴⁷ Ninaz. “À Pendura”, *Bates Forte Cá Dentro*, Xita Records, 2018. Disponível em <<https://xitarecords.bandcamp.com/track/pendura-2>>

saída à noite ao fim-de-semana; no segundo verso a vocalista de Ninaz canta: “Sexta vou à Z e já nem te digo nada / Não é por ti amor que Lisboa está parada”.

*Alvalade*⁴⁸, música de Lourenço Crespo, é sobre uma Lisboa afastada da vida boémia. Quinta faixa do álbum de estreia de Lourenço Crespo, *Nove Canções* (2016), *Alvalade* foi gravada num estúdio caseiro montado por Lourenço, Leonardo Bindillati e Maria Reis em Lagos. Composta por dois versos e uma coda, a canção é cantada *a capella*, mas o eco que se ouve na gravação, motivado pela distância a que Lourenço se encontra do microfone, transmite a sensação de que a letra está a ser trauteada por cima de uma outra canção, como se estive na rua a ouvir um leitor de mp3, ideia que é reiterada na entrevista a Mariana Duarte no Ipsilon (Duarte 2016). Nesta canção, Lourenço não está com os amigos, mas sim com a avó, aludindo a um contexto familiar em Lisboa. Cantando sobre a vontade de ver uma determinada rapariga, Lourenço nomeia um conjunto de espaços que integram a rotina diária de quem vive neste bairro, que é o caso do autor, nomeadamente a gelataria Conchanata e a pastelaria Frutalmeidas, conhecida pelos pastéis de massa tenra: “Amanhã sou chutada para Alvalade / Quartas-feiras, Conchanata / Frut’Almeidas, minha baixa / No café, com a minha avó, / só p’ra ver passar aquela moça”.

Estas quatro canções demonstram diferentes exemplos em que estes artistas fazem alusão à cidade e reforçam a centralidade da cidade na cena musical. Este exercício é ainda evidente nos títulos das canções de alguns destes artistas: para além das já referidas, *Rua das Flores*, de Primeira Dama, *Príncipe Real*, de Lucía Vives, *Santa Clara* de Ninaz são alguns desses exemplos.

Há ainda canções em que a experiência viver na cidade de Lisboa não é descrita apenas enquanto relato de uma vivência quotidiana. O centro histórico de Lisboa vê-se afectado pelo aumento da procura do turismo cultural e pelo fenómeno da gentrificação⁴⁹, o que levou a que os membros destes colectivos se tornassem vozes activas que reagem contra as transformações do centro histórico da cidade, assolado pelos despejos de habitações para construção de hotéis de luxo e pela crescente especulação imobiliária. Esta postura

⁴⁸ Lourenço Crespo. “Alvalade”, *Nove Canções*, Cafetra Records, 2016. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/alvalade>>

⁴⁹ O termo gentrificação foi primeiramente utilizado para designar a conversão dos bairros operários em bairros residenciais (Pavel 2013, 67).

ativista verifica-se através da participação em eventos de protesto⁵⁰ em defesa da cidade, mas também através da consciencialização para a temática nas suas canções. Exemplo disso é *Lisa* de Éme e *Dá Jeitinho* de Filipe Sambado.

*Lisa*⁵¹ integra o álbum *Último Siso* (2014) de Éme, sendo Lisa o diminutivo de Lisboa utilizado pelos membros destes colectivos quando se referem à cidade. A sonoridade desta canção, tal como de todo o disco, demonstra influências de B Fachada e de Leonard Cohen. A influência de B Fachada está na sonoridade *pop rock*, que demonstra influências dos Beatles e da *pop* de Lena d'Água, Heróis do Mar e António Variações, reflectida na melodia realizada no teclado, que se destaca da harmonia desenvolvida pela guitarra, baixo e ritmo da bateria. Em *Lisa*, Éme chama a atenção para a sobrelotação da cidade, referindo uma “Lisa sem norte” à qual se deve estar atento logo na primeira estrofe: “Lisa sem norte vai ficar no Porto / há que ver bem os sinais / Para alguém do meu porte ou para alguém mais gordo / Não dá para tantos saís”. Escrita no período de austeridade motivada pela presença da *troika* em Portugal, em *Lisa* Éme refere também o fenómeno de especulação financeira e a diminuição do poder de compra como resultado da crise: “Viver na Lisa não dá, não dá não / Está tudo em crise e não há um pé num chão / Se ela precisa ou não de um empurrão / Quem está na Lisa não dá, viver aqui não dá”. Esta reflexão parte da própria situação do autor e das dificuldades que ele enfrenta ao tentar viver sozinho na cidade. Na entrevista realizada no âmbito desta investigação, Éme já havia referido a dificuldade em encontrar casa em Lisboa, algo que só foi possível por andar a bater de porta em porta e na entrevista ao Ípsilon, volta a dizer “(...) senti que estava numa cidade que me diz que se calhar não sou daqui porque não tenho dinheiro para estar aqui por mim conta.” (João Marcelo *in* Duarte 2017).

Filipe Sambado em *Dá Jeitinho*⁵², canção que abre o seu álbum *Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo* (2018), aborda a mesma temática que Éme, criticando o Estado Social. *Dá Jeitinho* tem uma sonoridade *pop rock*, influenciada pela música de António Variações, criada pela melodia da guitarra eléctrica, que tem um efeito distorcido, a

⁵⁰Por exemplo, Vaiapraia e as Rainhas do Baile actuaram no protesto Rock In Riot contra a gentrificação em Lisboa, no dia 24 de Março de 2018, e Primeira Dama participou em protestos contra a acção de despejos no bairro históricos em Lisboa.

⁵¹ Éme. “Lisa”, *O Último Siso*. Cafetra Records, 2014. Disponível em

<<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/lisa>>

⁵² Filipe Sambado. “Dá Jeitinho”, *Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo*. Valentim de Carvalho, 2018. Disponível em <<https://filipesambado.bandcamp.com/track/d-jeitinho>>

harmonia composta pelo teclado, e o pelo baixo eléctrico, que tem uma dimensão funcional, reforçando a região grave. A influência de cantautores como Zeca Afonso e Sérgio Godinho é também evidente na temática e no uso da métrica. Para além disso, os coros, feitos por duas vezes, lembra a canção regional alentejana, como o cante. Logo na primeira estrofe, é colocada em causa a economia do trabalho nos termos em que este se desenvolve nos versos “Trabalhar, que ter / é bom e dá para mostrar, não tem mal doer / se é para o outro ganhar”. A crítica à gentrificação é referida logo de seguida: “Contar trocos, mas ter / uma casa na Graça / com quarto para turista / que evite a desgraça”. O refrão anuncia desde logo a ideia da sobrelotação da cidade com os versos “Dá jeitinho a ver se cabe, jeitinho a ver se cabe”. Neste refrão, bateria, guitarra e baixo tocam num tempo mais acelerado, o que transmite uma sensação de aperto e de sufoco, aliado ao verso cantado a gritar, dando força ao que está a ser cantado. Filipe Sambado termina a canção referindo a possibilidade de exteriorizar estas ideias e combater as injustiças motivadas por uma crise de valores, aludindo também ao silenciamento e subestimação dos protestos de minoria, nomeadamente contra o racismo, a homofobia ou assédio: “Se tens farpas na boca / E se as atiras p’ró ar / São a tua expressão / É como sabes falar / É terça ou quinta-feira / Não culpar outro preto, / A puta ou o paneleiro / Que ficou violento”.

O estudo das canções mencionadas ao longo deste capítulo, cujas características são sintetizadas na tabela abaixo, permitem distinguir pontos em comum a todas elas. Por um lado, partem do contexto dos músicos, aludindo aos espaços que frequentam em grupo, conseqüentemente, à própria cena musical em que se inserem e dinamizam, garantindo um aspecto particular a canções sobre sentimentos que podem ser considerados universais, como os desgostos amorosos ou os desafios de atingir a idade adulta, temáticas transversais nestas canções. Para além da referência a momentos específicos do quotidiano, a vida em Lisboa é também cantada tendo por base o contexto socioeconómico da cidade, insurgindo-se e chamando a atenção para determinados fenómenos. Este temas são cantados em português, com uma linguagem que se aproxima do discurso falado, demonstrando pontos em comum nas influências presentes na sua sonoridade, nomeadamente o fado, a *pop* portuguesa dos anos 1980 e a *pop folk* de artistas portugueses como B Fachada, o *punk rock*, a canção de intervenção, a música popular portuguesa e a *folk* anglo-saxónica. Assim, através do cruzamento destes géneros

musicais e temáticas, a sonoridade que destas canções evidencia também uma certa localidade que pode ser associada à cidade de Lisboa.

Canção	Interprete	Duração	Instrumentação	Rima/ Estrutura	Tema	Géneros	Espaços referidos no texto
<i>Fado da Estrela do Ouro</i>	Pega Monstro	02'11"	Guitarra Eléctrica Bateria Voz	AAC Verso livre	Reencontro com um amor já não correspondido	Fado; <i>punk rock</i>	Bairro da Estrela do Ouro; Cinemateca
<i>Roma-Sé</i>	Éme	02'12"	Voz Guitarra Percussões Teclado Flauta Transversal Baixo Eléctrico	AAAABAAB Rima Emparelhada	Partilha de frustrações e problemas pessoais numa saída à noite com amigos	<i>Folk</i> ; música popular portuguesa	Avenida de Roma, Sé de Lisboa e Cais do Sodré
<i>À Pendura</i>	Ninaz	01'20"	Voz Guitarra Eléctrica Baixo Eléctrico Bateria	AABAB Rima Interpolada e Emparelhada	Saída à noite para esquecer um desgosto amoroso	<i>punk rock</i>	Prazeres; Galeria Zé dos Bois
<i>Alvalade</i>	Lourenço Crespo	01'31"	Voz	CAAC Rima Interpolada e Verso Livre	Passeio por Alvalade para encontrar uma rapariga	<i>Pop</i>	Bairro de Alvalade; Conchanata; Fruť Almeida
<i>Lisa</i>	Éme	02:36	Voz Guitarra Eléctrica Teclados Baixo Eléctrico Bateria	AABAAB Rima Interpolada	A impossibilidade de viver em Lisboa fruto da crise e da especulação	<i>Pop rock</i>	Cais do Sodré
<i>Dá Jeitinho</i>	Filipe Sambado	03:25	Voz Guitarra eléctrica Baixo Eléctrico Teclado Bateria	AABAABAABC Rima Interpolada	Crítica à economia do trabalho e à sobrelotação da cidade	<i>Pop; rock; folk</i>	Bairro da Graça

Tabela 1. Características das canções analisadas

A cidade de Lisboa não é, porém, o único aspecto em comum entre os colectivos em estudo. É neste espaço geográfico que é gerada uma identidade colectiva e se verifica a partilha de um capital alternativo que funciona como factor de diferenciação destes grupos face a outros.

2.4 A partilha de capital alternativo e a construção de identidade das editoras-colectivo

Os intervenientes da cena musical em estudo partilham um conjunto de valores e características que contribuem para a construção de uma identidade colectiva. O conhecimento adquirido e formado em grupo, chamado de capital alternativo, confere

status social aos membros deste grupo e funciona como um factor de distinção face a outros agregados sociais e cenas musicais.

Ao longo desta investigação, já foi possível traçar e distinguir algumas destas características e valores. Para além da forte ligação à cidade de Lisboa, destaca-se o sentido de comunidade e o espírito de colectivo, expresso nos eventos anuais dos colectivos, residências e festas de lançamentos de discos, e a herança do *punk* DIY nas práticas transgressoras que pretendem introduzir práticas musicais diferentes do apresentado até então.

Destaca-se, também, a preferência por cantar em português, fruto da influência da editora FlorCaveira. Ao contrário da editora de Queluz, para estes colectivos, a opção de cantar em português não se prende com o desejo de recuperar uma identidade entendida como tipicamente nacional. Procurando afastar-se de uma ideia de “portugalidade”, conscientes de que a mesma surge associada aos ideais nacionalistas veiculados pelo Estado Novo, para estes artistas, cantar em português surge apenas como uma consequência da forma como se expressam no dia-a-dia. Éme reforça esta ideia ao afirmar: “Para mim, não há uma língua portuguesa para se cantar. (...) Não há uma cena de cantar português, é a cena de fazer o que quisermos, é essa liberdade que nós tomamos” (João Marcelo, entrevista pessoal, 08-01-2018). Sallim concorda, referindo que “Mais do que se tratar de uma ligação a Portugal ou ao português, é aquilo a que te é familiar e o que consegues fazer com uma linguagem que é tua e que usas na tua *life*.” (Francisca Salema, entrevista pessoal, 08-01-2018). Esta opinião é partilhada pela Xita Records e pela maioria dos artistas da Maternidade, verificando-se excepções como o caso dos Mighty Sands, Calculá ou April Marmara, que escolhem o inglês como língua predilecta. Contudo, apesar de esta opção ser considerada natural para estes músicos, esta decorre da influência de grupos de artistas que, contrariando a tendência da música *pop* de cantar em inglês, cantavam em português e defendiam a importância da mesma, sendo caso disso o B Fachada.

No caso da Cafetra Records, Éme e Pega Monstro procuram ainda recuperar a música de tradição oral portuguesa, através da pesquisa musical, com vista a dar-lhe uma nova identidade.

Sar: “O que eu sinto mais nesse sentido é que houve uma maior injeção na sonoridade; por exemplo, as músicas do Lourenço, mesmo cantadas noutra língua, apesar de serem músicas

desafiantes, ouves aquilo e consegues ir buscar traços da música tradicional portuguesa ou de folclore ibérico.” (Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 09-12-2017)

Estes projectos incorporam nas suas músicas elementos da música de tradição oral: no caso de Éme, o disco *Domingo à Tarde* (2017) evidencia claramente essa pesquisa. Éme refere na entrevista realizada a Mariana Duarte para o jornal Público que o contacto com a tradição oral do interior do país moldou a sonoridade deste disco, através da introdução de instrumentos como o cavaquinho, a flauta, o clarinete, a pandeireta e o chocalho, e da reinterpretação de canções de tradição popular como *Muito chorei eu no domingo à tarde*. Éme tomou contacto com esta canção folclore tradicional através da interpretação da cantadeira Adélia Graça, que Tiago Pereira, do projecto A Música Portuguesa A Gostar Dela Própria, registou em vídeo (Duarte 2017). O interesse por esta prática musical, mais uma vez, em nada se prende com a vontade de recuperar uma ideia de “portugalidade”, interessando-lhe antes as imperfeições da música e o facto de estar a recuperar algo que antes não era valorizado, fruto do contacto não só com o projecto de Tiago Pereira mas também por influência de cantautores como Zeca Afonso:

Éme: “Relativamente à música tradicional, na altura dos nossos pais e dos nossos tios, é uma cena que era considerada bastante foleira (...). E para nós já era normal fazer o contrário. No fundo, os nossos pais ouviam bué os velhos à americana. E nós, antes de irmos à cena ‘tuga, ainda íamos à cena africana que ainda achávamos mais *cool* e, sei lá, com as cenas do Tiago Pereira e do Zeca [Afonso], que tem bué música que não é dele, começamo-nos a aperceber que havia uma música porreira.” (João Marcelo, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Assim, o que interessa a Éme nesta música é a desafinação, os erros na métrica, a “maradice” (João Marcelo *in* Santos 2017), mas também a vontade de recuperar aquilo que ele considera ser património e dar-lhe uma nova identidade (Duarte 2017).

Por sua vez, *Casa de Cima* (2017), das Pega Monstro, é fruto de pesquisa da música popular portuguesa, brasileira e africana e também da sua reinterpretação. O contacto com esta música, através da pesquisa musical realizada pelo etnomusicólogo Michel Giacometti, levou-as a experimentar outros caminhos melódicos que explorassem variações para além dos compassos quaternários típico do *punk* e do *garage rock* que estão na origem da sonoridade das Pega Monstro (Duarte 2017). Para além disso, continuam o caminho que já haviam iniciado no segundo disco com a introdução de fados nas suas canções. À semelhança de Éme, também as Pega Monstro pretendem dar a conhecer algo que tem uma conotação menos positiva, cruzando estas práticas musicais locais com outras globais, como o *punk* e o *garage rock*.

Deste modo, verifica-se uma normalização do contacto com estas músicas, consequência de projectos como os de Tiago Pereira, que foram cruciais para despertar a atenção para estas práticas. Não se verifica, contudo, a vontade de torná-las veículo de uma “portugalidade” com este exercício; por outro lado, esta ideia é desconstruída e reelaborada ao trazerem estas canções para fora do seu contexto e as repensarem de acordo com as respectivas estéticas musicais. Não obstante o desejo de divulgar e promover estas práticas desconhecidas a uma minoria, o interesse primário por elas prende-se com as características comuns às da música dos grupos em estudo, destacando-se a desafinação.

Fruto deste contacto, a Cafetra Records criou aquilo a que chamou a “Superbanda da Música Popular Portuguesa”, composta por B Fachada, responsável por transmitir e dar a conhecer algum deste património a estes músicos, Éme, Maria Reis (Pega Monstro), Sallim e Lourenço Crespo. O grupo, que se estreou no 10º Aniversário da Filho Único, em Dezembro de 2017, recria em conjunto temas uns dos outros como também canções de música popular portuguesa de tradição oral com arranjos que privilegiam as harmonias vocais e o recurso a instrumentos acústicos.

Verifica-se ainda uma forte influência da música popular portuguesa, determinante para decisão de fazer música *pop* em português, cujo legado é recuperado e divulgado através de citações em canções: em *Augustín*, Vaiapraia cita a canção *Ele e Ela* de Madalena Iglésias⁵³ e, em *Rua das Flores*, Primeira Dama cita o refrão de *Perto de Ti* de Lena d’Água, parafraseando a letra e a melodia.

Mais do que cantar em português, a forma como a língua portuguesa é utilizada e como estes artistas se expressam é também idiossincrática da cena musical em estudo, evidenciando a partilha de um capital alternativo. Os intervenientes desta cena procuram reagir à canção portuguesa inserida num circuito *mainstream*, que tende a abordar temáticas universais e a compor-se segundo regras de métrica e rima categóricas. Os músicos da Cafetra Records reforçam em entrevista esta posição, defendendo uma maior necessidade de cantar sobre o particular e de desconstruir todas as regras de métrica e rimas:

⁵³ Nesta canção, o músico cita os versos “Sei quem ele é / ele é bom rapaz, um pouco tímido até / vivia no sonho de encontrar o amor” da canção de Madalena Iglésias e, em vez de cantar os versos finais da canção original (“por seu coração pedia mais / mais calor”), subverte o fim e canta antes: “vivia no sonho de não trabalhar, vivia no sonho de não acordar / às sete só pr’às dez voltar”.

Sallim: “Não há uma ambição de falar universalmente, antes pelo contrário. Parte sempre do particular, se não é vago, tens de te agarrar aquilo que é teu, senão não é nada. E acho que é por as cenas serem tão pessoais que depois se tornam universais.”

Éme: “Isso foi uma “cena” que começou pouco antes de começarmos. A música era toda bué geral, “quando alguém nasce, nasce selvagem”. Não é sobre nada, agora é sobre o pequenino.”

Sallim: “E no fundo é isso que distingue a música *indie* da música *mainstream* em termos temáticos.” (João Marcelo e Francisca Salema, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Éme refere as canções de Tiago Bettencourt, Paulo Gonzo e Anselmo Ralph como exemplificativas desta tendência: “Quando nós começamos, ninguém percebia que os Bettencourts e os Paulos Gonzos estavam sempre a trocar sílabas para meter na métrica e na melodia. E o Anselmo [Ralph].” (*ibid*). Assim, estes artistas distanciam-se deste tipo de composição, recorrendo antes a frases simples e informais para expor temas particulares relacionados com o seu quotidiano, que se caracterizam pela sinceridade e coloquialidade. Nas suas canções, recorrem a expressões partilhadas pelos pares, que cruzam o português e inglês, à semelhança do que se verifica nas interações em grupo. Nas entrevistas realizadas aos grupos, são vários os exemplos desta linguagem: Lisboa é “Lisa”, excitação é “Xita”, a vida é “life”, uma coisa não é insana, mas “crazy”.

Esta característica, primeiramente verificada no trabalho d’Os Passos em Volta, captou a atenção mediática enquanto característica idiossincrática do grupo, nomeadamente de João Bonifácio:

“Mais interessante do que a conversa sobre quem ensinou o quê a quem é o uso que eles fazem da linguagem. Não deixa de ser caricato que os Passos Em Volta cantem em português mas depois, no seu discurso corrente, estejam cheios de palavras inglesas - e de um vocabulário muito próprio. Uma coisa não é aleatória; é “random”. Uma coisa não é divertida; é “mil fun”. Um tipo não toca à patrão; toca “à bawss”. Assim a Maria é a Mary, a Júlia é a Jules e o Dória é o Nória (presumimos que seja uma piada com “nória”, no sentido de “paranóia”).” (Bonifácio 2011)

Deste modo, a abordagem veraz e a linguagem híbrida são também significativas de uma geração que cresceu no período da globalização, cuja cultura da Internet ajudou a diluir fronteiras, impulsionando o contacto com a cultura anglo-saxónica.

Nesta questão, Lourenço Crespo é um caso que importa destacar pela linguagem despreziosa e sardónica com que canta sobre desgostos amorosos e crises existenciais provocadas pela entrada na vida adulta e pelas inseguranças artísticas. Estas

características são demonstradas, por exemplo, na canção *Fantasma*⁵⁴, em que Lourenço Crespo aborda a falta de confiança no seu trabalho sob a forma omnipresente de um fantasma. Nesta canção, o humor e sarcasmo é evidente nos versos “No armário / ou na arca / mas eu sei que ele está cá em casa / o meu querido fantasma (...) com pinta de nacho / vou expulsá-lo do meu quarto / mas eu espero que ele goste / da música que faço. / No sofá, oh diabo / mas eu sei que ele está no meu quarto”. Também nestes versos se verifica a presença de expressões do quotidiano como “oh diabo” e de vocabulário que integra um capital alternativo: quando canta “com pinta de nacho” refere-se a ele próprio, pois no seu grupo de amigos é tratado pela alcunha de Nacho.

Lourenço Crespo trabalha também os seus versos dentro de uma métrica peculiar, exercício que é um reflexo de uma atitude sarcástica que pretende desconstruir as regras categóricas na elaboração de rimas e métrica. Por exemplo, no refrão de *Penantes*⁵⁵, a divisão da métrica coloca a sílaba tónica da palavra “ajudo” na sílaba “-do” em vez de “-ju”, o que resulta na seguinte divisão de métrica

“va | mos a | pe | nan | tes / | a | mor / | sei | que te | **dói a** | ju | do | co | mo | for”

Em vez de,

“va | mos a | pe | nan | tes | a | amor | sei | que | te | **dói | a** | ju | do co | mo | for”

Outro exemplo desta métrica invulgar é o refrão de *Tudo que tu dizes*, em que a sílaba tónica da palavra “mando” é colocada na sílaba “-do”: “Vai para longe / Por mim tá bom / ‘pa onde tu fores eu vou / ‘pa onde tu fores mando / peta / não ligués ao que eu digo / sou um mentiroso compulsivo / às vezes tem vezes / gosto de ti às vezes”.

Por sua vez, as Pega Monstro, e antes delas Os Passos em Volta, foram determinantes na abordagem honesta e inconsequente que caracteriza esta cena musical em estudo; as primeiras chocaram e provocaram controvérsia à data do lançamento do primeiro disco *Pega Monstro* (2012) pela honestidade com que se expressam nas suas canções. Pega Monstro tratam de forma irreverente temáticas como o descontentamento com a escola e

⁵⁴ Lourenço Crespo. “Fantasma”, *Nove Canções*. Cafetra Records, 2014. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/fantasma>>

⁵⁵ Lourenço Crespo. “Penantes”, *Nove Canções*. Cafetra Records, 2014. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/penantes>>

o ensino tradicional, como cantam na canção *Carocho*⁵⁶, expressão coloquial utilizada para designar um toxicodependente: “Não quero estudar mais / diz lá isso aos teus pais / Não quero ir à escola / Não quero virar lixo como os tios / Não quero virar carocho”. A linguagem coloquial, e de certa forma banal, está ainda presente em versos como “Há gajas que gostam de levar na boca”, em *Dom Docas*⁵⁷, ou “Tenho uma afta na boca / Já não como ananás”, em *Afta*, e em títulos de canções como *Não te metas comigo, Bro*. Com temáticas que, num primeiro contacto, parecem triviais e insignificantes, as Pega Monstro espelham a sua própria realidade, a dos seus pares e do público que as segue e compreende. Sobre este fenómeno, João Bonifácio reforça:

“Mais importante do que qualquer história é o facto de terem trazido para o *rock* português, terem-no libertado de excessos de literacia e terem trazido para o microfone o mundo escondido dos putos” (Bonifácio 2012)

Nos outros dois discos da banda, mantém-se a honestidade mas os temas focam-se nos desgostos amorosos e as frustrações motivadas pela entrada na vida adulta. A temática das relações sexuais é recorrente, presente em canções como *És tu, Já sei*⁵⁸: “És tu, já sei / Não vou foder com mais ninguém / És mais giro que o De Niro / E sem querer já vai em 100” e *Cachupa*⁵⁹: “Faço um bico / ‘Tou com a tusa / Mas fiquei a escorregar”. Desta forma, as Pega Monstro abordam a posição da mulher perante o sexo e as relações amorosas que tantas vezes foi silenciada em detrimento de uma perspectiva objectificante. Esta atitude reflecte uma emancipação motivada pelos movimentos feministas surgidos na última década e do movimento *riot grrrl*, este último associado ao apelo à revolução e tomada de controlo da mulher da produção cultural, nomeadamente através da música e da elaboração de *fanzines*, fruto do descontentamento com o sexismo na cena *punk* (Schilt 2004, Downes 2007). As Pega Monstro, que continuam a ser vítimas de sexismo sendo criticadas e acusadas de não saber tocar por e, ao mesmo tempo, fetichizadas por serem

⁵⁶ Pega Monstro. “Carocho”, *Pega Monstro*, 2012. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/carocho-2>>

⁵⁷ Pega Monstro. “Dom Docas”, *Pega Monstro*, 2012. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/dom-docas>>

⁵⁸ Pega Monstro. “És Tu, Já Sei”, *Alfarroba*, 2015. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/s-tu-j-sei>>

⁵⁹ Pega Monstro. “Cachupa”, *Casa de Cima*, 2017. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/cachupa>>

do sexo feminino (Duarte 2017, Bonifácio 2012), reagem, assim, contra a secundarização do papel da mulher na produção musical e do sexismo de que são vítimas cantando sobre estas temáticas sem pudor. Em entrevista a Mariana Duarte para Público, Maria Reis afirma, com a mesma despreocupação com que canta:

“É assim que lido com as coisas, era marado não estar a dizê-las por pudor ou por causa dos estereótipos. Não é preciso ter tomates para ter tomates” (Reis *in* Duarte 2017)

A jornalista, que desde 2016 que escreve sobre estes colectivos, reforça a importância desta atitude na música nacional: “Ter mulheres a cantar isto em Portugal, em português, é tão raro quanto necessário. É um tiro na moralidade patriarcal.” (Duarte 2017). De facto, até às Pega Monstro, a música independente nacional não conhecia um projecto que fosse tão disruptivo a este nível, verificando-se até então que todas as figuras de destaque neste meio eram masculinas. A iniciativa e abordagem da banda acabou por abrir um precedente, influenciando, por exemplo, o grupo musical Ninaz, que começou a tocar por influências da Pega Monstro.

De forma semelhante, Vaiapraia, que também se posiciona nesta linha do *punk rock*, aborda abertamente temáticas *queer* nas suas canções temáticas, influenciado por artistas como Liz Phair. Em *15 38*⁶⁰, por exemplo, fala sobre o coito tentado com um rapaz: “Eram 15:38 quando tentámos o coito (x4) / Tinhas a maior de Lisboa / E dela nunca veio coisa boa / Quantas almas tenho de perder / Quanta saliva pa' te satisfazer”. Em *Augustín*⁶¹ é a associação da homossexualidade ao HIV que é referida de forma subversiva: “Vais dormir com toda a gente / Eu vou dormir com toda a gente / Bora olhar na cara do Vírus / Bora fazer uma zine sobre isso”. O assédio sexual em *Piropo*⁶², a depressão⁶³ em *Kate Winslet* e o retrato não tão habitual da cidade de Lisboa focado na prática de *cruising* na Cidade Universitária na canção *Cosmotusa*⁶⁴, são outros dos temas das canções do

⁶⁰ Vaiapraia. “15 38”, *Bebé Amateur*, edição de autor, 2014. Disponível em <<https://vaiapraia.bandcamp.com/track/15-38>>

⁶¹ Vaiapraia e as Rainhas do Baile. “Augustín”, *1755*, Spring Toast Records, 2016. Disponível em <<https://vaiapraia.bandcamp.com/track/august-n>>

⁶² Em *Piropo*, Vaiapraia canta: “P'ra cada rapariga em todo o lado / há dez miúdos com um piropo preparado / não há nada de errado / em deitar o joelho sobre o sexo levantado / nada de errado, sexo levantado, em todo o lado, nada de errado”.

⁶³ Em *Kate Winslet*, Vaiapraia canta “Cheguei ao fundo ainda agora e é aqui que eu vou ficar”.

⁶⁴ Nesta canção, Vaiapraia canta: “Quando te vejo no teu carro, tu não tás a viajar / Tens um lugar vago, pronto, pronto a ocupar / Mil carros à noite com o diabo a vigiar / Eu sei que tu tás a cruzar, eu sei que tu tás a cruzar”.

fundador da Maternidade. Ao apropriar-se e subverter termos ofensivos como “paneleiro”, e ao trazer para a canção cantada em português a temática da homossexualidade, sem recorrer a subterfúgios, Vaiapraia luta contra a heteronormatividade. Como refere em entrevista a Mariana Duarte, “Pego em paneleiro, uma palavra suja, que me estremece, aplicada à minha realidade, e uso panelei, a minha subversão da palavra” (Soromenho-Marques *in* Duarte 2017).

A desconstrução da heteronormatividade é também uma das premissas do trabalho de Filipe Sambado. Em palco, apresenta-se com vestidos ou saias e pinta as unhas, reagindo contra a associação de determinados objectos aos géneros binários. Esta opção de figurino levou Filipe Sambado a abordar a sua própria sexualidade e identidade de género em *Deixem Lá*⁶⁵. No refrão desta canção, Filipe Sambado mistura a utilização dos géneros masculino e feminino para evidenciar uma posição fluída quanto à questão do género: “Deixem lá não ser gay / eu sou só muito vaidosa / tu vens lascivo para mim / mas eu estou só curiosa / e se eu parecer uma mulher / o que é que isso quer dizer”.

Assim, a linguagem utilizada e as temáticas cantadas por estes artistas evidenciam um distanciamento da geração anterior à sua, aproximando-os antes de um público que partilha a mesma faixa etária que estes grupos, capaz de descodificar o léxico e nas formas de expressão que são utilizadas. Para além disso, público e pares revêem-se no que é cantado, nomeadamente nas críticas a uma sociedade normativa, à gentrificação na cidade de Lisboa ou a precariedade, questões que afectam de forma transversal a geração dos *millennials*, cuja faixa etária corresponde à maioria do público que observa nos eventos destes colectivos. Para além disso, a multiplicação de movimentos de protesto espontâneo também fez desta uma geração politicamente informada e, por isso, sensível às temáticas *queer* e feministas abordadas. Isto sublinha a existência de um conjunto de significados que são partilhados na cena musical entre público e artistas, ou seja, o capital alternativo, factor que distingue esta cena de outras.

Tal como noutras cenas musicais, também neste caso o gosto exerce um papel central na construção de identidade colectiva. Por um lado, é evidente que a música feita pelos pares faz parte das influências e preferências principais para cada um destes projectos. Éme e

⁶⁵ Filipe Sambado. “Deixem Lá”, *Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo*. Valentim de Carvalho, 2018. Disponível em <<https://filipesambado.bandcamp.com/track/deixem-l>>

Lourenço Crespo, na entrevista realizada para a presente investigação, referem que, antes de tudo, ouvem e admiram a música pelos amigos:

Éme: “De música portuguesa o que ouço é quase exclusivamente Fetra.”

Lourenço: “O nosso entusiasmo pelo disco de um de nós é total. Eu ainda acho que vai ser bué bom”. (Lourenço Crespo e João Marcelo, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Éme aprofunda esta temática na entrevista dada ao Público, particularizando a influência de Lourenço Crespo no seu trabalho (Duarte 2017), algo que Primeira Dama também indica (Paulos 2017). Primeira Dama tem, inclusive, uma música chamada *Pega Monstro*. Para esta editora jovem, também o trabalho de Filipe Sambado e Luís Severo é fundamental, sendo artistas que apadrinharam o crescimento da mesma (Manuel Lourenço, entrevista pessoal, 09-03-2018). Vaiapraia reforça a importância das *Pega Monstro* no contexto do *punk rock* nacional actual (Duarte 2016), referência para o mesmo na forma como se expressa.

É, por isso, frequente que, nos concertos destes artistas, se verifique a presença dos membros destes colectivos, que assumem os lugares frontais nos concertos e cantam todas as músicas. Os eventos que juntam vários artistas destas editoras é também um indicativo desta afinidade de estéticas. Para além da música feita pelos pares, é transversal a estes colectivos a demonstração de idolatria pelo B Fachada e de cantautores de intervenção e da *folk* portuguesa como José Afonso ou José Mário Branco, como já foi sendo verificado.

A cultura *pop* é também uma inevitável e assumida influência para estes músicos, fruto da cultura da Internet. Tal como a crise e o contexto sociocultural e económico influencia a produção musical destes músicos, também o contacto com a cultura *pop* dos anos 1990 e 2000 tem o seu papel neste processo. A música de Beyoncé e Mariah Carey, levou artistas como Lourenço Crespo a introduzir elementos de *pop* e *r&b* nas suas canções (Duarte 2016). Para além da influência a nível de sonoridade, a presença da *pop* no imaginário destes músicos revela-se através da citação ou referência a determinados artistas, filmes e revistas *pop* nas suas canções: Ninaz citam o refrão de *We are Never Getting Back Together* de Taylor Swift na sua canção *We're Never*⁶⁶, Vaiapraia cita o refrão de *I will Always Love You* de Whitney Houston em *Bebé Amateur*, referencia o

⁶⁶ Ninaz citam o refrão da música de Taylor Swift em *We're Never*, cantando: “You go talk to your friends / talk to my friends / talk to me / but we are never ever ever / getting back together”.

Titanic em *Kate Winslet*⁶⁷ e a revista Bravo em *Augustín*⁶⁸. Por sua vez, as Pega Monstro têm uma canção chamada *Akon*, artista de destaque na cultura dos anos 1990. Este encontro intertextual confirma também que esta se trata de uma cena musical que é igualmente permeável a práticas de produção culturais contemporâneas e globais, verificando-se uma fluidez e abertura a estas formas que se inserem num circuito *mainstream*. Neste sentido, assiste-se a uma subversão da própria ideia de *guilty pleasure*: torna-se de novo tendência apoiar a *pop mainstream* que gerações anteriores rejeitaram, sem que isso ponha em causa a atitude *indie* e DIY relativamente às práticas de produção musical. A citação e a paráfrase enquanto forma de distinguir estas referências é também demonstrativo de uma influência pós-modernista, na medida em que estes elementos são trazidos para as canções e desconstruídos.

Para além da cultura *pop*, o *punk rock* ou a folk anglo-saxónica são influências directas e também presentes na estética destes artistas. No caso das Pega Monstro ou Vaiapraia, o *garage rock* e os movimentos *riot grrrl* são assumidos como influência em *Suggah*, no caso das Pega Monstro, em que citam o refrão de *Suggah Hiccup* da banda Cocteau Twin e *Cosmotusa*, de Vaiapraia, que refere a Liz Phair⁶⁹, figura central para ele. Para Primeira Dama, são os americanos The Strokes a sua maior influência anglo-saxónica; já Luís Severo e Éme referem sempre Leonard Cohen dentro das influências da *folk* americana. Ora, a demonstração e partilha de gostos é não só verbalizada em conversas ou em canções como também através exibição de *merchandising*, exercício que é também levado a cabo pelo público que segue estes artistas. Parte deste capital alternativo é ainda identificado no estilo, verifica-se uma tentativa de recuperação de elementos de moda da década de 1970 e 1990, resultando num estilo retro, variado e minimalista, que mais uma vez invoca um sentimento de despreocupação e irreverência.

Em suma, esta cena musical reflecte um conjunto de processos de significação que contribuem para o desenvolvimento de uma identidade colectiva partilhada por todos, na qual o capital alternativo assume um papel central. A cidade de Lisboa é o ponto de partida para pensar estas interacções: é nesta cidade que os colectivos estabelecem um

⁶⁷ Em *Kate Winslet*, Vaiapraia canta “Não ‘tava lá, lá, lá ninguém / à meia noite, quando eu saltei / e tu não é os Leonardo Di Caprio / e tu não me vais salvar”, aludindo ao Titanic.

⁶⁸ No refrão de *Augustín*, Vaiapraia canta: “pinta, pinta / enquanto eu leio a Bravo”.

⁶⁹ Nesta canção, Vaiapraia canta: “Há sempre momentos em que sou a Liz Phair a cantar / quando vejo que os homens não nunca vão mudar”.

circuito próprio que protagonizam e ajudam a dinamizar, localizado nos bairros históricos da cidade, associados a uma vida nocturna, como o Cais do Sodré e o Bairro Alto. Influenciados pelas dinâmicas culturais e socioeconómicas desta cidade, estes grupos tornam-se não só nos seus agentes culturais como também reflectem uma localidade associada ao imaginário lisboeta através da referência à vivência na capital e ao seu contexto nas suas canções. Não obstante a dificuldade em afirmar que as suas práticas musicais reflectem uma identidade sonora tipicamente lisboeta, estes artistas, através do cruzamento de práticas globais como o *punk*, *folk* anglosaxónico e *pop* com elementos de música de tradição oral portuguesa, fado e da canção de intervenção, criam uma música cuja sonoridade reflecte o cenário em que se insere.

Para além da ligação à cidade de Lisboa, é transversal aos grupos em estudo a partilha de valores como a diferença e uma postura transgressora, verificada, por exemplo, nas temáticas cantadas, na linguagem utilizada, na desconstrução de regras relativas a métrica e rimas presentes na canção cantada em português e na forma como se apresentam em palco. Para além disso, embora estes artistas não se assumam como uma voz de uma geração precária, acabam, inevitavelmente, por falar por um conjunto de pessoas que os segue e que se revê nas ideias por eles defendidas. O espírito de comunidade entre colectivos e público é reforçado através da afinidade que se verifica nas temáticas abordadas e nos gostos partilhados, conhecimentos, ou capital, que confere um determinado *status* social a quem o detém que os distingue de outros grupos e cenas.

Importa, por fim, entender de que modo esta cena se desenvolve *online* e de que modo estas características são demonstradas através da Internet, não só no que diz respeito à promoção e difusão de valores como também nas próprias práticas de produção.

3. *Do-It-Yourself, Do-It-Together*: produção musical independente nos tempos modernos – entre o velho e o novo, o online e o offline

A independência está no centro do discurso dos membros destes colectivos, como já verificado no primeiro capítulo desta investigação. Não obstante o contacto com práticas musicais globais que se inserem num circuito *mainstream*, no que diz respeito às suas práticas de produção, as editoras-colectivo mantêm-se independentes e defensoras do DIY, sendo responsáveis pela gravação, edição e distribuição dos seus próprios discos. Contudo, em todas as entrevistas realizadas, mas também na música que fazem e na postura que adoptam, os desafios de sustentabilidade e de profissionalização dos músicos estão no centro das conversas. Com vontade de fazer da carreira artística a sua profissão, os artistas destes colectivos referem uma vida precária e a incapacidade de atingir uma estabilidade financeira. Nesta medida, no presente capítulo pretende explorar as práticas inerentes à produção e promoção musical independente destes colectivos no contexto actual da Internet das coisas. Com isto, pretendo reflectir sobre o que significa ser independente nos dias de hoje e pensar sobre os desafios que se impõem à profissionalização e sustentabilidades de projectos.

A produção musical independente subverteu o *modus operandi* da indústria corporativa da música ao provocar a descentralização do negócio, retirando o monopólio da produção às editoras *majors* (Dunn 2010; Hesmondhalgh 1996). Por outro lado, ao contrário das grandes produções, as editoras independentes DIY desenvolvem um processo de gravação e edição a um custo mais baixo e acessível. Na década de 1970, a banda The Buzzcocks é considerada precursora neste fenómeno: o seu EP *The Spiral Scratch* (1977) é considerado o primeiro álbum caseiro *punk*, sucedendo-se a eles editoras britânicas como a Stiff (Dunn 2010, Hesmondhalgh 1996) e, nos EUA, a SST Records (Azerrad 2001). Desde esse período, o processo de gravação e edição foi sendo facilitado pela própria evolução do formato e pela crescente acessibilidade a equipamento de gravação a preços baixos.

A partir de meados da década de 1990, o avanço das tecnologias e a Internet provocaram alterações profundas nas indústrias da música, impulsionando os métodos autodidactas de edição, gravação e distribuição de música. Todo este processo está, actualmente, fortemente ancorado em meios digitais (Hesmondhalgh e Meier 2017; Jones 2010; Hull 1998; Hughes 2012) e nas tecnologias da informação, assistindo-se ao desenvolvimento de uma “nova ecologia do consumo de música”, como Hesmondhalgh e Meier referem:

“A new ecology of musical consumption is emerging, based on subscription audio streaming services and Internet-connected mobile phones.” (Hesmondhalgh e Meier 2017, 2)

Deste modo, verifica-se aquilo a que Jones chamou de “desintermediação”, ou seja “(...) removal of routinized business practices involving middlepersons (...)” (Jones 2010, 222). Por um lado, a sofisticação do processo e gravação caseiro (Hull 1998), agora possível através de plataforma de gravação de música *online*, as chamadas Digital Audio Workstation⁷⁰ (DAW), possibilitaram que os músicos pudessem gravar as suas canções em casa com maior facilidade mantendo a mesma qualidade do som. Por outro lado, a distribuição de música digital, através dos serviços de *streaming* e de plataformas de distribuição *online*, permite que a música esteja disponível para consumo de forma imediata sem obrigatoriedade de a editar em formato físico. Assistimos, portanto, a uma mudança na forma não só como a música produzida, dado que todo o processo de produção e a sua inacessibilidade são desmitificados, como também o modo como a música é consumida.

Assim, a Internet cria um espaço de participação que permite que novas produções musicais se dêem a conhecer com recurso a meios próprios, permitindo o desenvolvimento de cenas musicais DIY como a que está a ser estudada. Para os membros desta cena, a Internet possibilitou a divulgação, promoção e distribuição da sua música, à semelhança do que se verifica noutras cenas locais:

“Specially within the DIY music scene this has caused quite a stir as an influx of people are being creative online by posting up home recording, writing topical musical blogs about local bands as well as promoting local gigs. Information technology has had a huge impact on music culture and the creative industries having changed the way people create and interact with each other.” (Oliver 2009, 8)

A Internet permite que as mesmas chegassem a um maior número de pessoas, indo além de um contexto local, ideia partilhada por Holly Kruse:

“Inexpensive forms of music production and dissemination, both within and accross localities, were defining features of pre-internet scenes, as were the perceived interchangeability of musicians and fans and the ability of scene participants to connect accross geographical boundaries. The internet, however, has clearly made these practices more widespread and in some ways more immediate (...)” (Kruse 2010, 626)

⁷⁰ As Digital Audio Workstation, em português estação de trabalho de áudio digital, são dispositivos que permitem a gravação, edição e produção de música *online*. Exemplos destas plataformas são o Cubase, surgida em 1998, o Fruity Loops, em 1998 ou o Ableton, lançado em 2001.

Dá-se, então, o estabelecimento daquilo a que Manuel Castells havia denominado por “sociedade em rede”; estas redes, impulsionadas pelas tecnologias da informação e comunicação, atingem dinâmicas globais, ultrapassando a interacção puramente local (Castells 2010, 59). O conceito de sociedade em rede, estudado e introduzido pelo autor em 1996, é potenciado na era digital e a comunicação assume um lugar central na mesma, permitindo que uma mensagem chegue a muito mais pessoas, criando ainda um meio de interactividade (Castells 2010, 97).

“A difusão da Internet, as comunicações sem fios, os *media* digitais e uma série de ferramentas de software social provocaram o desenvolvimento de rede horizontais de comunicação interactiva que ligam o local ao global em qualquer momento.” (Castells 2010, 110)

A comunicação digital veio facilitar o contacto e a proximidade entre as editoras e o seu público, tornando-se a Internet num dos principais meios de comunicação e divulgação das mesmas. Com a Internet, são ultrapassadas quaisquer barreiras geográficas existentes até então, viabilizando o crescimento do sector da música independente. Castells (2012, 2) entende, assim, a Internet como um espaço de autonomia que permite que canais de comunicação alternativos aos das corporações.

É neste contexto que a cena musical criada pela Cafetra Records, Maternidade e Xita Records desenvolvem as suas edições discográficas e promoções de concertos. Importa por isso entender de que modo as práticas de produção e promoção musical destes músicos se desenvolvem à luz das novas tecnologias.

No que diz respeito às edições discográficas, o formato físico continua a ser o preferido pelos artistas destes colectivos, sendo na sua maioria edições caseiras e editadas em formato CD-R, como já verificado no primeiro capítulo. Contudo, há edições caseiras que não chegam a ser editadas em formato físico e são apenas distribuídas e disponibilizadas *online* através do Bandcamp, onde é possível comprar as faixas de música digitais. Estas tratam-se, na sua maioria, de primeiros EPs ou de *singles*, tais como *MARIA* (2017), EP de estreia de Maria Reis, o *single Maratona Split*, lançado em 2017 por Primeira Dama e Zé Maldito, ou as edições *Natal Gentil* da Cafetra Records⁷¹. Estes trabalhos têm apenas

⁷¹ As edições *Natal Gentil* começaram por ser editadas apenas pela editora independente portuense Gentle Records em 2014 e, em 2016, passaram a ser editadas em parceria com a Cafetra Records. Nestas edições, Mariana “Moxila” Ferreira convida um artista para lançar uma música original em conjunto com ela.

uma ou duas faixas, o que faz com que o investimento na edição em formato físico não seja tão rentável com a distribuição *online*, daí a preferência por esta opção nestes casos.

Por outro lado, os discos que são manufacturados em fábrica e, por isso, produzidos em maior quantidade e com melhor qualidade de som, representam uma parcela mais pequenas das edições destes grupos, devido ao investimento que as mesmas representam. Se os lançamentos de EPs, *singles* ou compilações são frequentes, verificando-se uma média de 4 a 5 edições por ano nestas editoras, as edições de fábrica são menos frequentes e correspondem a álbuns de longa duração, distinguindo-se das produções caseiras por terem um processo de pós-produção em estúdio que garante uma melhor qualidade do som. Mesmo que a gravação seja feita fora de estúdio, até mesmo em casa, como sucedeu com o *Casa de Cima* (2018) das Pega Monstro, as edições de fábrica acabam por ter sempre tratamento em estúdio que inclui mistura e masterização, para além do processo fabricação dos CDs, o que implica um investimento financeiro que não é possível de forma tão frequente por estes colectivos. Para além disso, um disco de longa duração exige um processo de composição e gravação mais demorado por parte dos artistas.

Ora, muitos destes discos são exequíveis graças apoio de pessoas como o Eduardo Vinhas, dono do estúdio Golden Pony Studios e responsável pela masterização da maioria do catálogo destas editoras e pela gravação de alguns dos discos, e de Filipe Sambado, que, no seu estúdio no edifício da Interpress, gravou, produziu e misturou a totalidade dos discos dos artistas da Xita Records, o disco de estreia d'Os Passos em Volta e de Luís Severo, para além do seu próprio disco de estreia. Ambos cobram preços acessíveis, no caso do Filipe Sambado até mesmo simbólicos, que possibilitam que estas edições sejam realizadas.

Sabendo que não existem mais pessoas a ouvir discos em CD ou cassete do que na Internet, existe, ainda assim, uma preocupação central com a edição em formato físico por estas editoras, valorizando o objecto. Estas edições podem ser lançadas em três formatos: o mais comum é o CD, vinil é o mais raro, por ser o tipo de edição mais caro, e a cassete, que se começa a tornar mais uma opção mais frequente. Este último formato, que se distingue por ser mais democrático e também mais barato (Azerrad 2001; Manuel 1993), está também associado a uma certa nostalgia que os artistas que editam nela procuram exacerbar. Inicialmente, começou por ser uma característica da editora Spring Toast Records, que edita a maioria dos trabalhos dos artistas da Maternidade; a exaltação do objecto em si enquanto formato nostálgico foi a motivação primária para a adopção

deste formato daí em diante, editando exclusivamente em cassete por meios próprios, na sua própria fábrica. Tendo o material acessível nos meios digitais, a cassete acabou por se tornar numa espécie de *statement*. Para Filipe Sambado, que editou o seu álbum de estreia em cassete, reforça esta ideia:

Sambado: “Até lá, só tinhas as minhas coisas a *solo* em formato digital. A experiência que tinha tido com o suporte físico tinha sido em CD com os Cochoise e sempre foi muito difícil vender discos. Essa ideia de eles fazerem em cassete é, a nível do objecto, muito mais interessante porque cria uma excitação qualquer à volta de um formato em desuso e também com muito carácter a nível de som. O CD tem um handicap muito grande: o factor de soar exactamente à mesma coisa que soa na ‘net, a única diferença que tens é uma caixa de cartão, ou de plástico, que provavelmente se vai estragar com o tempo. Tal como a cassete, mas ao menos acrescenta uma textura e uma idade. Obriga-te a teres que comprar o suporte, etc. Do lado comercial, temático, funciona mesmo.” (Filipe Sambado, entrevista pessoal, 22-05-2018)

Sambado refere que a exclusividade deste formato, também produzido em quantidades mais pequenas, pode dificultar a distribuição, dado que as lojas de discos já não vendem cassetes, apenas CD e vinil. Por isso mesmo, o seu segundo disco, gravado pela Valentim de Carvalho, teve de ser editado em CD. A Cafetra Records edita maioritariamente em CD e, em casos particulares, em vinil, tendo apenas uma compilação gravada em cassete. No caso da Xita Records, o formato fica à escolha de cada um, dependendo também dos casos. Primeira Dama e Ninaz editaram em CD mas, por exemplo, o grupo Veenho edita em cassete:

Martim: “Gosto bué do som da “tape” e é uma cena que se consegue fazer mais barato, e acho bonito. O som da cassete para a nossa cena faz mais sentido, mas se não quiserem ficam com o objecto na mesma.” (Martim Brito, entrevista pessoal, 10-03-2018)

António Queiroz, cuja primeira edição em formato físico foi também em cassete, refere também que vê a mesma como um objecto artístico, daí a preferência (António Queiroz, entrevista pessoal, 10-03-2018). Nesta medida, a recuperação deste formato reflecte, à semelhança de outras práticas, aquilo a que Andy Bennett referiu como “DIY preservationism”, designando a tentativa de preservar ou reactivar práticas do passado (Bennett 2009), sendo colocando um ênfase no objecto em si e nas suas idiossincrasias sonoras, para além do seu baixo preço.

No que diz respeito à distribuição e venda dos discos ou cassetes, a mesma acontece maioritariamente por meios próprios, sendo vendidos em concertos, nos eventos dos colectivos-editora ou por encomendas. No caso da Cafetra Records, a mesma chegou a

ter o apoio da distribuidora e editora Mbari, com quem o B Fachada editou alguns dos seus trabalhos⁷². Esta distribuidora permitiu que os discos fossem vendidos em lojas de grande distribuição como a FNAC. No entanto, estes são casos menos comuns: Éme conta que o seu álbum *O Último Siso* (2014) teve distribuição pela FNAC e, por isso, viu-se obrigado a fazer uma quantidade bastante maior, à volta dos 300 discos, com obrigatoriedade de fazer uma tour de concertos gratuitos por FNACs em todo o país, o que representou um investimento grande para o retorno que teve. Precisamente por lojas como a FNAC exigirem quantidades de produção superiores à capacidade financeira das editoras, para além de Éme ou das Pega Monstro, apenas Filipe Sambado e Luís Severo têm os seus discos à venda nestas lojas. No caso de Filipe Sambado, este editou o seu mais recente disco pela Valentim Carvalho e Luís Severo pela Cuca Monga, editora que tem contrato de distribuição com a Sony Music Portugal. Todos os restantes artistas integram ainda circuitos mais restritos: para além da venda por encomenda e em concertos, na maioria das vezes, é possível encontrar os discos destes artistas em lojas de discos independentes lisboetas como a Louie Louie a Flur (que tem, inclusive, uma secção “Cafetra Records” na sua loja) e Matéria Prima no Porto⁷³. Fora isso, as vendas sucedem também em feiras como a Feira Morta⁷⁴, no caso da Cafetra Records, ou outras feiras dedicadas ao mercado de música independente.

Ao contrário do que acontece com as editoras *majors*, a editora não avança com o pagamento total da edição do artista, sendo um investimento partilhado pela editora e pelo artista. Nestes casos, com os fundos angariados nos eventos da editora, esta ajuda a financiar uma parcela dos custos envolvidos na edição do disco, quando não consegue pagar a totalidade, e o artista financia o restante. O valor deste investimento é reposto posteriormente, através da receita angariada em concertos e em vendas do disco. Posto isto, as edições são os maiores investimentos das editoras Cafetra e Xita Records. No caso

⁷² B Fachada. *B Fachada*. Mbari Musica, MBARI06, 2009, CD.; B Fachada. *B Fachada É Pra Meninos*, Mbari Musica, MBARI12, 2010, CD.; B Fachada. *B Fachada*. Mbari Musica, MBARI15, 2011, CD.; B Fachada. *Criôlo*, Mbari Musica, MBARI17, 2012, CD.; B Fachada, *B Fachada*. Mbari Musica, MBARI23, 2014, 6xFile.

⁷³ A Louie Louie é situada no Chiado, a Flur em Santa Apolónia e a Matéria Primeira na Baixa do Porto.

⁷⁴ A Feira Morta é um evento itinerante dedicado às edições DIY e de autor onde são expostos e vendidos livros, *fanzines*, discos, cassetes, desenhos, entre outros. A primeira edição aconteceu em 2013 e tem uma frequência mensal.

da Maternidade, a preocupação prende-se com a promoção do disco em si, garantindo aos seus artistas que os mesmos garantem retorno para si mesmos através de concertos.

Ora, a distribuição digital das edições discográficas assume uma fonte de receitas fundamental para estes grupos. No que diz respeito às plataformas utilizadas, à semelhança do que já havia sucedido com a FlorCaveira, a distribuição da música de projectos como Os Passos em Volta, Filipe Sambado ou Luís Severo começou por ser feita através do MySpace.

Actualmente, o Bandcamp é a plataforma escolhida para a distribuição digital das edições destes colectivos, sendo igualmente fundamental na distribuição física. O Bandcamp foi criado em 2008 por Ethan Diamond, Shawn Grunberger, Joe Holt e Neal Tucker, caracterizando-se por ser um serviço de distribuição de música *streaming* e comunidade de música *online*. Uma das características deste serviço prende-se com o facto de ser uma plataforma de apoio e contacto directo com os artistas, permitindo que os mesmos façam *upload* da sua música, a ponham à venda em formato digital e físico, bem como de *merchandising* das bandas. Como referido no website da plataforma, a criação da conta de artista é gratuita, sendo que a plataforma retém 15% das vendas digitais e 10% do *merchandising*, reduzindo para 10% no caso das vendas digitais quando são atingidos os 5 mil dólares de receitas por ano. Este *website* tem diversas modalidades de venda e revenda de produtos como a opção “name your price”⁷⁵, que funciona como uma espécie de donativo, ou até mesmo a hipótese de *download* gratuito. Para além de funcionar como um arquivo que tem o catálogo de editora e artista completo, funciona praticamente sem intermediários, permitindo que o artista e editora retenham controlo sobre o seu produto, como Kelsey nota:

“Another major plus of Bandcamp is the lack of barrier to entry. Anyone can make an account and upload to his profile in a matter of minutes. There’s no need for a label, distributor or any middle man.” (Lu 2013)

O Bandcamp é, assim, considerado um dos serviços que mais beneficia os artistas independentes, pelas taxas reduzidas que cobra de vendas face a serviços como o Spotify, sendo por isso a principal forma de distribuição das edições discográficas destes colectivos. A gratuitidade da plataforma e o total controlo do artista sobre a sua música e

⁷⁵ Exemplo de uma opção “name your price” é o *Primeira Dama* (2017) de Primeira Dama: <https://xitarecords.bandcamp.com/album/primeira-dama>.

a forma como a vende são assinalados como os principais motivos de adesão a este serviço.

Já o Spotify, por exemplo, não permite que a música seja colocada *online* no Spotify sem ser através de uma distribuidora, como verificado na pesquisa realizada no website da plataforma. Isto supõe, desde logo, a presença de um intermediário que vai filtrar e adquirir uma percentagem de *royalties* e de valor por cada *stream*, por si já bastante reduzido (menos de 1 cêntimo por *play*) (Lu 2013). Esta situação acaba por dificultar o trabalho a editoras independentes que não estão associadas a nenhuma distribuidora, como é o caso das que estão em estudo, sendo o Bandcamp um serviço mais adequado e também mais versátil, possibilitando que se venda outros produtos para além dos discos digitais. Ainda assim, é possível encontrar alguns dos trabalhos destes artistas no Spotify⁷⁶ fruto da necessidade de aumentar a presença *online*, embora refiram em entrevista a dificuldade envolta em todo o processo no que concerne a adesão a esta plataforma. Para além do Spotify, estão também presentes na Apple Music e no Soundcloud, bem como no YouTube, plataforma onde disponibilizam discos e vídeos musicais oficiais.

À semelhança das entradas para os concertos, também os preços das edições discográficas são acessíveis ao público que os segue, na sua maioria adolescente, variando entre os 3€ e os 10€, sendo 15€ ou 20€ apenas quando se trata de um vinil. Por norma, o preço do álbum digital é também mais reduzido do que o preço de compra do formato físico. A Xita Records é o único dos colectivos em estudo que tem edições para *download* gratuito, nomeadamente o *Um EP Xita Records*⁷⁷ (2016). Na entrevista realizada para a presente investigação, Manuel Lourenço, António Queiroz e Martim Brito referem a maior importância e até mesmo algum misticismo que têm em torno da edição física, daí uma menor preocupação com o preço do álbum em formato digital. Primeira Dama, por exemplo, quando o seu disco *História por Contar* (2016) esgotou em formato físico, colocou o seu catálogo disponível para *download* através do “name your price”.

Manuel: “Chega a um ponto em que tu te sentes mal por estares a cobrar por uma cena que já fizeste vinte vezes. Fazemos serviço público, também implica que tenhas um compromisso de

⁷⁶ Luís Severo, Filipe Sambado, Vaiapraia, Jasmim e Calcutá da Maternidade e Iguanas, Sallim e Pega Monstro da Cafetra Records têm os seus discos nesta plataforma.

⁷⁷ V/A. *Um EP Xita Records*, XTR000, 2016, CDr. <<https://xitarecords.bandcamp.com/album/um-ep-xita-records>>

renovação. (...) Da mesma forma que achei que devia cobrar x pelo disco durante um tempo também acho que agora, não tendo nada de novo para apresentar, não se justifica estar a cobrar dinheiro que já foi encerrado.” (Manuel Lourenço, entrevista pessoal, 10-03-2018)

Desta forma, a distribuição da música digitalmente permite, por um lado, que a música chegue a mais pessoas e, por outro, que determinadas faixas ou EPs tenham uma existência meramente *online* que possa ser lucrativa, contribuindo para um crescimento do catálogo sem muitos gastos.

Sem ter acesso às estatísticas do Bandcamp, os números de audições no Spotify e de visualizações no YouTube demonstram que a maioria dos ouvintes são portugueses, registando-se, no caso das Pega Monstro, ouvintes do Reino Unido devido à parceria com a editora Upset da Rhythm. Éme, Primeira Dama, Filipe Sambado e Luís Severo têm ainda ouvintes do Brasil. Os registos mais altos de visualizações e audições pertencem a Luís Severo: no Spotify, regista um número de 16281 ouvintes mensais e a canção *Planície (Tudo Igual)* soma um total de 200000 *plays*. No Youtube, o vídeo musical desta música e de *Boa Companhia* têm 100 mil visualizações. Pega Monstro têm uma média de 30 mil *plays* em cada canção, registando uma média de visualizações mais reduzida nos vídeos musicais, desta feita entre 5 a 7 mil por vídeo. Primeira Dama, que não tem Spotify, soma 25 mil visualizações no vídeo musical de *Rua das Flores*, tal como *Lisa* de Éme. Os restantes artistas têm uma média de 1000 visualizações por vídeo.

A promoção do trabalho e concertos destes artistas é fundamental para estes colectivos. Também aqui, há um desenvolvimento *online* e *offline* que se cruza. Se os serviços de *streaming* são ferramentas que permitem uma monetização directa, para promoverem o seu trabalho e os seus concertos, as redes sociais são a principal ferramenta de promoção destes colectivos, actuando como serviços que não dão rentabilidade directa mas são canais de engajamento e interacção que, conseqüentemente, levarão à monetização (Turner 2018). É através das suas páginas pessoais no Facebook e, mais recentemente, no Instagram que os artistas comunicam com o seu público, divulgando as suas *tours* e novos discos. À distribuição física de cartazes, elaborados manualmente pelos membros dos próprios colectivos, e ao trabalho de promoção baseado na assessoria de imprensa, as redes sociais são um meio para impulsionar a difusão da música destes artistas. Sendo que as redes sociais são também espaços de construção e expressão de identidade, nelas é possível verificar um processo de significação de colectivo como também da própria identidade do artista. A abordagem varia nas duas redes sociais referidas acima: o

Facebook restringe-se a uma comunicação mais institucional, servindo apenas para a promoção de concertos, divulgação de posters e eventos ou de entrevistas e demais coberturas mediáticas; o *instagram* já tem uma gestão diferente, mais desinibida, na qual é exposta momentos do quotidiano, dado que em alguns casos trata-se da conta pessoal do artista.

Contrariando quaisquer formalidades, estes grupos dirigem-se ao seu público com uma linguagem também ela descomplicada e desinibida, semelhante à forma como comunicam entre si e os seus pares. Esta abordagem estende-se aos conteúdos multimédia criados por estes grupos, comunicando com uma estética que pretende enfatizar o banal, sendo exemplo disso as publicações da Cafetra Records a promover concertos com fotografias dos seus membros a comer ou fotografias de baixa resolução (Figura 5) recorrendo a *private jokes* que incluem referências partilhadas apenas entre o grupo (Figura 6). Esta é uma prática que acaba por reflectir uma tendência nas práticas de comunicação em redes sociais actualmente, na qual se verifica uma reacção ao embelezamento e ao politicamente correcto, com vista a demonstrar uma atitude despreocupada. Para além disso, as publicações onde se incluem referências à cultura *pop* anglo-saxónica reforçam uma normalização da relação com a cultura *mainstream*, tais como a publicação da Cafetra Records a promover o seu catálogo de músicas com uma fotografia da Britney Spears (Figura 7) ou Vaiapraia a anunciar um concerto com um fotograma do filme “Ten Things I Hate About You” (1999) (Figura 8).

A subversão da cultura de celebridade é outro aspecto que se verifica em artistas como Filipe Sambado e Luís Severo. Estes, no Instagram, promovem os seus concertos e dão a conhecer as novidades sobre os seus novos trabalhos com *selfies* tiradas ao espelho (Figuras 9 e 10), prática comum em celebridades *pop*. Vaiapraia, por exemplo, utiliza a sua página de artista e a página da Maternidade como veículos para expressão de opiniões e consciencialização para assuntos fracturantes, apelando à participação e envolvimento dos restantes pares. Dois exemplos dessa postura são visíveis numa publicação a apelar aos donativos através do Bandcamp par apoiar os imigrantes, face às políticas de exclusão de Trump (Figura 11) ou à votação no orçamento participativo para a evocação de uma estátua contra a escravatura (Figura 12).



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.



Figura 11.

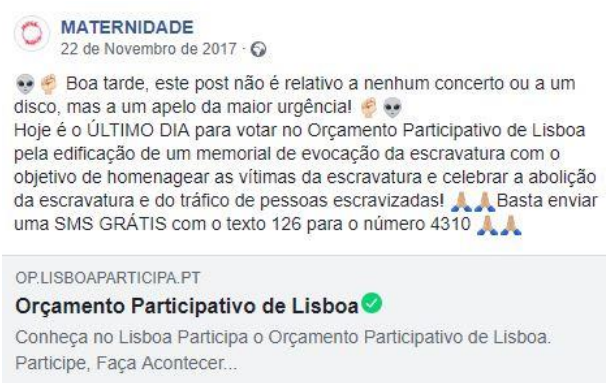


Figura 12.

Nesta medida, as redes sociais funcionam não só como um canal de promoção do colectivo e das acções dos seus membros, como um espaço fundamental para o desenvolvimento da cena a um nível *online*, onde se expressa a partilha de um capital alternativo. Para além disso, estas são também um espaço de partilha de opinião e veículo de consciencialização, funcionando como complemento à música e à acção colectiva já levada a cabo.

Não obstante o potencial das novas tecnologias e a Internet, as editoras independentes e cenas continuam a enfrentar dificuldades que põe em causa a sustentabilidade e a profissionalização. Embora a multiplicação de editoras independentes tenha causado a perda do monopólio das indústrias da música por parte das *majors*, estas continuam a dominar a indústria. Contra a ideia de que a Internet criou um espaço mais democrático, como defendido por Manuel Castells, continua a verificar-se uma segregação que tende a favorecer as *majors* e não as editoras independentes, sendo que, com os serviços deste espaço, os maiores beneficiários são, efectivamente, as empresas das tecnologias da informação, à semelhança o que já David Hesmondhalgh havia verificado (Hesmondhalgh e Meier 2015, 10). Os serviços de *streaming*, em especial o Spotify, são dominados por editoras *majors* – Sony Music, Universal e Warner Music - as maiores investidoras neste serviço, privilegiando os seus artistas ao introduzir as suas músicas em *playlists* criadas pelo serviço Spotify, garantindo-lhes mais receitas⁷⁸. Assim, o acesso e as oportunidades continuam a ser garantidos apenas aos que têm capacidade de investimento e capital económico.

Neste cenário, põe-se em causa a efectiva igualdade de acesso bem como o desenvolvimento de uma economia alternativa ao capitalismo corporativa. As receitas que resultam dos esforços das editoras independentes locais são reduzidas e as oportunidades de participação são facilmente suprimidas. Hesmondhalgh afirma,

(...) music industry power remains tied to access to capital, financing, and marketing process, and how this has allowed for the continued dominance of the majors across platforms old and new.”
(Hesmondhalgh e Meier 2015, 7)

Isto é algo que se verifica quando se observam as dificuldades que as editoras independentes continuam a enfrentar. Uma aparente autonomia, verificada pelo DIY que

⁷⁸ O Spotify, para além de permitir a criação de *playlists*, tem ainda um conjunto de *playlists* geradas pelo próprio serviço, como a Rap Caviar, dedicada ao “Hip-Hop”, “Portugal Top 50”, “Indie Lusitano”, entre outras.

estas plataformas permitem, e consequente independência que daí decorre é posta em causa por um processo de segmentação levado a cabo pelas empresas das tecnologias da informação e corporações, para além das percentagens que são retiradas das receitas feitas. Torna-se, então, claro que a indústria do *streaming*, tal como a conhecemos, não garante os apoios necessários ao sector da música; o Spotify é um dos casos mais evidentes desta situação. Embora o Bandcamp seja a plataforma que oferece melhores condições aos artistas, o pagamento de uma parcela à corporação evidencia a existência de um intermediário neste processo.

Esta é uma questão que atravessa o discurso dos colectivos em estudo. A dualidade entre ter de abdicar de uma parcela das receitas ou fazer investimentos, no caso do Spotify, e a necessidade de ter visibilidade e ter a música disponível *online* é algo que deixa estes artistas frustrados, dado que contribui para impossibilidade de fazer da música uma actividade rentável. Em entrevista, os membros da Cafetra Records demonstram uma certa frustração com o próprio funcionamento da indústria:

Sar: “Há bocado estava a dizer que pôr as músicas na *net* é tudo directo e corta com a cena das editoras e tal, mas depois apercebes-te que, quando não é uma *corporation* ou uma editora a ficar com um *cut* é um *fucking* site.”

Miguel “Eles são os nossos editores. O *soundcloud* ainda não dá para vender?”

Sar: “Acho que é um desejo mas ainda não...”

Éme: “Editar música já não é uma cena. Não é um negócio, não há ninguém que seja um profissional disso em Portugal de certeza, a não ser que seja uma daquelas editoras maradas, tipo Universal e isso. Aí de certeza que têm pessoas que são profissionais, mas aí o trabalho deles é publicidade, não é editar música.”

Sar: “Por acaso, isso foi uma cena que um gajo disse numa Feira Morta. Ele tem uma galeria e estava a falar de toda a gente que tem uma Feira Morta, todos os editores e o projecto da galeria dele da Zaratan. Na conferência, antes de começar a falar, disse que tinha só de lembrar toda a gente que nada do que estamos a fazer faz sentido à luz dos ideais de hoje. Isto não dá dinheiro, isto é só dinheiro, é só entaves, o crescimento é sempre muito menor do que a expectativa baixíssima que a pessoa já tem.” (Miguel Abreu, João Marcelo e Pedro Saraiva, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Os membros desta editora, que actualmente só se dedicam à música, referem que isso só é possível porque há uma rede de suporte providenciada pelos pais, porque de outra forma não conseguem ter uma vida sustentável. Vindos de um contexto de classe média alta, como nos referem, os músicos não têm obrigatoriedade de trabalhar para além da música,

mas este não é um trabalho que permita uma subsistência. Como também afirmam na entrevista realizada a Mariana Duarte para o Ipsilon, Maria e Júlia afirmam:

“A pergunta: ‘Têm esperanças em conseguir viver da música?’ A resposta: ‘Sim, mas o dinheiro vai ser sempre aquilo que tu não tens. Talvez seja preciso não pedir tanto.’ Maria continua: Para mim é impossível fazer outra coisa que não música. Não sirvo para mais nada, E em certa medida é um serviço público, apesar de as pessoas não aceitarem isso como tal.”. Júlia remata: “Somos privilegiadas, podemos estar a viver em casa dos pais, mas é muito importante cada um perceber o que tem de fazer, o que gosta de fazer.” (Duarte 2017)

Em fases diferentes da sua carreira, a frustração e preocupação com a precariedade são sentimentos partilhados por artistas de outros colectivos. Rodrigo Soromenho-Marques, Vaiapraia, fazendo uma retrospectiva ao seu percurso desde que a Maternidade começou, reflecte sobre o seu próprio percurso e partilha:

Vaiapraia: “Sinto que ganhei mais reconhecimento e cheguei a mais pessoas, que era a minha intenção, mas ao mesmo tempo tive contacto directo com o contexto musical e com a precariedade e acho que é uma questão dominante a toda a gente.” (Rodrigo Soromenho-Marques, entrevista pessoal, 19-02-2018)

O músico, que em 2016 lançou o seu primeiro longa-duração, sentiu que se verificou um impulso na sua carreira no que diz respeito à difusão da sua música, mas isto não se reflectiu no que diz respeito à repercussão financeira desta expressão. Consequência do desalento com o estado actual das indústrias da música, Vaiapraia reflecte ainda sobre a vontade prosseguir carreira nesta área ou noutras relacionadas com a *performance* e com o teatro.

Numa fase diferente da sua vida, dado que acabam de atingir a idade adulta e encontram-se ainda a viver com os pais ou a estudar, a visão dos artistas da Xita Records também segue o caminho dos seus pares. A vontade de viver da música, ou enveredar por uma carreira artística, é transversal a todos; no entanto, têm a noção de que as preocupações não são as mesmas, por ainda estarem a viver em casa dos pais e, alguns deles, a tirar a licenciatura. Lucía demonstra bem isso: embora frequente um curso universitário orientado para a Literatura, tem também investido nas artes visuais e multimédia, vendo, por isso, a música como mais um meio e não como um fim. No entanto, os concertos que dá permitem uma autossuficiência diária, que para já é apenas o necessário:

Lucía: “Vejo a música mais como um meio, e é essencial. Mas agora, estou a viver com os meus pais, tenciono acabar o curso e tudo mais. Aos 18 anos, isto é óptimo porque pagam-me as viagens e os copos e sou autossuficiente; se quiser comprar uma guitarra já não penso em dinheiro do Natal

e do aniversário porque já tenho concertos com o Éme, Vaiapraia, etc. É autossuficiente por agora e é essa a preocupação.” (Lucía Vives, entrevista pessoal, 10-03-2018)

Manuel Lourenço cita a canção *Fetra* das Pega Monstro para expressar a certeza de que este é que é o seu futuro:

Manuel: “Isto vai ter de ser inevitavelmente a minha vida porque *eu só sei fazer isto, não faço mais nada bem*, já dizia alguém de quem eu curto bastante...” (Manuel Lourenço, entrevista pessoal, 10-03-2018)

O músico de 20 anos, que durante um ano viveu sozinho e procurou sustentar-se, necessitou, ainda assim, de ajuda financeira dos pais. Depois acabou por regressar a casa dos pais dado que o dinheiro que recebia não permitia alcançar a qualidade de vida que pretendia. Portanto, exprime esta dualidade em que se encontra:

Manuel: “De sonho? Sim, gostava muito. Mas o que eu estou a fazer agora, não é viver da música. Porque eu não pago uma renda, mas também não faço mais nada para além da música. Por isso não sei, não faço ideia. É o que eu sei, é o que eu faço bem (...) Percebo o meu sítio e acho que quero e gostaria de viver da música e deveria ser possível isso acontecer.” (*ibid*)

Martim, dos Veenho, actualmente na mesma posição que Manuel Lourenço, embora dê muitos menos concertos por se encontrar numa fase da sua carreira mais inicial do que o fundador da Xita Records, não se imagina a fazer outra coisa que não música ou trabalhar nesta área, não menosprezando o tempo investido nesta actividade, também ele indicativo de que este é o seu futuro.

Martim: “A partir do momento em que passas a vida a pensar num acorde, ou num *break* ou numa letra, mesmo que tenhas um trabalho, não me imagino a não pensar nisso. Eu não me imagino a ter um *day job* a não ser que seja directamente relacionado com a música ou nesse campo.” (Martim Brito, entrevista pessoal, 10-03-2018)

Martim refere ainda uma outra questão bastante relevante neste contexto: a consciência do valor monetário que o seu trabalho vale. O baterista dos Veenho reforça a importância de não aceitar *cachets* que não correspondam àquilo que os músicos consideram ser justo para o trabalho que fazem, referindo a posição do Manuel, um dos artistas com o *cachet* mais elevado da editora, como exemplo dessa mesma atitude; Manuel completa, afirmando “a tua força de trabalho é a tua força de trabalho” (Manuel Lourenço, entrevista pessoal, 10-03-2018). É também por esse motivo que estes artistas, mas também de outros colectivos, como Vaiapraia ou Luís Severo, acabaram por confiar o agenciamento dos seus concertos para outras entidades que têm uma maior capacidade para negociar *cachets* mais dignos e justos. Vaiapraia, que até ao ano de 2017 agenciava os seus próprios

concertos, passou a ser agenciado pela Filho Único precisamente para colmatar essa lacuna; por esse mesmo motivo, Luís Severo passou também a ser agenciado primeiro pela Maternidade, e depois pelo Joaquim Quadros. Verifica-se, portanto, uma tentativa de profissionalização por parte destes músicos através do recurso a agentes e intermediários que possibilitem alcançar *cachets* mais elevados e adequados ao seu trabalho, proposta essa que se afigura ainda como um desafio, dado que as salas de espectáculo e festivais continuam ainda a oferecer *cachets* reduzidos a estes artistas. Como Severo refere: “É bom não seres o teu *manager*” (Luís Severo, entrevista pessoal, 02-05-2018). Nesta temática, afigura-se ainda um desafio alcançar *cachets* altos aquando de acordos que envolvem percentagem de bilheteira, especialmente fora da cidade de Lisboa.

Ora, do catálogo de artistas que integram estes colectivos, apenas dois podem afirmar ter atingido, efectivamente, um estatuto de músico profissional: Luís Severo e Filipe Sambado, tendo ambos enveredado por percursos diferentes. Entendo por músico profissional aquele que tem como principal fonte de rendimento a música, sendo esta uma actividade que lhe gera receita e possibilita que o mesmo se sustente assim próprio. Luís Severo é dos poucos artistas independentes que vive enquanto músico profissional destacando também que isto é possível porque poupa dinheiro para compensar os meses em que não dá tantos concertos. Sendo Luís Severo um compositor, uma outra fonte de rendimento para ele são as encomendas de canções para outros músicos⁷⁹, vendas de discos e de direitos de autor de transmissão, bem como de concertos. O percurso de Luís Severo, que já conta com quase dez anos a fazer música, evidencia esta direcção e desejo de profissionalização. Enquanto Luís Severo, e desde o lançamento de *Cara D’Anjo*, chegou a um circuito mais institucional, tocando em teatros municipais e outras salas de média dimensão por todo o país. Por outro lado, a mudança para a editora Cuca Monga permitiu também alcançar uma maior distribuição do seu trabalho. Para além disso, é dos poucos músicos da Maternidade que está registado na Sociedade Portuguesa de Autores, o que permite que o mesmo receba direitos de autor. Embora a SPA e a sua missão necessitem de ser repensadas, dado que mantêm a mesma linha de actuação desde a década de 1970, Severo considera que esta é uma instituição que, ainda assim, dá algum apoio. Assim, o cantautor é um caso único no contexto destes artistas.

⁷⁹ Recentemente, Luís Severo compôs uma música para a intérprete Cristina Branco.

Quanto a Filipe Sambado, a decisão de assinar um contrato com a editora Valentim de Carvalho permitiu que o mesmo atingisse o estatuto de profissionalização. Sem ter procurado, a proposta surgiu da editora, oferecendo condições que, a Filipe Sambado, pareceram razoáveis e não poriam em causa o seu próprio trabalho criativo.

Filipe Sambado: “Aquilo que me pedem em contrapartida do que me oferecem é uma coisa da qual eu não me sinto muito dono: a minha música. A única coisa que lhes tenho que dar é aquilo que já ofereço a toda a gente.” (Filipe Sambado, entrevista pessoal, 22-05-2018)

Nesta medida, o contrato com a Valentim de Carvalho supõe que esta financie *a priori* a edição do disco, que é promovido, editado e distribuído pela editora. Nesta medida, a principal receita deste trabalho para o músico dá-se, essencialmente, ao nível dos direitos de autor. Filipe Sambado, que tomou esta decisão com a condição de não prejudicar o seu trabalho criativo, tendo por isso reflectido e debatido algumas das directrizes do contrato, refere que este acordo permitiu que o mesmo fosse para estúdio mais tranquilo e com possibilidade de pagar aos seus músicos e produtores, algo que não tinha sido possível até então. Desta forma, Filipe Sambado evidencia a relação mais fluída com editoras corporativas com o objectivo de conseguir obter uma distribuição e edição com maior alcance, desconstruindo assim o binómio *indie vs major*.

Filipe Sambado: “Isto o que me permite mesmo é estar mais descansado no momento da criação. Eles dão um valor x, neste caso relativamente confortável, para eu ir para estúdio. No caso deste disco, pude pagar aos músicos uma parte e ao produtor outra. O independente, ou aquilo que se chama da independente, tem este lado muito giro que é o de estar sempre um bocado apertado e não poder pagar a ninguém porque trabalhamos com pessoas em quem acreditamos muito no valor, mas que acabam também por não receber muito ou quase nada, porque nós não conseguimos pagar. Estas editoras percorrem o Top 20 nacional ano após ano e estamos a falar de 50% que não tem dinheiro para fazer a música que quer fazer, mas continua a fazer. Então, para mim, isto é uma vantagem, poder pagar às pessoas em quem eu confio, é um extra.” (*ibid*)

Filipe Sambado refere ainda algumas contradições que ele considera que afectam a música independente: por um lado, o acesso gratuito à cultura que vigorou durante alguns anos após o 25 de Abril, agora menos recorrente, fez com que o público tivesse menos iniciativa de investimento na cultura, em parte devido aos ordenados reduzidos que figuram no país. Embora o acesso à cultura seja uma proposta pertinente, a paralela redução progressiva de apoios e incentivos aos artistas abre um binómio difícil de solucionar, deixando os artistas numa posição ingrata e difícil de gerir. Ora, excluindo o apoio estatal e demais incentivos camarários, Sambado nota ainda uma outra

característica contraditória das indústrias da música: “A música só é rentável no momento em que quem não ouve a música a começa a consumir.” (*ibid*) Quer isto dizer que, uma transmissão de canção na Rádio Comercial ou RFM é muito mais lucrativa do que na Vodafone FM ou Antena 3, meios de comunicação que apoiam efectivamente a distribuição da música independente.

Sambado: “Tu só vives da música quando quem não quer ouvir música a passa a ouvir.” (*ibid*)

Neste sentido, Filipe Sambado reflecte sobre a posição ambígua em que estes colectivos se encontram, dado que não podem pedir incentivos, mas também, por outro lado, também não fazem *pop* que chegue a um público de massas, não sendo por isso rentável. Por isso, a rentabilidade só chega se forem feitas diversas coisas para tentar angariar fundos que permitam viver com qualidade de vida.

Embora Filipe Sambado tenha agora um contrato com a Valentim de Carvalho e seja já um músico profissional, esta não é a sua única profissão: para além disto, é perchista numa produtora de televisão e recebe ainda algum – pouco – dinheiro do seu trabalho em estúdio com outros grupos. A razão pela qual o mesmo considera que não conseguiria viver apenas da música é porque o conjunto da receita de concertos, direitos de autor e venda de CD's resultaria apenas num ordenado mínimo, valor que Filipe Sambado não considera digno para viver. Nesta medida, o músico não considera que esta actividade lhe providencie aquilo a que se distingue como “requisito mínimo de rendimento”, correspondente ao rendimento necessário para um indivíduo viver dignamente (Throsby e Zednik 2010, 37), ideia que já havia sido antes partilhada por Manuel Lourenço. Tal como Throsby e Zednik (Throsby e Zednik 2010) já haviam verificado aquando do seu estudo e questionário realizado a um grupo de artistas australianos, a maior parte dos artistas não conseguem viver apenas da música, o que leva a que, nalguns casos, tenham de ser desenvolvidas actividades paralelas para que possam subsistir. No caso do objecto em estudo, a maior parte destes artistas continua a dedicar-se apenas à música, exceptuando Sambado e Sar⁸⁰.

Nesta temática, é inevitável referir a importância da cidade e respectivas políticas públicas e culturais no apoio à sustentabilidade das actividades artísticas, ideia anteriormente defendida por autores como Scott e Pedro Costa, Bruno Vasconcelos e Sugahara. Com

⁸⁰ Pedro Saraiva é ainda programador e agente na Associação Filho Único.

maior apoio, a actividade criativa seria, evidentemente, potenciada e tornada rentável (Costa, Vasconcelos e Sugahara 2010, 147). A crise do sector criativo visível em Portugal e a consequente falta de incentivos e apoios financeiros providenciados pelo estado às instituições artísticas, acaba também por influenciar a situação precária em que o sector da música independente em Portugal se encontra.

A cidade, neste caso a cidade de Lisboa, é um espaço que potencia as actividades criativas pela rede de contactos diversos agentes que é facilitada, como afirmam Pedro Costa, Vasconcelos e Sugahara,

“O espaço urbano, pelo contacto múltiplo que proporciona aos criadores e pela sua proximidade aos circuitos de mediação, é ainda mais fundamental para o desenvolvimento destas actividades (com um conteúdo estético e simbólico elevado, e concomitantes necessidades de descodificação) do que para a generalidade das restantes actividades económicas.” (*ibid*: 140)

Contudo, o crescente desinvestimento nas políticas culturais nacionais acaba também por ter um papel determinante na crescente desacreditação com esta actividade por parte dos seus agentes. Assim, se por um lado é possível afirmar que as dinâmicas criativas contribuem e influenciam o desenvolvimento sustentável e regenerativo da cidade, por outro, a cidade e as suas políticas deveriam também potenciar as infraestruturas e apoios necessários à expansão e rentabilidade destas actividades, dado que este contexto acaba também por afectar a própria criatividade. Como Vera Borges e Pedro Costa afirmam:

“(...) o crescimento da produtividade relativa deste sector não consegue acompanhar o do resto da economia, e que as remunerações médias do sector têm assim dificuldade em crescer face aos restantes sectores. A necessidade de financiamento exógeno destas actividades e de intervenção de fora do mercado será, portanto, ainda (e cada vez mais) justificada nos dias de hoje (...)” (Borges e Costa 2010, 24)

Neste sentido, o sector da música independente continua a ter de enfrentar desafios para ser rentável. Tal como se verifica no leque de músicos estudados, a perspectiva de profissionalização só é ainda concretizada por Luís Severo e Filipe Sambado, sendo que são os músicos com as carreiras mais longas, o que evidencia que este é um objectivo que demora a alcançar.

Um conjunto de ambiguidades em torno do funcionamento das indústrias da música colocam os músicos numa posição de precariedade, não sendo elegíveis para o apoio institucional nem ter acesso a apoios privados, ou até mesmo conseguir alguma receita do seu próprio trabalho. Esta é uma visão que permite repensar a noção de independente,

dado que lhe falta uma das missões base desta proposta: a autonomia. Isto prova que a abertura a uma maior participação das editoras independentes nas indústrias da música não foi acompanhada por um crescente acessibilidade e igualdade face a editoras corporativas.

Estes músicos querem ser independentes, porém não conseguem fazer da música uma actividade rentável, não querem depender de intermediários, mas precisam de ter músicas *online* para garantir alguma presença e difusão das suas canções, abdicando por isso de parcelas mais altas correspondentes aos direitos de transmissão. Assim, a uma crise económica e de austeridade, que também influenciou não só o seu poder de compra como também o daqueles que consomem o seu próprio produto, junta-se uma crise motivada pelas dificuldades de profissionalização da música, em parte devido aos *cachets* reduzidos que são referidos. Esta é uma temática que faz também parte dos discursos das canções em estudo: mais do que falar mesmo sobre a crise económica, que acaba por também ser parte deste contexto, nas suas músicas falam sobre esta realidade profissional precária.

Lourenço: “É específico com o ser jovem e não trabalhar.”

Éme: “Tem mais a ver com a música do que com a crise. Aquilo pode parecer ser sobre a crise mas acaba por ter muito mais a ver com o facto de queremos ser músicos profissionais e sermos amadores”. (Lourenço Crespo e João Marcelo, entrevista pessoal, 08-01-2018)

Éme, em particular, aborda por diversas vezes esta temática no seu último álbum, fruto da saída de casa para ir ver sozinho, ainda assim, não tem dinheiro para pagar as contas porque dá um concerto de 3 em 3 meses onde ganha apenas 50€. Isto é visível no seu último disco em versos de canções como *Zequinha*⁸¹: “mostra respeito ao / senhorio e ao patrão / seguindo a matilha talvez consigas / escapar à vida de cão. / Vão-te dizer “se gostas não é profissão.” (Éme 2017) ou “Mas tuga artista é uma vida à toa” (Éme 2017). Em *Cabeça de Vento*⁸², canção do *Luís Severo* (2017), o músico canta: “oh mãe / desculpa ser cabeça de vento / um dia hei-de ser alguém / hei-de arranjar sustento”. Também em *Amor e Verdade*⁸³ a temática é retomada nos versos “deixaste a mocidade à espera / fumo a desaparecer / e só voltou a primavera / pra trabalhar até morrer / canta voz canta / dá-

⁸¹ Éme. “Zequinha”, *Domingo à Tarde*. Cafetra Records, 2017. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/zequinha>>

⁸² Luís Severo. “Cabeça de Vento”, *Luís Severo*. Cuca Monga, 2017. Disponível em <<https://luissevero.bandcamp.com/album/lu-s-severo>>

⁸³ *Ibid.*

me uma esperança nesta cidade / se o medo já se alevanta / canta de amor e verdade.” Lourenço Crespo, na sua canção *Só Aparece*⁸⁴, aborda a sua falta de sustento nos versos “Tá toda apaixonada / E eu sem vida paga”. Por sua vez, Pega Monstro, em *Partir a Loiça*⁸⁵, criticam directamente as desigualdades de oportunidades nos versos: “Mais vale tarde do que nunca, ouviram? / Esta merda não é nossa / é só daqueles com a pança gorda”.

Importa-nos, então, repensar a ideia de independente à luz dos dias de hoje, dado que esta agora funciona num cruzamento entre o *online* e *offline*, vendo o seu percurso potenciado pelo surgimento de plataformas que facilitam a distribuição e promoção da música, embora não permitam um acesso e participação tão democrática como se adivinhava. No que diz respeito aos grupos estudados, a rede que se criou com um conjunto de instituições ou associações, como foi o caso da Filho Único, permitiu alcançar uma certa rentabilidade e difusão do projecto desta cena musical. Contudo, este alcance nem sempre se reflecte em retorno financeiro. Variando de caso para caso, estes músicos ainda não conseguem obter receitas que permitam viver uma vida autónoma longe de casa, em parte pela dificuldade em arranjar concertos regulares.

O sector da música independente permanece, assim, com diversos desafios por resolver, vendo o seu futuro negligenciado especialmente em Portugal, fruto do crescente desinvestimento e desinteresse pela produção cultural por parte do governo. Por outro lado, os investimentos privados no sector são também precários, verificando-se uma lacuna na existência de sindicatos ou associações que tenham em vista a defesa dos direitos dos artistas independentes portugueses e o apoio às edições discográficas, como anteriormente existia a NOS Discos.

⁸⁴ Lourenço Crespo. “Só Aparece”, *Nove Canções*. Cafetra Records, 2016. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/s-aparece>>

⁸⁵ Pega Monstro. “Partir a Loiça”, *Casa de Cima*. Cafetra Records e Upset The Rhythm, 2017. Disponível em <<https://cafetrarecords.bandcamp.com/track/partir-a-loi-a>>

Conclusão

Retomando a pergunta de partida desta investigação, procurei entender se a Cafetra Records, Maternidade e Xita Records e a respectiva cena musical criada na cidade de Lisboa representam uma mudança de paradigma no que diz respeito às práticas musicais, de produção e de promoção no contexto da produção musical independente. Para responder a esta questão, tive em conta o contexto socioeconómico, político, cultural e o local de formação desta cena.

Sendo parte integrante daquela que é denominada a “Geração à Rasca”, todos estes colectivos foram criados no período da crise financeira marcada pela presença da *troika* em Portugal. Afectados pelo contexto de agitação política, a precariedade e a incerteza quanto às possibilidades de sucesso no futuro integram os discursos destes artistas. Porém, não obstante a inevitabilidade de associar determinadas temáticas de canções às consequências da crise de 2011-2014, estas dizem respeito, em grande parte, às dificuldades de profissionalização que estes artistas enfrentam e à situação precária que daí advém. Mesmo que esta seja uma atitude intencional nalguns casos, é inevitável denotar uma posição activista, interventiva, e politicamente informada face a questões que afectam de forma transversal uma geração, nomeadamente a dificuldade de garantir um rendimento próprio que permita o auto-sustento e a impossibilidade de ter uma casa e bens próprios, situação que se acentuou depois da crise da Grande Recessão.

Os artistas retomam uma ligação com a canção cantada em português, influenciados pela editora FlorCaveira, em especial por B Fachada. Sendo esta uma característica que se verifica na produção musical nacional actual de forma geral, o que distingue estes artistas é a forma coloquial como se expressam nas canções que se aproxima do discurso falado, procurando evidenciar uma certa despreocupação e irreverência. É com esta abordagem que exploram temáticas como as que foram acima referidas, a desadequação a um sistema tradicional de ensino, a gentrificação em Lisboa e o sexo. Desta forma, aproximam-se de uma geração que partilha estas mesmas frustrações e temáticas. A pesquisa e reinterpretção da música de tradição oral é também algo que distingue os grupos estudados. Com *Éme* e *Pega Monstro*, assistimos à recuperação destas práticas musicais nacionais que haviam sido conotadas de forma negativa e afastadas dos hábitos de consumo dos jovens, dando-lhes uma nova identidade. E se este exercício também é fruto da influência e do contacto com os artistas da FlorCaveira, os grupos estudados procuram afastar-se do discurso da editora de Queluz relativamente a esta questão. Cientes de que

estas canções por vezes são promovidas enquanto expressão de uma ideologia nacional, com o objectivo de exaltar uma “portugalidade”, estes artistas rejeitam essa posição e procuram focar-se apenas nos aspectos musicais da canção, como o timbre, o ritmo e a harmonia.

Um outro aspecto que importa destacar nesta cena musical é o cruzamento entre o local e o global, o *online* e o *offline*. No centro da cena musical criada por estas três editoras-colectivo está também a ligação à cidade de Lisboa. É nesta cidade que as editoras-colectivo estabelecem uma comunidade e um circuito musical que ajudam a dinamizar. Aqui, são desenvolvidos padrões de interacção e uma identidade colectiva partilhada pelos diversos grupos, reforçado em eventos das editoras e em canções que pretendem exaltar este espírito de colectivo. Lisboa integra o imaginário temático e sonoro das canções destes artistas, através da integração de elementos do fado nas suas canções, por exemplo. Porém, não obstante a forte localidade desta cena, estes grupos reflectem também as tendências globais na identidade colectiva destes grupos, fruto da globalização e da cultura da Internet, nomeadamente no contacto com práticas musicais como o *punk rock*, o *pop rock* e o *garage rock*. A normalização de uma relação com a cultura *pop mainstream*, constantemente referenciada nos discursos, nas canções, a nível do texto e da sonoridade, e na comunicação através das redes sociais, é também reflexo de uma tendência global.

Esta investigação permitiu ainda reflectir acerca do que significa ser independente nos dias de hoje, à luz das práticas de produção decorrentes da evolução das tecnologias. Não obstante a maior acessibilidade a equipamentos de gravação e plataformas de distribuição de música, isto não significa, porém, igualdade de acesso e oportunidades nas mesmas, verificando-se ainda uma discrepância entre *indies* e *majors*, que continuam a ser as mais beneficiadas nestes serviços. Isto, aliado às baixas fontes de receitas obtidas com concertos, por exemplo, contribuem para o principal problema destes colectivos: a sustentabilidade. A capacidade de criar um sistema alternativo de promoção, edição e distribuição que preveja alguma rentabilidade e permita que os envolvidos se consigam sustentar mantém-se, assim, um problema transversal à produção musical independente desde os anos 1970. Aliado a isso, a falta de investimento público e apoio no sector das artes e da cultura, e a parca capacidade que o sector privado tem de colmatar esta lacuna, contribui para este cenário de precariedade que afecta de forma transversal a produção musical independente nacional. Por esse motivo, continuam a existir artistas que optam

por assinar contrato com editoras *majors*, não obstante já não se verificar uma desconfiança tão exacerbada no que diz respeito às *majors* como na década de 1980 e 1990. Porém, embora a adesão a uma *major* não seja uma opção descartada por alguns dos artistas estudados, exemplo disso o caso do Filipe Sambado, a maioria demonstra vontade em manter-se independente e continuar a procurar a profissionalização através das suas próprias editoras.

Tendo em conta a lacuna que o estudo da produção musical independente actual em Portugal representa no campo dos estudos musicológicos, sendo este um tema mais recorrente nos estudos da área da sociologia, afigura-se como importante um cruzamento destas áreas com vista a obter uma reflexão mais informada sobre a temática. Ficam por explorar as características das práticas musicais que podem contribuir para uma sonoridade considerada “lisboeta”, através de uma análise musical aprofundada; de que modo é desenvolvida uma identidade através das redes sociais por parte destes grupos, questão nesta tese foi referida, mas não de forma detalhada.

Importa, ainda, entender as semelhanças entre esta e outras cenas musicais locais, num contexto nacional e internacional, com vista a traçar um circuito mais abrangente, entender as diferentes manifestações destas práticas de produção musical e de que forma se estabelece contacto entre estas cenas. Exemplo disso é a cena de música independente desenvolvida na cidade de Vigo, Espanha. À semelhança da cena musical estudada, também a cena de Vigo evidencia a herança do *punk rock* e exhibe uma forte ligação à cidade em que se desenvolvem, verificando-se uma defesa dos valores da diferença e da transgressão no que concerne as práticas musicais. Pela proximidade geográfica, a cena musical em estudo estabelece um contacto próximo com a de Vigo: Pega Monstro já actuaram lá na edição de 2016 do festival Sinsal, um dos mais relevantes eventos de promoção da música independente da cidade, e Vaiapraia actuou no Buxo Fest, festival feminista.

Assim, como procurei demonstrar ao longo da minha investigação, o perfil traça destes grupos e da respectiva cena musical evidencia, de forma evidente, a herança do *punk rock*, do projecto da FlorCaveira e da *pop* nacional dos anos 1980, mas também provocou uma transformação de padrões de sociabilidade e práticas musicais e de produção que importam ter em conta. E assim, estes colectivos acabam por se tornar representativos de uma geração que se revê nas suas frustrações e opiniões, sem que o revelem de forma directa nos seus discursos, mas essencialmente através da sua música.

Referências bibliográficas

- Abreu, Paula; Silva, Augusto Santos; Guerra, Paula; Moreira, Tânia; Oliveira, Ana. 2017. "The Social Place of the Portuguese Punk Scene: An Itinerary of the Social Profiles of Its Protagonists", *Volume ! la revue des musiques populaires*, 14, 1: 103-126.
- Azerrad, Martin. 2001. *Our band could be your life: Scenes from the American Indie Underground, 1981-1991*. Nova Iorque: Little, Brown & Company.
- Baker, Sarah e Huber, Alison. 2013. "Notes towards a typology of the DIY institution: Identifying do-it-yourself places of popular music preservation", *European Journal of Cultural Studies*, Volume 16 Issue 5, 2013: 513-530.
- Baym, Nancy K. 2010. "Rethinking the Music Industry." *Popular Communication* 8 (3): 177–80. doi:10.1080/15405702.2010.493419.
- Blake, David K. 2012. "Timbre as Differentiation in Indie Music." *Society for Music Theory* 18 (2): 1–18.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds Revisited*. Califórnia: University of California Press.
- Bennett, Andy. 2009. "'Heritage rock': Rock music, representation and heritage discourse." *Poetics* 37: 474-489.
- Bennett, Andy. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste." *Sociology*, Vol. 33, Nº 3: 599-617.
- Bennett, Andy, e Richard A. Peterson (ed.). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Hampshire: Macmillan.
- Bennett, Andy. 2011. "Post subcultural turn: Some reflections 10 years on", *Journal of Youth Studies*, 14:5, 493-506.

- Bennett, Andy, e Kahn-Haris, Keith (ed.). 2004. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan
- Borges, Vera e Costa, Pedro (ed.) 2012. *Criatividade E Instituições: Novos Desafios À Vida Dos Artistas E Dos Profissionais Da Cultura*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Bourdieu, Pierre. [1979] 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Massachussets: Harvard University Press.
- Castelo-Branco, Salwa. 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leituras.
- Castells, Manuel. 2012. *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*. Cambridge: Polity Press.
- Castells, Manuel. 2002. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, Vol. I, A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castells, Manuel. 2013. *O Poder da Comunicação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, London: Routledge.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon/Oxford University Press.
- Cohen, Sara. 1995. "Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place." *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (4): 434–46. doi:10.2307/622974.
- Cohen, Stanley. 1972. *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the Mods and Rockers*.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press,
- Culton, Kenneth R., e Holtzmann, Ben. 2010. "The Growth and Disruption of A 'free Space': Examining a Suburban Do It Yourself (DIY) Punk Scene." *Space and Culture* 13 (3): 270–84. doi:10.1177/1206331210365258.

Dale, Pete. 2012. *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*.

Downes, Julia. 2007. “Riot Grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism” in Monem, Nadine ed. *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* Londres: Black Dog Publishing.

Duarte, Mariana. “Com o coração no sítio certo”, *Time Out Lisboa*, 9 de Dezembro de 2015: 70

Ducombe, Stephen. 1997. *Notes from Underground: zines and the politics of alternative culture*. Bloomington: Microcosm Publishing.

Dunn, Kevin. 2012. “‘If It Ain’t Cheap , It Ain’t Punk’: Walter Benjamin’ Progressive Cultural Production and DIY Punk.” *Popular Music* 24 (2): 217–37.

Falcoeiros, Tiago. 2010. “Os Novos Modelos de Mediação na Indústria Musical e o Caso da FlorCaveira”. Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL.

Fairchild, Charles. 1995. “‘Alternative’ music and the Politics of Cultural Autonomy: The Case of Fugazi and the D.C. Scene.” *Popular Music and Society* 19 (1): 17–35. doi:10.1080/03007769508591579.

Félix, Pedro. 2010. “Ama Romanta.” Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, de Salwa Castelo-Branco (ed.). Lisboa: Círculo de Leitores

Ferreira-Valente, A. et al., 2015. “Crise Económica em Portugal: Alterações nas Práticas Quotidianas e nas Relações Familiares”. Artigo escrito no âmbito do 1º Congresso da Associação Internacional das Ciências Sociais e Humanas em Língua Portugal, 1-5 Fevereiro, 2015.

Force, William. 2009. “Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity.” *Symbolic Interaction* 32 (4): 289–309. doi:10.1525/si.2009.32.4.289.290.

Frith, Simon. 1986. *Performing Rites*, Cambridge: Harvard University Press.

Frith, Simon. 1997. "Formalism, realism and leisure: the case of punk" in *The Subcultures Reader*, edited by Sarah Thornton e Ken Gelder (ed.). Londres: Routledge.

Gelder, Ken., Thornton, Sarah. (ed). 1997. *The Subcultures Reader*. Londres: Routledge.

Garofalo, Reebee. 1987. "How Autonomous Is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle." *Popular Music* 6 (1): 77. doi:10.1017/S0261143000006620.

Oliver, Paul, and Gill Green. 2009. "Adopting New Technologies: Self-Sufficiency And The DIY Artist." *UK Academy for Information Systems Conference Proceedings 2009*.

Glass, Pepper G. 2012. "Doing Scene: Identity, Space and the Interactional Accomplishment of Youth Culture." *Journal of Contemporary Ethnography* 41 (6): 695–716.

Grossberg, Lawrence. "The Politics of Music: American Images and British Articulations." *Canadian Journal of Political and Social Theory*, Volume XI, 1987: 144-151.

Guerra, Luís. 2015. "Cheira a espírito adolescente". *Expresso*: 78.

Guerra, Paula, Ana Oliveira, and Pedro Costa. 2007. "'If It Was Easy, It Was Cheap, Go & Do It': a Importância Do Do-It-Yourself Na Cena Do Rock Alternativo Em Portugal." In *I Congresso Internacional Lusófono Todas As Artes | Todos os Nomes*. Porto: Universidade do Porto.

Guerra, Paula, e Moreira, Tânia (ed.) 2015. *Keep It Simple, Make It Fast: An Approach To Underground Music Scenes*. Porto: University of Porto, Faculty of Arts and Humanities

Guerra, Paula. 2016. "Keep It Rocking: The Social Space of Portuguese Alternative Rock (1980-2010)." *Journal of Sociology* Vol. 52 (4): 615–30.

Guerra, Paula, e Quintela, Pedro. 2016. "Culturas de Resistência E Média Alternativos: Os Fanzines Punk Portugueses." *Sociologia, Problemas E Praticas* 80: 69–94.

Guerra, Paula, Oliveira, Ana., e Costa, Pedro. 2016. “Reviving DIY: The importance of Do It Yourself to the portuguese alternative rock scene.” In *26th Annual RESER Conference*.

Guerra, Paula., Quintela, Pedro. 2016. “Culturas Urbanas E Sociabilidades Juvenis Contemporâneas: Um (breve) roteiro teórico” *Revista de Ciências Sociais* 47 (1): 193–217.

Guerra, Paula. 2010. *A Instável Leveza do Rock*. Porto: FCT; Universidade do Porto

Hall, Stuart, e Jefferson, Hall. 1993. *Resistance Through Rituals: Youth Subculture in Post-War Britain*. Edited by Stuart Hall and Tony Jefferson. *Taylor & Francis E-Library*. Londres: Routledge. doi:10.2307/589669.

Hibbett, Ryan. 2015. “What is Indie Rock?” *Popular Music and Society*, Vol. 28, N. 1: 55-77.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The meaning of Style*. Londres: Routledge

Hennion, Antoine. “Pragmatics of Taste”. Em Jacobs M., Hanrahan N. (ed.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Oxford, Blackwell, pp.131-144, 2005.

Hennion, Antoine. “Music Lovers. Taste as Performance”. *Theory, Culture, Society*, 2001, 18 (5), pp.1-22

Hennion, Antoine. 2007. “Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology.” *Cultural Sociology* 1 (1): 97–114. doi:10.1177/1749975507073923.

Hesmondhalgh, David. 1996. “Independent Record Companies and Democratisation in the Popular Music Industry.” Dissertação de Mestrado: Goldsmiths College, University of London.

Hesmondhalgh, David. 1997. “Post-Punk’s Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade.” *Popular Music* 16 (3): 255–74.

Hesmondhalgh, David. 1999. “Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre.” *Cultural Studies* 13 (1): 34–61. doi:10.1080/095023899335365.

Hesmondhalgh, David, e Meier, Leslie. 2015. "Popular Music, Independence and the Concept of the Alternative in Contemporary Capitalism," in James Bennett e Nikki Strange (eds), *Media Independence*, Abingdon e New York: Routledge.

Hesmondhalgh, David, Meier, Leslie. 2017. "What the Digitalisation of Music Tells Us about Capitalism , Culture and the Power of the Information Technology Sector Culture and the Power of the Information Technology Sector" *Information, Communication & Society*. DOI:10.1080/1369118X.2017.1340498.

Howe, Neil e Strauss, William. 2000. *Millennials Rising: The Next Great Generation*. Nova Iorque: Vintage Books.

Jones, Steve. 2002. "Music That Moves: Popular Music, Distribution and Network Technologies." *Cultural Studies* 16 (2): 213–32. doi:10.1080/09502380110107562.

Hughes, Jerald, and Karl Reiner Lang. 2003. "If I Had a Song: The Culture of Digital Community Networks and Its Impact on the Music Industry." *International Journal on Media Management* 5 (3): 180–89. doi:10.1080/14241270309390033.

Hull, Geoffrey. 1998. *The Recording Industry*. Nova York: Routledge.

Hull, Geoffrey, et. Al. 2011. *The Music Business and Recording Industry_ delivering music in the 21st century*. New York: Routledge.

Huq, Rupa. 2006. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge.

Kahn-Harris, Keith. 2006. "Roots? The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene." *The Popular Music Studies Reader* 19 (1): 13–30. doi:10.1017/S0261143000000052.

Kruse, Holly. 2010. "Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off." *Popular Music and Society*, Vol. 33, No. 5, December 2010: 625-639.

Kruse, Holly. 1993. "Subcultural identity in alternative music culture." *Popular Music*, Vol. 12: 33-41.

- Lee, Stephen. 1995. "Re-Examining the Concept of the 'Independent' Record Company: The Case of Wax Trax! Records." *Popular Music* 14 (1): 13–31.
- Leyshon, A. 2001. "Time-Space (and Digital) Compression: Software Formats, Musical Networks, and the Reorganisation of the Music Industry." *Environment and Planning A* 33 (1): 49–77. doi:10.1068/a33360.
- Leyshon, Andrew, et al. 2005. "On the Reproduction of the Musical Economy after the Internet." *Media, Culture & Society* 27 (2): 177–209. doi:10.1177/0163443705050468.
- Maio, Luís. 2012. "O Novo Rock Português", *Vogue*.
- Marmeleira, José. 24 de Dezembro de 2014. "Estão todos convidados", *Time Out Lisboa*: 56.
- Middleton, R. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." *Popular Music* 12 (2): 177–90.
- Moore, Alan. 2003. *Analyzing Popular Music*. Londres: Cambridge University Press
- Moore, Alan. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Londres: Ashgate Publishing.
- Moore, Ryan. 2004. "Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction." *The Communication Review* 7 (3): 305–27. doi:10.1080/10714420490492238.
- Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Oxford.
- Muggleton, David, Weinzierl, Rupert. 2006. *The Post-Subcultures Reader*. Nova Iorque: Berg Publishers.
- Negus, Keith. *Producing Pop*. London: Edward Arnold, 1992.

Negus, Keith. 2006. “Rethinking creative production away from the Culture industries, em Curran, James e Morley, Davids (ed.) *Media and Culture Theory*. Abingdon: Routledge.

Nery, Rui. 2004. *Por Uma História do Fado*. Lisboa: Público.

O’Connor, Alan. 2002. “Local Scenes and Dangerous Crossroads: Punk and Theories of Cultural Hybridity.” *Popular Music* 21 (2): 225–36. doi:10.1017/S0261143002002143.

Pavel, Fabiana. 2013. “Transformação Urbana de Uma Área Histórica: O Bairro Alto. Reabilitação, Identidade E Gentrification.” Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura.

Quintela, Pedro, e Guerra, Paula. “Culturas de resistência e média alternativos: os fanzines punk portugueses.” *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 80, 2016: 69-94.

Reia, Jhessica. 2014. “Napster and beyond: How online music can transform the dynamics of musical production and consumption in DIY subcultures”, *First Monday*, Volume 19, Number 10 - 6 October 2014

Reynolds, Simon. 2011. *Retromania - Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber Inc. doi:10.1073/pnas.0703993104.

Reynolds, Simon. 2005. *Rip It Up and Start Again*. London: Penguin Books.

Rodrigues, Luís Filipe. 28 de Dezembro de 2011. “Está qualquer coisa a acontecer aqui”, *Time Out Lisboa*: 52-53

Rodrigues, Luís Filipe. 4 de Abril de 2012. “Sob o Foco: Pega Monstro”, *Time Out Lisboa*: 56.

Rodrigues, Luís Filipe. 8 de Julho de 2015. “Sob o Foco: Pega Monstro”, *Time Out Lisboa*: 57.

Rodrigues, Luís Filipe. 17 de Maio de 2017. “Éme”, *Time Out Lisboa*: 58.

- Sabin, Roger (ed.). 1999. *Punk Rock, so What? : The Cultural Legacy of Punk*. Nova Iorque: Routledge. doi:10.4324/9780203448403.
- Strachan, Robert. 2007. "Micro-Independent Record Labels in the UK: Discourse, DIY Cultural Production and the Music Industry." *European Journal of Cultural Studies* 10 (2): 245–65. doi:10.1177/1367549407075916.
- Sambado, Filipe, entrevista de Paulo Cecílio. Cochaise (2015 de Abril de 24).
- Sambado, Filipe, entrevista de Paulo Cecílio. Filipe Sambado: Quanto do Teu Sal (2016 de Março de 16).
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Sergl, Marcos Júlio. 2007. "O fado: características melódicas, rítmicas e de performance." In: *III Congresso de música e média, 2007*, Santos: Realejo Livros & Edições.
- Soeiro, José. "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* 27 (2014): 55-79
- Spencer, Amy. 2005. *DIY: Rise of the Lo-Fi Culture*. New York: Marion & Boyars.
- Straw, Will. 1991. "System of Articulation, Logics of Change: Communities and scenes in popular music." *Culture Studies*, Vol. 5, Issue 3: 368 - 388.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press,
- Williamson, John, e Clonnan, Martin. 2007 "Rethinking Popular Music" in *Popular Music Volume* 26/2: pp. 305–322
- Tentúgal, Rui. 2012. "Pega Monstro", *Expresso*.
- Wilkinson, Matt. 2015. "Pega Monstro" *NME*.

Webografia

“BNP Paribas suspends funds because of subprime problems”, New York Times, 9 de Agosto de 2007. Acesso em 17 de Agosto de 2017:

<http://www.nytimes.com/2007/08/09/business/worldbusiness/09iht-09bnp.7054054.html>

“Fim da troika: e depois do adeus?”, TVI24, 17 de Maio de 2014,

<http://www.tvi24.iol.pt/economia/tvi24/fim-da-troika-e-depois-do-adeus>.

“Cronologia de três anos da troika”, Jornal de Negócios, 16 de Maio de 2014,

[http://www.jornaldenegocios.pt/economia/ajudaexterna/detalhe/cronologia de tres anos da troika](http://www.jornaldenegocios.pt/economia/ajudaexterna/detalhe/cronologia_de_tres_anos_da_troika)

“Protesto da Geração à Rasca”, Acesso em 09-08-2017:

<https://geracaoenrascada.wordpress.com/>

“Portugal é o terceiro país da UE com maior precariedade laboral entre os jovens”,

Expresso, 22 de Maio de 2017, Acesso em 08-08-2017: <http://expresso.sapo.pt/revista-de-imprensa/2017-05-22-Portugal-e-o-terceiro-pais-da-UE-com-maior-precariedade-laboral-entre-os-jovens>

“José Sócrates pediu a demissão: «Hoje o país perdeu, não ganhou»”, *Diário de Notícias*, 23 de Março 2011. Acesso em 08-08-2017:

<http://www.dn.pt/dossiers/politica/crise-politica-nosegundo-governo-de-socrates/noticias/interior/jose-socrates-pediu-a-demissao-hoje-opais-perdeu-nao-ganhou-1813091.html>.

Almeida, São José. 2015. “Cronologia: da entrada da troika aos casos de Passos”,

Público. Acesso em 01-08-2017: <https://www.publico.pt/politica/noticia/cronologia-da-legislatura-1701182>

Amadeo, Kimberly. “2008 Financial Crisis Timeline”, The Balance, 14 de Março de 2017. Acesso em 01-08-2017: <https://www.thebalance.com/2008-financial-crisis-timeline-3305540>

<https://www.thebalance.com/2008-financial-crisis-timeline-3305540>

Atanásio, João. “Geração à Rasca”, *Jornal Económico*, 19 de Abril de 2017, Acesso em 01-08-2017: <http://www.jornaleconomico.sapo.pt/noticias/geracao-a-rasca-147963>

Belanciano, Vítor. “Filho Único: há dez anos a fazer acontecer a cidade”, in *Público*, 8 de Dezembro de 2017. Acesso em 12-12-2017:

<https://www.publico.pt/2017/12/08/culturaipsilon/noticia/filho-unico-ha-dez-anos-a-fazer-acontecer-a-cidade-1795005>

Bonifácio, João. “Pega Monstro . O País Precisa de as Ouvir Abrir a Boca,” *Público*. 16 de Março de 2012. Acesso em 12-08-2017:

<https://www.publico.pt/2012/03/16/jornal/pega-monstro-o-pais-precisa-de-as-ouvir-abrir-a-boca-24177735>

Bonifácio, João. 14 de Março de 2011. “Vem Aí a Putalhada.” *Ípsilon*, 14 de Março de 2011. Acesso em 12-08-2017:

<https://www.publico.pt/2011/12/09/culturaipsilon/noticia/vem-ai-a-putalhada--297890>

Bonifácio, João, e Lopes, Mário. “Tiago Guillul, João Coração, Samuel Úria inventam um país”, *Ipsilon*. 27 de Novembro de 2008. Acesso em 03-12-2017:

<https://www.publico.pt/2008/11/27/culturaipsilon/noticia/tiago-guillul-joao-coracao-samuel-uria-inventam-um-pais-217204>

Bonifácio, João. “Adeus promessa, olá certeza”, *Ípsilon*, 23 de Outubro de 2015. Acesso em 12-12-2017:

<https://www.publico.pt/2015/10/23/culturaipsilon/noticia/adeus-promessa-ola-certeza-1711683>

Botas, João. “José Sócrates apresenta o PEC”, *RTP*, 8 de Março de 2010. Acesso em 12-08-2017: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-socrates-apresenta-o-pec/>.

Bump, Philip. “Here Is When Each Generation Begins and Ends, According to Facts”, *The Atlantic*, 25 de Março de 2014. Acesso em 02-08-2017:

<https://www.theatlantic.com/national/archive/2014/03/here-is-when-each-generationbegins-and-ends-according-to-facts/359589/>

Cafetra Records. Acesso em 08-08-2017: <http://cafetrarecords.blogspot.pt/>

Cafetra Records Bandcamp. Acesso em 01-07-2017:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com>

Carvalho, Ana. “Geração i. Eles continuam à rasca”, *Jornal i*, 18 de Maio de 2017.

Acesso em 12-08-2017: <https://ionline.sapo.pt/563888>

Belanciano, Vítor. “A leveza vaporosa de Sallim.” In *Ípsilon*, 18 de Março de 2016.

Acesso em 08-10-2017: <https://www.publico.pt/2016/03/18/culturaipsilon/critica/a-folk-tridimensional-de-sallim-1726552>

Coelho, Alexandra Lucas. “A Casa Independente é um tigre no Intendente”, in *Fugas-Público*, 28 de Dezembro de 2012. Acesso em 02-02-2018:

http://fugas.publico.pt/restaurantesebares/314396_casa-independente

Correia, Alexandra et al., “Millennials: A geração que vem revolucionar o capitalismo”, *Visão*, 23 de Setembro de 2016, Acesso em 12-08-2017:

<http://visao.sapo.pt/actualidade/sociedade/2016-09-23-Millennials-A-geracao-que-vem-revolucionar-o-capitalismo>

Discogs, FlorCaveira. Acesso em 01-12-2017: <https://www.discogs.com/label/163330-FlorCaveira>

Discogs, Cafetra Records. Acesso em 01-12-2017:

<https://www.discogs.com/label/611958-CafetraRecords>

Duarte, Mariana, “Lourenço Crespo fez um pequeno monumento pop, cantemos com ele”, *Ípsilon*, 17 de Junho de 2016. Acesso em 08-12-2017:

<https://www.publico.pt/2016/06/17/culturaipsilon/noticia/chegou-a-vez-de-lourenco-crespo-1735016>

Duarte, Mariana. “Enfrentar Os Medos Para Respirar Melhor a Seguir,” *Ípsilon*, 6 de Junho de 2017. Acesso em 12-12-2017:

<https://www.publico.pt/2016/12/07/culturaipsilon/noticia/enfrentar-os-medos-para-respirar-melhor-a-seguir-1753815>

Duarte, Mariana, Lopes, Mário. “O Futuro Da Música Portuguesa Está a Passar Por Aqui.” *Ípsilon*, 17 de Junho de 2016. Acesso em 12-12-2017:

<https://www.publico.pt/2016/06/17/culturaipsilon/noticia/o-futuro-da-musica-portuguesa-esta-a-passar-por-aqui-1735027>

Duarte, Mariana. “Que a voz não te esmoreça, Éme”, *Ípsilon*, 19 de Maio de 2017. Acesso em 12-12-2017: <https://www.publico.pt/2017/05/19/culturaipsilon/noticia/que-a-voz-nao-te-esmoreca-eme-1772204>

Duarte, Mariana. “Enfrentar os medos para respirar melhor a seguir”, *Ípsilon*, 7 de Dezembro de 2016. Acesso em 08-01-2018: <https://www.publico.pt/2016/12/07/culturaipsilon/noticia/enfrentar-os-medos-para-respirar-melhor-a-seguir-1753815>

Duarte, Mariana. “A liberdade está a passar por aqui”, *Ípsilon*, 12 de Abril de 2018. Acesso em 12-04-2018: <https://www.publico.pt/2018/04/12/culturaipsilon/noticia/a-liberdade-esta-a-passar-por-aqui-1809654>

Duarte, Mariana. “A cidade e o amor segundo Luís Severo”, *Ípsilon*, 27 de Março de 2017. Acesso em 08-12-2017: <https://www.publico.pt/2017/03/23/culturaipsilon/noticia/a-cidade-e-o-amor-segundo-luis-severo-1765932>

Elliott, Larry. “Global financial crisis: five key stages 2007-2011”, *The Guardian*, 7 de Agosto de 2011. Acesso em 08-08-2017: <https://www.theguardian.com/business/2011/aug/07/global-financialcrisis-key-stages>

Fernandes, David. “Quando a "geração rasca" mostrou o rabo ao ministro”, *RTP*, 13 de Março de 2011. Acesso em Julho de 2017: https://www.rtp.pt/noticias/pais/quando-a-geracao-rasca-mostrou-o-rabo-ao-ministro_v423992

França, Ana. “Chegar aos 30 sem “anel” nem emprego fixo. O que pensam os millennials?”, *Observador*, 23 de Abril de 2017. Acesso em 08-08-2017: <http://observador.pt/especiais/chegaraos-30-sem-anel-nem-emprego-fixo-o-que-pensam-os-millennials/>

Filho Único Website. Acesso em 12-12-2017: <https://filhounico.com>

FlorCaveira Blogspot. Acesso em 12-08-2017: <https://florcaveira.blogspot.com/>.

FlorCaveira Bandcamp. Acesso em 01-07-2017: <https://florcaveira.bandcamp.com/>

Gonçalves, Fernando. “Sallim dá luz a Isula”, *Bodyspace*, 8 de Março de 2016. Acesso em 07-09-2017 <http://bodyspace.net/ultimas/6671-sallim-da-a-luz-isula/>

Horovitz, Bruce. “After Gen X, Millennials, what should next generation be?”, *USA Today*, 3 de Maio de 2012. Acesso em 02-08-2017:
<http://usatoday30.usatoday.com/money/advertising/story/2012-05-03/naming-the-nextgeneration/54737518/1>

Lisboa, João. “Canções de protesto.” *Provas de Contacto*. 14 de Dezembro de 2008. Acesso em 09-01-2018: <http://lishbuna.blogspot.pt/2008/12/canes-de-protesto-no-lado-oposto-da.html>

Lisboa, João. “Canal de História *Punk*” *Provas de Contacto*, 2 de Abril de 2012. Acesso em 09-01-2018: <http://lishbuna.blogspot.com/2012/04/canal-de-historia-punk-os-passos-em.html>

Lopes, Mário. “Encontrar um lugar”, *Ípsilon*, 17 de Outubro de 2014. Acesso em 05-12-2017: <https://www.publico.pt/2014/10/17/culturaipsilon/critica/encontrar-um-lugar-1673121>

Lopes, Mário. “Filipe Sambado: Vida a sério em corpo de fantasia”, *Ípsilon*, 17 de Junho de 2016. Acesso em 06-12-2017:
<https://www.publico.pt/2016/06/17/culturaipsilon/noticia/filipe-sambado-vida-a-serio-em-corpo-de-fantasia-1735099>

Lu, Denise. 19 de Novembro de 2013. “Spotify vs. Bandcamp: Which Is More Band-Friendly?”, *Mashable*, Acesso em Maio de 2018:
<https://mashable.com/2013/11/19/spotify-bandcamp/?europe=true#pSmIc4zxJmqL>

Lyon, Kate. “Generation Y, Curling or Maybe: what the world calls millennials”, *The Guardian*, 8 de Março de 2016. Acesso em 08-08-2017:

<https://www.theguardian.com/world/2016/mar/08/generation-y-curling-or-maybe-whatthe-world-calls-millennials>

Mania, Tiago. “Sambadomania”, *Vogue*, 8 de Abril de 2018. Acesso em 02-05-2018:

<https://www.vogue.pt/sambadomania>

Palma, Tiago. 16 de Março de 2018. “Os Acompanhantes de Luxo de Filipe Sambado estão a chegar e este é o primeiro vídeo”, *Observador*:

<https://observador.pt/2018/03/16/os-acompanhantes-de-luxo-de-filipe-sambado-estao-a-chegar-e-este-e-o-primeiro-video/>

Paulos, Pedro. “A vida real de uma Primeira Dama”, *Vice*, 12 de Junho de 2017. Acesso

em 09-01-2018: <https://www.vice.com/pt/article/wjqzk5/a-vida-real-de-uma-primeira-dama>

Paulos, Pedro, "Não quero nada dar seca a mim próprio, muito menos às pessoas que me ouvem", *VICE*, 23 de Novembro de 2017. Aesso em 09-01-2018:

<https://www.vice.com/pt/article/ne3p87/eme-entrevista-lisboa-musica-portuguesa>

Pena, Paulo. “Afinal, quem chamou a troika em 2011?”, *Público*, 10 de Setembro de

2015. Acesso em 08-08-2017: <https://www.publico.pt/2015/09/10/politica/noticia/a-prova-dos-factos-afinalquem-chamou-a-troika-em-2011-1707458>

Pereira, João Pedro, “Os muitos números da manifestação de 15 de Setembro em Lisboa”, *Público*, 28 de Setembro de 2012. Acesso em 08-08-2017:

<https://www.publico.pt/2012/09/28/politica/noticia/osmuitos-numeros-da-manifestacao-de-15-de-setembro-em-lisboa-1565022>

Pettinger, Tejvan. “How the Credit Crisis Spread”, *Economics Help*, 25 de Setembro de

2009. Acesso em 09-08-2017: <http://www.economicshelp.org/blog/1876/finance/how-the-crisis-spread>

Rattner, Steven. “We’re Making Life Too Hard For Millennials”, *New York Times*, 31 de Julho de 2015. Acesso em 09-08-2017:

https://www.nytimes.com/2015/08/02/opinion/sunday/were-making-lifetoo-hard-for-millennials.html?_r=1

Ribeiro, João. “A actual crise financeira mundial e a economia portuguesa”, *Economia Portuguesa*, 2 de Dezembro de 2008,

<http://economiaportuguesa.blogspot.pt/2008/12/actual-crise-financiera-mundial-e.html>

Santos, Nuno. “Liberdade é do coração no novo álbum do Éme”, *Observador*, 18 de Junho de 2017: <https://observador.pt/2017/06/18/liberdade-e-do-coracao-no-novo-album-de-eme/>

Santos, Luís. 2011. “O Botequim” in *Fugas – Público*, 25 de Fevereiro de 2012. Acesso em < http://fugas.publico.pt/restaurantesebares/15675_o-botequim>

Spring Toast Records Bandcamp. Acesso em 01-08-2017:

<https://springtoastrecords.bandcamp.com>.

Turner, David. 2018. “Nobody These Days is Looking for Content, Content Comes to Them” *Penny Fractions*, 27 de Junho de 2018. Acesso em 27-06-2018:

https://www.getrevue.co/profile/pennyfractions/issues/penny-fractions-issue-34-nobody-these-days-is-looking-for-content-content-comes-to-them-119905?utm_campaign=Issue&utm_content=view_in_browser&utm_medium=email&utm_source=Penny+Fractions

Xita Records Bandcamp. Acesso em 01-08-2017: <https://xitarecords.bandcamp.com>.

Xita Records – Página de Facebook. Acesso em 01-07-2018:

<https://www.facebook.com/xitarecords/>

Cafetra Records – Página de Facebook. Acesso em 01-07-2018:

<https://www.facebook.com/CafetraRecords/>

Maternidade – Página de Facebook. Acesso em 01-07-2018:

<https://www.facebook.com/maternidadelisboa/>

Luís Severo – Página de Facebook. Acesso em 12-04-2018:

<https://www.facebook.com/luisseverocantor/>

Filipe Sambado – página de Facebook. Acesso em 12-04-2018:

https://www.facebook.com/profile.php?id=520451521370156&ref=br_rs

Vaiapraia – página de Facebook. Acesso em 12-04-2018:

https://www.facebook.com/profile.php?id=156167401240507&ref=br_rs

Discografia

100 Leio. *Enganei-me e Fui Para Casa*. Cafetra Records, CFR02, 2011, CDr.

Disponível em: <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/enganei-me-e-fui-para-casa-ep>

Borboletas Borbulhas, *O Outono Melancólico Das Borboletas Borbulhas*. FlorCaveira FC003, 2003, CDr.

Éme. *Passa-se Alguma Coisa Estranha Aqui*. Cafetra Records, CFR00, 2011, CDr.

Disponível em: <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/passa-se-alguma-coisa-estranha-aqui-ep>

Éme. *Gância*. Cafetra Records, CFR010, 2012, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/gancia>

Éme. *Último Siso*. Cafetra Records, CFR019, 2014, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/ltimo-siso>

Éme. *Domingo à Tarde*. Cafetra Records, CFR017, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/domingo-tarde>

Filipe Sambado. *Vida Salgada*. Spring Toast Records, SPT002, 2016, CD. Disponível em: <https://filipesambado.bandcamp.com/>

Filipe Sambado. *Filipe Sambado & Os Acompanhantes de Luxo*. Valentim de Carvalho, CD. Disponível em: <https://filipesambado.bandcamp.com/>

Kimo Ameba. *Rocket Soda*. Cafetra Records, CFR07, 2012, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/rocket-soda>

Guel, Guillul & O Comboio Fantasma. Guel, Guillul & O Comboio Fantasma. FlorCaveira FC002, 2003, CDr.

Luís Severo. *Luís Severo*. Cuca Monga, 2017, CD. Disponível em:

<https://luissevero.bandcamp.com/album/lu-s-severo>

Luís Severo. *Cara D'Anjo*. Gentle Records, 2015, CD. Disponível em:

<https://luissevero.bandcamp.com/album/cara-danjo>

Lourenço Crespo. *Nove Canções*. Cafetra Records, CFR023, 2016, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/nove-can-es>

Os Passos em Volta. *Até Morrer*. Cafetra Records, CFR02, 2011, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/at-morrer>

Ninaz. *Bates Forte Cá Dentro*. Xita Records, XTR011, 2018, CD. Disponível em:

<https://xitarecords.bandcamp.com/album/bates-for-te-c-dentro>

Pega Monstro. *Juno-60 Nunca Teve Fita*. Cafetra Records, CFR01 2011, CDr.

Disponível em: <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/o-juno-60-nunca-teve-fita-ep>

Pega Monstro. *Pega Monstro*. Cafetra Records, CFR08, 2012, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/pega-monstro>

Pega Monstro. *Alfarroba*. Cafetra Records e Upset The Rhythm, UTR072, 2015, CD.

Disponível: <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/alfarroba>

Pega Monstro. *Casa de Cima*. Cafetra Records e Upset The Rhythm, CFR025, 2017,

CD. Disponível em: <https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/casa-de-cima>

Primeira Dama. *Histórias por Contar*, Xita Records, XTR002, 2016, CD. Disponível

em: <https://xitarecords.bandcamp.com/album/hist-rias-por-contar>

Primeira Dama. *Primeira Dama*, Xita Records, XTR006, 2017, CD. Disponível em:

<https://xitarecords.bandcamp.com/album/primeira-dama>

Sallim. *Isula*, Cafetra Records, CFR022, 2016, CD. Disponível em:

<https://cafetrarecords.bandcamp.com/album/isula>

Vaiapraia. *1755*, Spring Toast Records, SPT005, 2016, CD. Disponível em:

<https://vaiapraia.bandcamp.com/album/1755>

Tiago Guillul. *Mais Dez Fados Religiosos*, FlorCaveira FC003, 2003, CDr;

Lista de Entrevistas

André Chaby (músico). Largo de São Paulo, Lisboa, 18-01-2018

Afonso Simões (programador). Jerónimo Café, Lisboa, 05-02-2018.

António Queiroz, Lucía Vives, Gonçalo, Manuel Lourenço, Margarida Honório, Martim Brito e Tomás Varela (músicos). Tasca dos Canários, 10-03-2018

Christopher Tipton (editora). Entrevista por e-mail, 16-02-2018.

Francisca Salema, João Marcelo, Lourenço Crespo, Pedro Saraiva e Miguel Abreu (Músicos). Tasca dos Canários, Lisboa, 08-01-2018.

Filipe Sambado (músico). Tasca dos Canários, Lisboa, 22-05-2018.

Luís Severo e Rodrigo Castaño (músico e assessor de imprensa da Maternidade). Banana Café, Lisboa, 02-05-2018.

Mariana Duarte (jornalista). Entrevista por e-mail, 12-06-2018.

Pedro Saraiva (ex-membro d'Os Passos em Volta, programador). Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense, Lisboa, 09-12-2017.

Rodrigo Soromenho-Marques (músico). Café “Pão Nosso”, Lisboa, 19-02-2018.

Sérgio Hydalgo (programador). Galeria Zé dos Bois, Lisboa, 09-04-2018