



RICARDO ANDRADE

AR DE ROCK

**O BOOM DO ROCK
EM PORTUGAL DO INÍCIO
DA DÉCADA DE 1980**



**IMPRESA
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA**

 IMPRENSA
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

AR DE ROCK

IMPrensa DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

A Imprensa de História Contemporânea é a editora universitária do Instituto de História Contemporânea, especializada na divulgação de trabalhos de investigação originais nas áreas da História e das Ciências Sociais. A IHC publica estudos inovadores que incidam sobre o período contemporâneo, privilegiando as abordagens de carácter transdisciplinar.

DIRECÇÃO
Victor Pereira

COMISSÃO COORDENADORA
Victor Pereira, José Neves e Pedro Martins

CONSELHO EDITORIAL
Álvaro Garrido
Elisa Lopes da Silva
Luís Trindade
Maria João Vaz
Maria Alexandre Lousada
Nuno Medeiros
Paulo Jorge Fernandes

RICARDO ANDRADE

AR DE ROCK

O BOOM DO ROCK
EM PORTUGAL DO INÍCIO
DA DÉCADA DE 1980



Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada online e licenciada segundo uma licença Creative Commons de Atribuição Não Comercial – Sem Derivações 4.0 Internacional (CC-BY-NC-ND 4.0).

© 2023, Ricardo Andrade

Imprensa de História Contemporânea

imprensa.ihc@fch.unl.pt

<http://imprensa.ihc.fch.unl.pt>

Av. de Berna, 26 C

1069-061 Lisboa

Título: *Ar de Rock. O boom do rock em Portugal do início da década de 1980*

Autor: Ricardo Miguel Bernardes Andrade

Revisão: Pedro Cerejo

Capa e composição: Tinta-da-china

1.ª edição: Junho de 2023

2.ª edição: Julho de 2024

ISBN

978-989-8956-68-2 (Impresso)

978-989-8956-69-9 (EPUB)

978-989-8956-70-5 (Mobi)

978-989-8956-71-2 (PDF)

DEPÓSITO LEGAL: 517941/23

DOI: <https://doi.org/10.34619/p3uo-3cqj>

Este livro foi objecto de avaliação científica.

Esta publicação teve o apoio financeiro do Instituto de História Contemporânea, financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020.

 INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

 **IN2PAST**
PATRIMÓNIO | ARTE | SUSTENTABILIDADE | TERRITÓRIO

ÍNDICE

Agradecimentos	11
Introdução	13
Enquadramento teórico	17
<i>O estudo académico da popular music</i>	17
<i>A juventude e as práticas do rock</i>	24
<i>O rock enquanto modernidade</i>	26
<i>Autenticidade e identidade no âmbito das práticas do rock</i>	30
<i>O uso cantado de línguas locais nas práticas do rock</i>	37
<i>As indústrias da música</i>	44
<i>Estudos sobre pop-rock em Portugal</i>	47
Métodos e técnicas	51
Motivações pessoais	53
Estrutura do livro	55
I. «Uma forma de dar voz a esses descontentes e a esses marginais»: as práticas do pop-rock em Portugal na década de 1970	59
A reconfiguração das práticas do pop-rock em Portugal	61
<i>A constituição internacional de um domínio do rock</i>	63
<i>Rock em Portugal: do baile ao concerto</i>	66
<i>As dificuldades na gravação e publicação fonográfica</i>	69
<i>O grupo Tantra enquanto precursor do «boom do rock português»</i>	71
«Se queres fazer música de rua, podes fazê-la»: apropriações e impacto do <i>punk</i> e da <i>new wave</i>	73
<i>O punk em Portugal: os primórdios</i>	76
<i>A new wave: aceções locais</i>	78
Considerações finais	96

2. «A malta da pesada»: novos agentes na promoção do rock em Portugal	97
Os promotores militantes das práticas do rock em Portugal	
em finais da década de 1970	98
<i>António José e a representação de grupos rock</i>	99
<i>Aqui d'El-Rock: Há que Violentar o Sistema</i>	102
<i>A revista Rock em Portugal</i>	106
<i>A Rock Week e o papel intermediário de Luís Vitta</i>	110
A Rádio Comercial e os programas	
<i>Rock em Stock e Febre de Sábado de Manhã</i>	116
Rock em Stock	119
Febre de Sábado de Manhã	137
Considerações finais	144
3. Valentim de Carvalho: a renovação da equipa editorial	147
Década de 1970: os principais competidores editoriais	147
Renovação da equipa editorial	154
Novos produtores fonográficos	160
Conflitos laborais e a gravação de músicos de «segunda linha»	167
Considerações finais	172
4. «Você continua a achar que é estúpido comprar discos portugueses?»: Chico Fininho, Cavalos de Corrida e a «explosão» do «rock português» em 1980	175
Rui Veloso e o LP <i>Ar de Rock</i>	175
<i>O blues e as «horas sem fim» na cave</i>	180
<i>Entrada no universo editorial e gravação de Ar de Rock</i>	187
UHF: <i>Cavalos de Corrida</i> e <i>À Flor da Pele</i>	203
<i>Formação do grupo</i>	204
<i>Primeiras actuações e primeira publicação fonográfica</i>	210
<i>A actividade no seio da Valentim de Carvalho</i>	217
<i>À Flor da Pele</i>	222
Considerações finais	228

5. «O movimento do rock português é real»: a consolidação do sucesso	231
O papel da imprensa e dos novos programas radiofónicos e televisivos no desenvolvimento do <i>boom</i>	232
<i>O jornal Sete e a divulgação do «rock português»</i>	232
<i>Novos programas radiofónicos e televisivos</i>	238
<i>Rock português</i> ou <i>rock em português?</i> – debates e divergências em torno do uso da língua portuguesa na música rock	245
<i>Rock em português</i>	246
<i>Rock português</i>	267
Considerações finais	275
6. «Em Portugal, o rock é comercializável»: as respostas da Polygram ao sucesso comercial da Valentim de Carvalho	277
A Phonogram/Polygram em Portugal nos anos prévios ao <i>boom</i>	278
Taxi: o primeiro LP de ouro do «rock português»	284
Trabalhadores do Comércio: o caricaturar do «rock português»	289
Heróis do Mar: a «propaganda da pátria»	396
Jafumega: da Metro-Som à Polygram	313
Considerações finais	320
7. «1980 foi o ano dos grupos rock, 1981 será o ano dos <i>managers</i>»: a profissionalização do «rock português»	321
Novas agências de artistas e empresas de amplificação sonora	322
<i>A empresa Concerto</i>	325
<i>Empresas de som e agenciamento geridas por músicos</i>	333
«Coimbra do Choupal, Capital do Rock em Portugal»: concursos e festivais	338
<i>A empresa Furacão e a sua representação pelo grupo UHF</i>	344
Só Rock '81	348
<i>O caso do Grupo de Baile</i>	353
Rock Rendez Vous: os primeiros anos	361
Considerações finais	373

8. Mudanças nos processos de gravação de música rock em Portugal e a Fundação Atlântica	375
Os novos produtores fonográficos e técnicos de som no âmbito do «rock português»	377
<i>António Pinheiro da Silva e a gravação de música rock</i>	379
<i>Ricardo Camacho enquanto produtor musical</i>	384
<i>António Variações e a gravação de Estou Além</i>	388
GNR: a gravação do LP <i>Independança</i>	395
<i>Início da actividade do grupo</i>	395
<i>Contratação editorial e primeiros trabalhos fonográficos</i>	401
<i>O LP Independança</i>	410
<i>Conflitos internos e divergências estéticas</i>	415
A Fundação Atlântica	420
Considerações finais	433
9. O declínio do «boom do rock português»	435
A «exaustão do mercado discográfico»	436
A popularidade mediática da «música popular portuguesa»	438
O término de programas radiofónicos e televisivos	444
O declínio de vendas do «rock português» e a transferência do grupo UHF	447
Problemas nas actuações ao vivo e o desencanto de Rui Veloso com o «rock português»	450
A «crise financeira» e a «crise da indústria fonográfica»	453
Considerações finais	459
Conclusão	461
Bibliografia	471
Discografia geral	493
Entrevistas realizadas	499

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram ao longo dos anos para a realização da tese da qual resultou este livro. Agradeço especialmente à minha orientadora, a Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, pela paciência, empenho e dedicação demonstradas ao longo de todo o processo de investigação e concretização do presente texto. As suas sugestões e críticas, assim como a sua disponibilidade e amizade, constituíram elementos fulcrais para a realização deste trabalho.

Agradeço também aos meus colegas do INET-md, sem os quais este trabalho – e as premissas que o motivam – dificilmente teria existido. Agradeço especialmente aos meus colegas Miguel Almeida, António Tilly, Hugo Castro, Pedro Félix, Rui Cidra e Leonor Losa pela possibilidade de discussão de muitos dos temas aqui abordados, pela cedência de materiais, pela companhia na realização de múltiplas entrevistas e pela amizade demonstrada. Destaco também a disponibilidade e paciência do João Carlos Callixto no intermediar do meu acesso aos arquivos da RTP e no esclarecimento de várias dúvidas. Agradeço igualmente ao Luís Trindade pelos conselhos e pela sempre pronta disponibilidade. Agradeço a todos os músicos, editores, radialistas, jornalistas e outros agentes por mim entrevistados, cujos depoimentos se demonstraram fulcrais para a formulação das várias temáticas que configuram este livro.

Por fim, desejo agradecer à Joana Manuel pela companhia, paciência e empatia. Aos meus pais, Rui Andrade e Balbina Andrade; à minha irmã, Catarina Andrade; aos meus avós e tios, por tudo o que não poderei retribuir. E ao José Gabriel Pereira Bastos e ao José Mário Branco, que partiram para outros caminhos antes de me verem a concluir este trabalho, apesar da insistência.

INTRODUÇÃO

Antes de enveredar pela investigação académica, o meu pendor melómano, prática musical e respectivo interesse no universo do rock motivaram-me, ao longo da minha adolescência, a adquirir regularmente diversos periódicos portugueses (como o *Blitz* e o suplemento Y do jornal *Público*) vocacionados para a divulgação das «novidades» musicais. Ocasionalmente, eram publicados textos nos quais se reproduzia a usual narrativa de que o momento seminal da configuração do universo do rock em Portugal, tal como o conhecemos hoje, teria ocorrido por volta de inícios da década de 1980, com a publicação dos primeiros fonogramas de Rui Veloso (frequentemente qualificado pelos *media* como «o pai do rock português»), dos grupos UHF e GNR, entre outros. O sucesso comercial destes discos teria, segundo essa narrativa, motivado o surgimento de novos grupos com repertório enquadrado ou inspirado pelos novos estilos do rock (entre eles o *punk*, a *new wave*, e.o.) assim como a subsequente contratação dos mesmos pelas editoras fonográficas em actividade no país, aspectos que se repercutiriam de forma intensa nos vários *media* (imprensa, rádio e televisão), os quais designariam este fenómeno de «*boom* do rock português» no início da década de 1980.

Já em contexto universitário, e na senda do trabalho etnomusicológico previamente desenvolvido por alguns colegas sobre as práticas do rock em Portugal (António Tilly, Rui Cidra, Pedro Félix, Miguel Almeida, e.o.), fiquei inicialmente fascinado pela riqueza do universo do rock em Portugal que antecedeu o *boom*, em parte reflexo do que me parecia ser a carência prévia de dados sólidos e de investigação sistemática sobre as especificidades desse mesmo universo, a qual teria contribuído para um certo desconhecimento generalizado acerca do

mesmo. Esse interesse materializou-se na investigação e redacção de uma dissertação de mestrado sobre as práticas musicais e discursivas de vários músicos identificados com o domínio do rock sinfónico/progressivo em Portugal nas décadas de 1960 e 1970.¹ No decorrer dessa investigação, deparei-me com o facto de que, mesmo nos casos de maior capacidade de difusão do seu repertório, muitos dos grupos e artistas que protagonizaram as práticas do rock em Portugal entre 1970 e 1980 qualificavam a gravação de um fonograma como um objectivo quase inalcançável e, quando alcançado, cumprindo meramente uma função de «cartão de visita» (segundo as palavras do músico Sérgio Castro)² para efeitos de promoção das suas apresentações ao vivo. Este aspecto contrastava substancialmente com o maior grau de investimento editorial em repertório rock realizado não só no universo anglo-americano, mas também noutros mercados europeus, como o italiano e o francês ao longo das décadas de 1960 e 1970.³ Mais do que isso, vários dos meus interlocutores expressavam de forma particularmente depreciativa o quanto o impacto mediático do «rock português»⁴ de inícios de 1980 contribuía para o que consideravam ser a quase «erradicação» do papel precursor de grupos que, no seu entender, tinham «trilhado o caminho» para os que se seguiriam. Apesar do extenso número de publicações jorna-

1 Ricardo Andrade, «Os cânticos mágicos dos peregrinos do som: o rock 'sinfónico/progressivo' na senda da autonomização dos estilos do rock em Portugal na década de 70» (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012). <https://run.unl.pt/handle/10362/7419>; Ricardo Andrade, «Mistérios e maravilhas: o rock sinfónico/progressivo em Portugal na década de 1970», *Revista Portuguesa de Musicologia* 2, n.º 2 (2015): 239-70.

2 Expressão utilizada pelo músico durante o debate enquadrado na edição de 2011 do Festival Gouveia Art Rock, que decorreu na Biblioteca Municipal de Gouveia no dia 1 de Maio do mesmo ano.

3 Ver Franco Fabbri, «And the Bitt Went On», em *Made in Italy: Studies in Popular Music*, ed. Franco Fabbri e Goffredo Plastino. Routledge Global Popular Music Series. (Nova Iorque: Routledge, 2014); Andrea Parentin, *Rock Progressivo Italiano: An Introduction to Italian Progressive Rock* (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011); Eric Drott, *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981* (Berkeley e Los Angeles, CA: University of California Press, 2011), 171; Marc Kaiser, «The Record Industry in the 1960-1970s: The Forgotten Story of French Popular Music», em *Made in France: Studies in Popular Music*, ed. G r me Guibert e Catherine Rudent. Routledge Global Popular Music Series. (Nova Iorque: Routledge, 2018).

4 Conceito que ser  desenvolvido de forma mais detalhada no cap tulo 5 deste livro.

lísticas sobre este momento, constatava que as sensibilidades e motivações intrínsecas a um maior investimento editorial na gravação de grupos rock em Portugal e respectiva promoção mediática careciam de uma abordagem mais exaustiva. O que teria proporcionado este redobrado interesse nas práticas do rock por parte das várias editoras fonográficas e órgãos de comunicação social, cujo impacto marcaria de forma tão decisiva a narrativa generalizada acerca da história do rock em Portugal?

Este trabalho, que resulta da minha tese de doutoramento,⁵ visa contribuir para a compreensão das dinâmicas que propiciaram o «*boom* do rock português»⁶ de inícios da década de 1980, expressão genericamente utilizada para designar o momento de (até então) inédita proliferação mediática de novos músicos, grupos e fonogramas identificados com os estilos do rock em Portugal (1980-1983). Este momento foi igualmente marcado pela aceitação generalizada do recurso à língua portuguesa nesses estilos e pelo crescente enveredar, por parte dos novos grupos, pela composição de repertório original, dada a prática anteriormente generalizada de interpretação de versões de repertório pop-rock internacional em contextos festivos de diversa índole (bailes escolares de finalistas e festividades locais). Contudo, mais do que ser designativa de um momento, a expressão «*boom* do rock português» é também usualmente identificadora de uma conjugação de interesses (editoriais, mediáticos, artísticos, sociais) que desembocou numa intensa reconfiguração das práticas do rock em Portugal.

Com particular enfoque na actividade de vários músicos e grupos, e na sua relação com agentes e indústrias articuladas com a actividade musical, pretendo perceber quais foram as mudanças nestas indústrias, nas práticas musicais e nos valores associados que proporcionaram a intensificação da contratação editorial e promoção mediática de grupos rock em Portugal. Procuo também compreender as sinergias

5 «*Ar de rock: o boom* do rock em Portugal do início da década de 1980», defendida em Julho de 2021 em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, na NOVA FCSH.

6 Ao longo do livro, recorrerei à expressão «*boom* do rock português» (ou, simplesmente, *boom*) enquanto denominação tanto do período mencionado como do conjunto de processos (musicais, editoriais, promocionais, e.o.) que marcaram as práticas do rock em Portugal no início da década de 1980.

montadas entre as várias indústrias na promoção destes grupos e estilos musicais, e as consequências do *boom* na dinâmica de algumas destas indústrias, tanto na fixação de repertório em disco e sua promoção como no agenciamento e suporte técnico para espectáculos ao vivo, entre outros âmbitos. Considerando as diversas mudanças políticas, sociais e económicas ocorridas entre meados da década de 1970 e os primeiros anos da década de 1980, pretendo compreender de que forma estas mudanças eram articuladas através da actividade musical dos principais protagonistas do *boom*, e quais as preocupações expressas pelos mesmos num período de intensa reconfiguração de um Portugal recém-democrático. Neste livro, abordo ainda os conflitos e tensões entre músicos e diversos agentes relacionados com as práticas do rock relativamente ao papel das várias indústrias fundamentais para a actividade musical durante os primeiros anos da década de 1980, assim como os debates e controvérsias em torno dos usos e da validade da expressão «rock português» (termo frequentemente designativo da nova vaga de músicos e grupos identificados com os estilos do rock com discos publicados neste período) e, por extensão, do uso do português cantado neste âmbito musical. Neste sentido, exploro alguns dos desenvolvimentos estilísticos das práticas do rock a nível internacional e sua assimilação dialéctica local, tendo em conta as especificidades históricas e sociais de um país em processo de consolidação do seu regime democrático e em crescente convergência com as dinâmicas culturais e de mercado internacionais, aspecto que se intensificaria com a integração de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986. Para o efeito, abordo os processos de reconfiguração de algumas editoras fonográficas e estações radiofónicas em Portugal, o seu respectivo impacto num incremento do número de fonogramas de música rock gravada no país, assim como o impacto de diferentes órgãos de comunicação na popularização do «rock português». Exploro ainda o papel indutor que o sucesso comercial dos novos grupos e fonogramas teve na remodelação e «profissionalização» das indústrias de agenciamento de artistas e de suporte técnico ligadas às práticas do pop-rock em Portugal, assim como na criação de novos perfis no âmbito do trabalho de gravação em estúdio, os quais fomentaram uma maior experimentação centrada nos recursos técnicos intrínsecos aos contex-

tos de gravação. Apesar destes desenvolvimentos e da criação de espaços para música ao vivo especificamente dedicados à divulgação dos novos artistas e grupos (como o Rock Rendez Vous), as deficiências técnicas dos sistemas de amplificação sonora nos espetáculos, assim como a fraca adequação dos próprios recintos espalhados pelo país, motivos de queixa frequente nos discursos publicados dos músicos, constituíam aspectos reveladores da alguma incipiência destas práticas no início da década de 1980, relativamente à qual os processos inerentes ao *boom* do rock português constituíram, também, uma das suas primeiras tentativas de superação.

As mudanças acima descritas ocorreram num período de forte transformação política e económica do país, situado entre as duas primeiras intervenções do Fundo Monetário Internacional em Portugal (1977 e 1983), coincidente com a primeira eleição pós-revolucionária de forças políticas de centro-direita para formação de governo, em 1979. A proximidade temporal entre o término do Estado Novo, o processo revolucionário de 1974-75 e o *boom* do rock português marcou os discursos e as aspirações de vários dos novos músicos, reivindicativos de uma «modernização» do país em jeito de ruptura geracional com os hábitos e dinâmicas sociopolíticas precedentes, modernização esta sinónima de uma maior aproximação ao imaginário partilhado de valores e práticas consideradas características dos países «ocidentais» economicamente «desenvolvidos», a qual se reconfiguraria também através das práticas e mediações do rock. Pretendo igualmente explorar a articulação entre estes anseios de «modernização» expressos por parte de músicos e outros agentes e os processos inerentes ao *boom* do rock em Portugal de inícios da década de 1980.

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

O estudo académico da popular music

Este trabalho inscreve-se na senda da constituição, durante as últimas quatro décadas, de um universo interdisciplinar de trabalhos académicos sobre diversas temáticas relacionadas com as práticas do rock, indissociável da consolidação internacional do campo dos *Popular*

Music Studies a partir de finais da década de 1970. A criação da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) em 1981 e a simultânea publicação inicial da revista *Popular Music* constituíram marcos fundamentais na crescente atenção dada aos vários domínios da «música popular» (numa acepção anglófona da expressão, assente no entendimento desta enquanto intimamente ligada a processos de industrialização inerentes a economias de mercado urbanas,⁷ e não enquanto música tradicional/folclórica), visando articular as perspectivas de diversos domínios académicos (sociologia, musicologia, antropologia, história social, etnomusicologia, e.o.).⁸ Segundo os fundadores da IASPM, o domínio dos *Popular Music Studies* não visava ser constituído como uma disciplina académica, mas antes como uma plataforma interdisciplinar de diversas disciplinas.⁹ O teor interdisciplinar perspectivado pela emergência dos *Popular Music Studies* é convergente com a natureza deste trabalho, dada, por um lado, a ancoragem da temática proposta num universo de estudos sobre rock provindos das áreas da sociologia, da musicologia, da história, e.o., mas, também, a forte componente etnomusicológica da investigação que desenvolvi, evidente não só na minha formação académica, mas, sobretudo, na importância da dimensão etnográfica da pesquisa que levei a cabo.

Dada a balizagem temporal da minha investigação (entre os últimos anos da década de 1970 e os primeiros anos da década de 1980), o enfoque deste trabalho na emergência em contexto local dos novos estilos do *punk* e da *new wave*¹⁰ é, neste sentido, convergente com as primeiras contribuições académicas para a aceitação generalizada do rock enquanto objecto válido de investigação, realizadas durante o mesmo período, as quais advieram principalmente das áreas da sociologia (destacando-se a publicação pioneira *The Sociology of Rock*, em 1978, de Simon Frith) e dos Estudos Culturais/*Cultural Studies*

7 Robert Burnett, *The Global Jukebox: The International Music Industry* (Londres: Routledge, 1996), 32-27.

8 Bruce Johnson e Martin Cloonan, «Introduction: Musical Violence and Popular Music Studies», em *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, ed. Bruce Johnson e Martin Cloonan (Nova Iorque: Ashgate Publishing, 2009), 7-9.

9 Ver Johnson e Cloonan, «Introduction».

10 Abordados no capítulo 1 deste livro.

associados ao trabalho desenvolvido no Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS).¹¹ O trabalho desenvolvido no quadro dos *Cultural Studies* foi particularmente influente no estudo das práticas discursivas e dos processos valorativos no âmbito do *punk*, precisamente nos anos de popularização mediática do domínio. Um dos conceitos centrais ao trabalho dos autores do CCCS foi o de subcultura, inicialmente desenvolvido pela Escola de Chicago nas décadas de 1920 e 1930 na constituição de um modelo sociológico da delinquência juvenil alternativo às explicações criminológicas individualizadas.¹² Trabalhos como *Subculture: The Meaning of Style*, de Dick Hebdige, publicado em 1979, fortemente influenciados pelo marxismo estruturalista, incidiram, através do estudo de diversas subculturas existentes no Reino Unido do pós-II Guerra Mundial (como os *mods*, os *teddy boys*, os *punks*, e.o.), no estudo dos estilos pessoais (de vestuário, comportamento, e.o.) de jovens identificados como oriundos da classe trabalhadora (*working-class*) enquanto formas de resistência geracional e contra-hegemónica.¹³ Para Hebdige, as características estilísticas dos indivíduos visados possuíam um carácter homólogo entre si, aspecto que, segundo Ken Gelder,¹⁴ congregava de forma conexa os signos estilísticos (visuais, sonoros, discursivos, e.o.) na formação de identidades de grupo, sugerindo a existência de um todo coerente entre estilos musicais e estilos de vida.¹⁵ Esta homologia, assim como o enfoque dos estudos culturais de finais da década de 1970 no conceito-âncora de «classe trabalhadora», constituíram aspectos frequentemente criticados por vários autores posteriores. Investigadores como Andy Bennett sublinham que a construção identitária «subcultural» de vários destes jovens, mais do que reforçar

11 Ver Mark Spicer, «Introduction: The Rock (Academic) Circus», em *Rock Music*, ed. Mark Spicer (Nova Iorque: Routledge, 2011).

12 Andy Bennett, *Cultures of Popular Music* (Berkshire: McGraw-Hill Education, 2001), 19.

13 Ver Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (Nova Iorque: Routledge, 1979); Chris Anderton, Andrew Dubber e Martin James, *Understanding the Music Industries* (Londres: SAGE, 2013), 147.

14 Ken Gelder, *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice* (Oxon: Routledge, 2007), 94.

15 Anderton, Dubber e James, *Understanding...*, 147.

pertenças ou divisões de classe, permitiu-lhes romper com tradições identitárias associadas à classe trabalhadora.¹⁶ Este aspecto seria particularmente evidente no caso português, sobretudo em contexto de reconfiguração social e valorativa pós-revolucionária, sendo patente no discurso de vários músicos e cultores das práticas do rock uma certa rejeição política e geracional com essas mesmas tradições identitárias. Por outro lado, muitos dos principais protagonistas do *punk* em Portugal e do *punk* no Reino Unido não advinham de uma origem de «classe trabalhadora», mas sim de uma classe «média» ligada ao ensino artístico¹⁷ e, no caso de Lisboa, ao ensino universitário (como se verifica no capítulo 1). A crítica da aplicação de metanarrativas que, segundo Roger Sabin,¹⁸ «reduziam» os membros destas «subculturas» a entidades passivas sob as mecânicas da «história», assim como a negligente análise do carácter fluido da construção identitária dos visados, motivou um crescente enfoque por parte dos estudos culturais na especificidade de cada indivíduo e na contemplação de outros factores para além da classe social, como o género, a etnia, a faixa etária e o contexto geográfico, entre outros.¹⁹ Contudo, a carência de base empírica e etnográfica de muitos dos estudos enquadrados neste domínio académico, sendo frequentemente assentes apenas em fontes mediáticas, constitui um aspecto diferenciador central entre este trabalho e o domínio dos estudos culturais. A constatação desta carência foi alvo de crítica académica ao longo das últimas décadas,²⁰ apesar de esta tendência ter vindo a ser contrariada em trabalhos mais recentes. Rupa Huq sublinha a crescente importância conferida à realização de entrevistas no âmbito destas abordagens, expressa no trabalho de autores como Paul Willis²¹ e no seu conceito de «estética fundamentada» (*grounded aesthetics*), sintomático do que Barker e Beezer

16 Bennett, *Cultures...*, 21.

17 Gelder, *Subcultures...*, 103.

18 Roger Sabin, «Introduction», em *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*, ed. Roger Sabin (Londres: Routledge, 1999), 5-6.

19 Sabin, «Introduction», 5-6.

20 Rupa Huq, *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World* (Oxon: Routledge, 2006), 19-22.

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

qualificam como uma mudança do «texto» (da «teoria pura») para o «contexto» («etnografia») nos estudos culturais,²² em crescente convergência com a tradição metodológica da etnomusicologia, na qual este livro se enquadra.

A influência da moderna etnomusicologia (e suas respectivas tradições teóricas e metodológicas) constitui um aspecto de marcada importância no meu trabalho, particularmente evidente no forte pendor etnográfico e empírico do mesmo. Como já mencionei anteriormente, uma parte substancial do trabalho realizado no âmbito dos estudos culturais e da sociologia sobre música rock rejeitava (por vezes explicitamente) a necessidade de ancoragem empírica das conclusões tecidas,²³ sendo sobretudo focado numa semiótica das produções e traços culturais, apesar de alguma inversão dessa tendência verificada em alguns estudos a partir da década de 1990.²⁴ Ainda que a prática etnomusicológica seja ainda erroneamente estereotipada em algum discurso jornalístico enquanto dedicada ao estudo das músicas em contextos rurais ou extra-«ocidentais», o domínio tem dado progressiva atenção, ao longo das últimas quatro décadas, às práticas elaboradas em contextos urbanos, às indústrias musicais e à *popular music*, examinando inclusivamente as formas como estas são afectadas pela expansão capitalista e pelo desenvolvimento industrial local.²⁵ Após a concepção e lançamento pioneiros de um curso de mestrado em etnomusicologia urbana na New York University (EUA) em 1979, a etnomusicóloga Salwa El-Shawan Castelo-Branco, após a sua vinda para Portugal em 1982, teve um papel fulcral na formação das primeiras gerações de etnomusicólogos vocacionados para o estudo das músicas populares urbanas, incluindo o pop-rock,²⁶ o que abriria o caminho para a proliferação de trabalhos sobre estes domínios, no

22 Martin Barker e Anne Beezer, ed., *Reading into Cultural Studies* (Londres: Routledge, 1992); Huq, *Beyond Subculture*, 21.

23 Gelder, *Subcultures...*, 91.

24 Huq, *Beyond Subculture*, 21.

25 John Connell e Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place* (Londres: Routledge, 2003), 21.

26 Salwa El-Shawan Castelo-Branco, ed., «Etnomusicologia», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, vol. 2 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

qual o presente livro se enquadra. Por outro lado, trabalhos como os de Krister Malm, Roger Wallis e Peter Manuel²⁷ foram particularmente importantes no seio da disciplina para o desenvolvimento de estudos sobre formas sincréticas de *popular music* em contextos extra-«ocidentais», marcadas pelo desenvolvimento internacional das indústrias da música, permitindo a disseminação de novas sonoridades e tecnologias de gravação e reprodução.²⁸ Etnomusicólogos como Leslie Gay²⁹ realçaram também a importância de uma melhor compreensão da afectação dos usos de novas tecnologias na transformação de práticas «tradicionais», em rejeição de valorações mais desconfiadas, características de algum purismo folclorista que caracterizara alguma da antiga tradição discursiva etnomusicológica. Em convergência com este propósito, pretendo abordar as reconfigurações das práticas musicais proporcionadas pelas novas tecnologias sonoras e as mudanças valorativas resultantes do uso das mesmas, objectivo partilhado pelo etnomusicólogo René Lysloff ao advogar a necessidade de elaboração de uma etnomusicologia da tecnocultura (*technoculture*), visando compreender estas mudanças valorativas no âmbito de ideários de autenticidade, de representação cultural e de autoridade intelectual (Lysloff 2006).³⁰ Na sequência deste ímpeto pelo estudo das tecnologias de gravação e seus efeitos nas práticas musicais, foi publicado em 2005 o volume *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Culture*, coordenado por Paul D. Greene e Thomas Porcello,³¹ o

27 Krister Malm e Roger Wallis, *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries* (Londres: Constable, 1984); Peter Manuel, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey* (Oxford: Oxford University Press, 1988); Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

28 Kevin Dawe, «The Woven World: Unravelling the Mainstream and the Alternative in Greek Popular Music», em *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, ed. Derek B. Scott (Oxon: Routledge, 2009), 245-47.

29 Leslie C. Gay, «Acting Up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology», em *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post (Oxon: Routledge, 2006).

30 René T. A. Lysloff, «Mozart in Mirrorshades: Ethnomusicology, Technology and the Politics of Representation», em *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post (Oxon: Routledge, 2006).

31 Paul D. Greene e Thomas Porcello, ed., *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures* (Middletown, CO: Wesleyan University Press, 2005).

qual reúne textos de diversos etnomusicólogos sobre os processos de gravação, mistura, usos diversos de tecnologias digitais e outras práticas de estúdio em diversos contextos internacionais (Austrália, Brasil, Indonésia, e.o.).

Para além do crescente enfoque nestas novas práticas, o carácter histórico do tema proposto neste trabalho intersecta-se com a crescente preocupação, no âmbito da etnomusicologia, em dar particular atenção ao estudo do passado de diversas práticas musicais, ou de práticas musicais «situadas» em contextos passados. Se em 1965, Walter Wiora³² já apelava à necessidade de um maior desenvolvimento da pesquisa histórica no trabalho etnomusicológico (maioritariamente sincrónico), e à necessidade de «interpretação crítica» e de investigação de «cronologias e causalidades», etnomusicólogos como Bruno Nettl³³ e Timothy Rice³⁴ reforçaram posteriormente esta necessidade, influenciada por um maior enfoque histórico no domínio da antropologia cultural.³⁵ David Neuman³⁶ identifica no início da década de 1990 uma crescente mudança no âmbito dos estudos etnomusicológicos no sentido de tentar compreender processos históricos no âmbito de culturas outrora qualificadas como «sem história» (aspecto que contribuiu para a própria qualificação inicial da disciplina como «musicologia comparada», no final do século XIX). No início da década de 2000, tornaram-se mais frequentes as menções a uma «etnomusicologia histórica» em programas de conferências e novos artigos,³⁷ desenvolvimento que culmina na integração, em 2014, de uma secção de «Historical Ethnomusicology» na Society for Ethnomusicology, sob

32 Walter Wiora, «Ethnomusicology and the History of Music», em *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope: A Core Collection of Scholarly Articles*, ed. Kay Kaufman Shelemay (Nova Iorque/Londres: Garland, 1992), 132.

33 Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1983), 11.

34 Timothy Rice, «Toward the Remodeling of Ethnomusicology», *Ethnomusicology* 31, n.º 3 (1987): 473, <https://doi.org/10.2307/851667>.

35 David G. Hebert e Jonathan McCollum, «Foundations of Historical Ethnomusicology», em *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, ed. Jonathan McCollum e David G. Hebert (Maryland: Lexington Books, 2014), 3.

36 Daniel M. Neuman, «Epilogue: Paradigms and Stories», em *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. Stephen Blum, Philip Vilas Bohlman e Daniel M. Neuman (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1993), 269.

37 Hebert e McCollum, «Foundations...», 4.

a responsabilidade tutelar de Jonathan McCollum. No mesmo ano, este autor, em colaboração com David G. Hebert, foi responsável pela edição de um volume de artigos intitulado *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, no qual advogam a necessidade de expansão das tradicionais fontes de recolha de dados de teor etnomusicológico (usualmente recolhidos em contexto de trabalho de campo presencial), sobretudo no estudo de práticas musicais moldadas em contextos industriais e seus respectivos processos de transformação, tal como no presente caso abordado neste livro, apelando à análise de gravações sonoras e videográficas pré-existentes, gravações de estúdio comerciais e não comerciais, realização de entrevistas e recurso a entrevistas publicadas, imprensa, registos oficiais/burocráticos, periódicos musicais, fóruns de discussão *online*, entre outros.³⁸

A juventude e as práticas do rock

A íntima ligação entre o rock e a juventude é particularmente evidente em secções posteriores deste livro, aspecto que, como se verá, contribuirá para a matriculação de vários músicos no que entendem ser uma identidade universal do rock (partilhada internacionalmente pela «juventude»), intimamente ligada ao desenvolvimento urbano e a uma noção partilhada de modernização social, a qual se reflectiria na sociedade portuguesa de finais da década de 1970 e inícios da década de 1980. A nível internacional, a escola dos *Cultural Studies* de Birmingham foi particularmente importante no desenvolvimento de estudos académicos sobre culturas juvenis (e sobre a própria noção de «juventude») articuladas e reconfiguradas através de práticas musicais. Recorrendo ao conceito de Simon Frith, aplico o conceito de «juventude» e, por extensão, de «culturas juvenis», não apenas enquanto descritivo de uma faixa etária, mas, sobretudo, como o conjunto de padrões de crença, valores simbólicos e actividades partilhados por um dado grupo de jovens.³⁹ A popularização mediática do «rock português» no início da década de 1980 e os discursos que lhe

38 *Ibidem*, 364.

39 Simon Frith, «The Sociology of Youth», em *Sociology: New Directions*, ed. Michael Haralambos (Ormskirk: Causeway Books, 1985), 310.

estão associados, frequentemente ancorados em imaginários de marginalidade social e validade estética por oposição à «lógica comercial» do mundo editorial (apesar de esta última ter sido fulcral na popularização desses mesmos discursos e repertórios), evidencia a lacuna da incidência numa firme divisão entre integrantes de subculturas juvenis e culturais juvenis *mainstream* popularizada pelos estudos culturais das décadas de 1970 e 1980, progressivamente ultrapassada e criticada em estudos posteriores,⁴⁰ em particular no trabalho de académicos como Andy Bennett,⁴¹ o qual explorou a fluidez de diversas identidades comunitárias juvenis e as mudanças provocadas nas mesmas pelas novas tecnologias de informação e comunicação. Em trabalhos como *Cultures of Popular Music*, Bennett procura entender de que forma é que a criação pós-II Guerra Mundial de «mercadorias» (*commodities*) especificamente vocacionadas para consumo juvenil (vestuário, revistas, filmes e música) contribuiu para consolidar uma ideia de cultura juvenil enquanto distinta das gerações anteriores, intimamente ligada à própria emergência do *rock 'n' roll* enquanto domínio musical,⁴² aspectos igualmente assimilados e reproduzidos nos hábitos e valores de diversos músicos e cultores do rock em Portugal desde a década de 1960, através do acesso local a estes bens culturais. No âmbito destes valores, é particularmente importante aquilo que Carys Wyn Jones⁴³ denomina de «ideologia do rock» no seu livro dedicado à construção de cânones no âmbito das práticas e recepção de música rock, conceito a que recorrerei ao longo deste livro. Wyn Jones dedica particular atenção à consolidação dos traços gerais de uma «ideologia do rock» no contexto anglo-americano, na qual a idealização da juventude e a própria ideia de que o rock constitui um meio expressivo de rebelião antiparental, antigeneracional e contra-hegemónico é parte integrante.⁴⁴ A idealização da juventude nas práticas do rock e a própria conceptualização das mesmas enquanto forma de expressão privilegiada das

40 Huq, *Beyond Subculture*.

41 Peter Webb, *Exploring the Networked Worlds of Popular Music: Milieux Cultures* (Oxon: Routledge, 2007), 23-26; Bennett, *Cultures*.

42 Bennett, *Cultures...*, 22.

43 Carys Wyn Jones, *The Rock Canon: Canonical Values in the Reception of Rock Albums* (Oxon: Routledge, 2008).

44 Jones, *The Rock...*, 77-100.

inquietações dos jovens é, segundo Wys Jones, expressa de forma particularmente evidente no usual entendimento de que o pico de criatividade e originalidade dos músicos rock ocorre na faixa etária dos 20-30 anos.⁴⁵

O rock enquanto modernidade

Em Portugal, as décadas de 1970 e 1980 foram fortemente marcadas por dinâmicas de recomposição social que incluíram o aumento dos fluxos migratórios do campo para a cidade, a industrialização e terciarização da sociedade, a crescente profissionalização das mulheres e o aumento dos graus de escolaridade da população.⁴⁶ Estes processos foram fulcrais na consolidação de uma vulgarmente designada «classe média» de quadros assalariados dos meios empresariais e dos serviços públicos, com maior poder de compra do que as gerações precedentes, na qual ocorreram, segundo João Ferreira de Almeida, António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado,⁴⁷ «as mudanças mais significativas nos quadros de valores culturais». Nos seus trabalhos sobre o conceito de «classe média», o sociólogo Elísio Estanque, em referência à definição de Gorän Therborn, escreve que esta consiste num agregado heterogéneo e instável de categorias sociais caracterizado por incluir simultaneamente «não-ricos» e «não-pobres», «sem a necessidade de outras características sociais além do consumismo, embora por vezes uma orientação cultural e política esteja incluída».⁴⁸ Consequentemente, segundo Estanque, a consolidação de uma camada social com estas características, a qual o autor vê como menos explicitamente politizada, contribuiu para a diminuição do conflito estrutural e para a credibilização de ideais de mobilidade

45 *Ibidem* 89-91.

46 João Ferreira de Almeida, António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado, «Recomposição socioprofissional e novos protagonismos», em *Portugal, 20 Anos de Democracia*, ed. António Reis (Lisboa: Círculo de Leitores, 1994).

47 Almeida, Costa e Machado, «Recomposição...», 326.

48 Elísio Estanque, «Onde pára a classe média? Breves notas sobre o conceito e a realidade portuguesa», *Sociologia, Problemas e Práticas* 83 (Fevereiro de 2017): 40; Elísio Estanque, *A Classe Média: Ascensão e Declínio* (Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012); Göran Therborn, «The Killing Fields of Inequality», *International Journal of Health Services* (Outubro de 2012), <https://doi.org/10.2190/IHS.42.4.a>.

social e de meritocracia associados a uma ideologia de «modernidade» intrínseca à integração no projecto comunitário económico europeu.⁴⁹ Estanque, em colaboração com o historiador Rui Bebiano, foi igualmente responsável pela elaboração de um estudo⁵⁰ sobre as mudanças nos valores e estilos de vida dos jovens universitários de Coimbra entre a década de 1960 e o período de realização desse projecto (2003-2006). Nele, os autores, realçam a associação entre a crescente mobilidade social e a afirmação vincada de um maior pendor individualista no seio da juventude portuguesa (neste caso, coimbrã) ocorrido desde a década de 1980, marcado por um crescente apelo ao consumo de bens simbólicos e mediáticos. Para o historiador Luís Trindade, o *boom* do rock português de inícios da década de 1980 já seria em si mesmo caracterizado pela decrescente preocupação juvenil com a esfera política e por uma clivagem geracional com o período revolucionário, sendo as letras das novas canções exponencialmente centradas no que o autor qualifica como a tensão entre a insatisfação social isenta de projecto político definido e novas formas de aspiração pessoal.⁵¹ Estes aspectos, assim como a contribuição do *boom* para uma crescente «profissionalização» das práticas do rock, em sintonia com as expectativas locais do que seriam os hábitos culturais do «Ocidente» socialmente e materialmente «desenvolvido», fomentaram um imaginário de «modernidade» no discurso de músicos e diversos agentes mediáticos, na qual a música rock tinha um papel configurador central.

Autores como David Frisby,⁵² na sua análise das teorias sobre modernidade em George Simmel, Walter Benjamin e Sigfried Kracauer, e Eduardo de La Fuente, no seu estudo sobre a música «erudita»

49 Estanque, «Onde pára...».

50 Elísio Estanque e Rui Bebiano, *Do Activismo à Indiferença: Movimentos Estudantis em Coimbra* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007), <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/43103>.

51 Luís Trindade, «Starting Over: Singer-Songwriters and the Rhythm of Historical Time in Post-Revolutionary Portugal», em *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, ed. Isabelle Marc e Stuart Green (Londres: Routledge, 2016), 141.

52 David Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Cambridge: Polity Press, 1985).

ocidental do século xx e a questão da modernidade,⁵³ sublinham a importância que diversos movimentos artísticos tiveram na consolidação e popularização das teorias da modernidade, expressão definida por Zygmunt Bauman como momento ou forma de vida marcado pelo desmantelamento da ordem «tradicional» herdada e em que o acto de «existir» significa um «perpétuo novo início».⁵⁴ Anthony Giddens⁵⁵ reforça esta noção de modernidade enquanto condição da diferença entre contemporaneidade e passado, marcada pela deslocação dos seus pontos de referência «tradicionais». Por outro lado, o início dos anos 1980 (em Portugal e internacionalmente), marcado pela crescente rejeição das tradicionais metanarrativas políticas e sociológicas (em particular, o marxismo), pelo reforçar da economia de livre mercado e pela importância dos *media* audiovisuais (em particular, a televisão), coincide com a profusão da designação «pós-modernismo» enquanto expressão genericamente designativa de uma crescente ruptura das composições tradicionais de classe, das dicotomias simplificadas entre «alta cultura» e «baixa cultura» e da diferenciação entre «trabalho» e «lazer».⁵⁶ Apesar das várias definições (e indefinições) da expressão, Rupa Huq afirma que um dos terrenos mais férteis para a sua aplicação foi a própria prática musical, aspecto patente nas práticas do rock em Portugal durante o período do *boom* no seu pendor para privilegiar a expressão de insatisfações e desejos pessoais em vez da anteriormente popular expressão definida de projectos políticos.⁵⁷

A ideia de uma conjugação entre «modernização» social e tecnológica e as práticas do rock, patente nos discursos dos principais intervenientes do «*boom* do rock português», era amplamente partilhada internacionalmente. Autores como Ryan Moore,⁵⁸ inspirado

53 Eduardo de la Fuente, *Twentieth Century Music and the Question of Modernity* (Nova Iorque: Routledge, 2011).

54 Zygmunt Bauman, *Postmodernity and Its Discontents* (Cambridge: Polity Press, 1997), 6.

55 Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Cambridge: Polity Press, 1991).

56 Huq, *Beyond Subculture*, 48-50.

57 Trindade, «Starting Over...».

58 Ryan Moore, «Break on Through: The Counterculture and the Climax of American Modernism», em *Countercultures and Popular Music*, ed. Sheila Whiteley e Jedediah Sklower (Oxon: Routledge, 2016).

pelo trabalho de Marshall Berman,⁵⁹ exploram as ligações entre a música rock, a emergência da «contracultura» norte-americana da segunda metade da década de 1960 e o ímpeto «modernista»⁶⁰ evidente nos processos de modernização capitalista no pós-guerra, que fomentaram a inovação tecnológica, a migração do campo para as cidades, o surgimento de novos meios de comunicação, assim como um maior investimento no sistema público de escolaridade norte-americano, o qual, segundo o autor, faria dos *baby-boomers* nascidos na década de 1940 a geração mais escolarizada até então da história norte-americana,⁶¹ aspecto que se reflectiria nas práticas e gostos musicais. A popularidade da música rock neste período (década de 1960) foi, segundo John Storey, simultaneamente compreendida (na senda do trabalho do teórico marxista italiano António Gramsci) como condensadora da contradição entre uma expressão de resistência contra-hegemónica e a sua hipotética instrumentalização ao serviço dos interesses das várias indústrias e grupos dominantes,⁶² ou seja, como um terreno de negociação e conflito entre ambos os campos. Se, por um lado, a música rock contribuiu para a crescente oposição juvenil à guerra do Vietname, a sua popularidade e potencial lucrativo poderiam também ser utilizados para apoiar financeiramente a máquina de guerra.⁶³ Neste sentido, Storey afirma que, se por um lado, a música rock partilhava alguma da ideologia comunitarista e opositora que caracterizara a música *folk* (frequentemente identificada com a esquerda norte-americana, da qual Pete Seeger constituía uma das figuras tutelares), o seu carácter lucrativo, que contribuía para a expansão internacional da indústria fonográfica (e indústrias adjacentes) poderia cumprir a função

59 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Nova Iorque: Simon and Schuster, 1982).

60 Recorrendo à definição de modernismo de Berman (*All That...*, 16): «An amazing variety of visions and ideas that aim to make men and women the subjects as well as the objects of modernization, to give them the power to change the world that is changing them, to make their way through the maelstrom and make it their own.»

61 Moore, «Break...», 32.

62 John Storey, «The 'Popular' and the 'Material'», em *Materiality and Popular Culture: The Popular Life of Things*, ed. Anna Malinowska e Karolina Lebek (Nova Iorque: Routledge, 2017).

63 Storey, «The 'Popular'...», 16.

de subverter os valores expressos no repertório. Esta tensão entre «arte» e «comércio» inerente às práticas do rock seria igualmente expressa por vários dos músicos protagonistas do *boom* do rock em Portugal de inícios da década de 1980, estando particularmente presente nas críticas estabelecidas pelos músicos e outros agentes ao papel das editoras fonográficas na construção e promoção do fenómeno, as quais motivaram qualificações de «oportunismo» e de «aproveitamento económico» por parte de diversos músicos. Estas críticas preencheram a imprensa local do período, motivando intensas discussões acerca da própria legitimidade dos processos inerentes ao *boom*. Neste sentido, é frequente encontrar-se no discurso de diversos músicos e jornalistas uma lógica de dicotomização qualificativa do «*boom* do rock português» enquanto «movimento musical» (ou seja, marcado pelo primado da expressão artística) ou enquanto «mero» fenómeno mediático construído pelas editoras fonográficas em convergência promocional com a imprensa, rádio e televisão, como se verá em secções posteriores deste livro.

Autenticidade e identidade no âmbito das práticas do rock

Seriam precisamente as supostas contradições inerentes ao desenvolvimento destas práticas musicas em contexto capitalista que levariam autores como Simon Frith a, de forma precursora, trabalhar academicamente sobre a música rock, aspecto patente em obras inaugurais como *The Sociology of Rock*, publicada em 1978.⁶⁴ Segundo o autor, um dos pontos que o fascinara inicialmente teria sido a contradição evidenciada (e abordada) na música e nos discursos sobre si própria do rock enquanto fonte de lucro e enquanto meio de expressão e pretensão artística. Se, por um lado, Frith procurou perceber as mecânicas industriais que enformaram as características do repertório e os seus significados sociais, o sociólogo incidiu igualmente nas práticas do rock enquanto meio de expressão da sensibilidade e vicissitudes dos seus praticantes, procurando romper com uma concepção fortemente influenciada pela teoria crítica

64 Simon Frith, *The Sociology of Rock* (Londres: Constable, 1978).

da Escola de Frankfurt (e, em particular, pelo trabalho de Theodor Adorno) de separação total entre as características de uma música enformada e determinada pela lógica do «comércio» e da «industrialização» e a música enquanto actividade «artística»,⁶⁵ preocupação por mim partilhada no presente trabalho. Tal como para Simon Frith, é-me fundamental perceber a relação dialéctica entre as vontades e aspirações dos músicos envolvidos nas práticas identificadas e as possibilidades e constrangimentos proporcionados pelas diversas empresas e organizações que viabilizaram e suportaram a popularidade do «rock português» no início da década de 1980, não adoptando uma posição essencialista e simplisticamente opositora entre ambas as partes. Interessa-me, sobretudo, compreender de que formas é que a articulação entre as mesmas – e o papel indutor de cada uma – proporcionou a profusão de discos e grupos de rock notoriamente mediatizados durante o período.

Na sequência dos primeiros trabalhos de Simon Frith, dos estudos culturais e da criação da IASPM, vários trabalhos no âmbito da sociologia e de outras disciplinas académicas se dedicaram ao estudo dos repertórios, práticas e valores do rock a nível internacional, com particular enfoque no universo anglo-americano (Estados Unidos e Reino Unido). Numa abordagem mais musicológica e mais vocacionada para a análise das características musicais de repertório rock gravado e publicado em disco no Reino Unido, saliento o trabalho de Allan F. Moore em *Rock: The Primary Text*, inicialmente publicado em 1993.⁶⁶ Uma das preocupações de Moore nesta obra, igualmente patente na sua última edição em 2018, é a problematização das várias acepções do termo «rock» e sua ideologia inerente, mais do que oferecer uma definição «definitiva».⁶⁷ Moore enumera algumas definições de «rock» cujo aspecto basilar reside no encurtar da expressão «*rock 'n' rol*» popularizada nos anos 1950, aspecto

65 Simon Frith, «Introduction», em *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (Aldershot: Ashgate, 2007), x.

66 Allan F. Moore e Remy Martin, *Rock: The Primary Text – Developing a Musicology of Rock*. 3.ª ed. (Oxon: Routledge, 2019).

67 Moore e Martin, *Rock...*, 4.

que, segundo autores como Clarke⁶⁸ e Ward,⁶⁹ mais do que reflector dos desenvolvimentos do repertório assim denominado (ou seja, o ir para além dos estilos rítmicos associados ao *rock 'n' roll* da década de 1950, reconfigurado em novas sonoridades potenciadas pelos desenvolvimentos tecnológicos de gravação multipista e diferentes estruturas e temporalidades do repertório permitidas pela popularização do formato LP), é particularmente marcado por uma distinção ideológica entre música «pop», vista como sendo de carácter mais «comercial» e, conseqüentemente, «inautêntica», e a música «rock», supostamente marcada por um maior grau de pretensão «artística» e pela valorização de conceitos como o de autoria e de tradução «autêntica» das sensibilidades dos autores-intérpretes e seus respectivos contextos sociais.⁷⁰ Esta diferenciação musical e ideológica é particularmente importante na demarcação de um domínio de práticas do rock não só no universo anglo-americano, mas também em Portugal e noutros países. Contudo, tal como Moore e Motti Regev⁷¹ afirmam, a pretensão ideológica desta distinção entre «pop» e «rock» é usualmente pouco clara. Em referência aos estilos musicais inspirados pelas práticas e características do rock, ou, nas suas palavras, por aquilo que designa como «estética do rock» – «um conjunto de práticas em mudança e imperativos estilísticos [...] baseados no uso de texturas sonoras eléctricas e electrónicas» potenciado pelos novos dispositivos de gravação, amplificação sonora, e usual valorização do carácter autodidacta da formação musical dos praticantes –, Regev prefere recorrer à designação pop/rock (sem hífen) em referência à *popular music* (na acepção anglófona) publicada na segunda metade do século XX.⁷² No presente trabalho, o recurso à expressão pop-rock visa precisamente designar esta conjugação de estilos e géneros, não pretendendo, contudo, tornar sinónimos

68 Donald Clarke, ed., *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* (Harmondsworth: Penguin, 1989), 996.

69 Ed Ward, Geoffrey Stokes e Ken Tucker, *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock & Roll* (Harmondsworth: Penguin, 1987).

70 Moore e Martin, *Rock...*, 3-4.

71 Motti Regev, «The 'Pop-Rockization' of Popular Music», em *Popular Music Studies*, ed. David Hesmondhalgh e Keith Negus (Londres: Arnold, 2012).

72 Regev, «The 'Pop-Rockization'...», 252-53.

aquilo que Regev designa por «estética do rock» e o rock enquanto domínio musical específico.

À semelhança da narrativa internacionalmente disseminada, em Portugal os discursos em torno da legitimidade da música rock (ou de alguma dela), fulcrais para a promoção mediática da mesma, eram frequentemente ancorados no seu suposto potencial retratista de realidades, aspirações e obstáculos individuais e colectivos. As várias narrativas promovidas pelos cultores do rock acerca da sua suposta «validade» estética e comunicativa foram alvo de análise por diversos investigadores desde a década de 1960. Particularmente relevantes para este livro são as características genericamente definidoras deste juízo valorativo propostas por Graham Vulliamy no seu artigo *Music and the Mass Culture*,⁷³ as quais sugerem uma transferência de valores do universo da «alta cultura» (e práticas musicais usualmente enquadradas neste âmbito, como a música «erudita» e o jazz) para o universo do rock, a qual contribuiu para a crescente legitimação social deste: a qualificação do rock enquanto prática «artística» e não meramente «comercial»; a valorização da «sinceridade» da expressão do artista; a valorização da subdivisão do rock em diversos estilos por oposição ao suposto carácter homogéneo de uma ideia pejorativa de «pop»; a ideia de que o rock é musicalmente «desenvolvido» nos seus materiais e de que o «pop» é maioritariamente «standardizado», entre outras.⁷⁴ Segundo autores como Keith Negus⁷⁵ e Andy Bennett,⁷⁶ a estreita ligação desde finais da década de 1960 entre o rock e a expressão de experiências pessoais, sociais e contestatariamente políticas (ainda que por vezes carentes de projecto político definido), assim como os discursos de íntima ligação entre artistas, grupos e ancoragens geográficas promovidos mediaticamente,⁷⁷ contribuíram para a configuração do

73 Graham Vulliamy, «Music and the Mass Culture», em *Whose Music?: Sociology of Musical Languages*, ed. John Shepherd, Phil Virden, Graham Vulliamy e Trevor Wishart (Nova Iorque: Routledge, 1977).

74 Vulliamy, «Music...», 191-92.

75 Keith Negus, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry* (Londres/Nova Iorque: Edward Arnold, 1992), 77.

76 Bennett, *Cultures...*, 30.

77 Recorro à definição de Philip Auslander – em *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2.^a ed (Oxon: Routledge, 2008), 4 – mencionada por Paul Sanden – em *Liveness*

que Carys Wyn Jones denomina como «ideologia do rock»,⁷⁸ já referida previamente. Estes aspectos, assim como a valorização do rock enquanto comentário social de um dado momento socio-histórico e a promoção de um imaginário de conflito entre a autonomia criativa e os constrangimentos do enquadramento industrial em que o repertório rock é fixado e disseminado, contribuem, segundo Wys Jones, para a construção de uma noção de «autenticidade» no âmbito deste domínio musical,⁷⁹ igualmente reflectida no discurso dos músicos e outros agentes envolvidos nas práticas do rock em Portugal. O trabalho de Allan Moore é particularmente clarificador das principais variantes de «autenticidade» patentes nos repertórios e discursos, as quais encontram correspondência no «rock português». No seu artigo *Authenticity as Authentication*,⁸⁰ Moore apresenta três formas distintas de autenticação (e construção identitária) na recepção de repertório rock: «autenticidade na primeira pessoa» ou «autenticidade de expressão», na qual os artistas falam sobre a sua própria situação pessoal de uma forma entendida como «íntegra» e não mediada, ou seja, «directa»; «autenticidade na segunda pessoa» ou «autenticidade da experiência», a qual ocorre quando se procura validar a experiência de vida do ouvinte (segundo Moore, quando «the music is ‘telling it like it is’ for them»);⁸¹ e «autenticidade na terceira pessoa», a qual ocorre quando se efectiva a impressão de que se está a representar as ideias de outra pessoa e o seu respectivo contexto.⁸² Como se verá ao longo do livro, o esquema de Moore é transponível para a análise dos discursos de autenticidade característicos de grupos portugueses como Rui Veloso e a Banda Sonora e UHF, entre outros, onde a dimensão autobiográfica

in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance (Oxon: Routledge, 2013), 8 – onde, em referência à «performance mediatizada», explica que a característica basilar desta é a sua circulação como registo áudio ou vídeo através da televisão, rádio ou outras formas de tecnologias de reprodução. Ver também Connell e Gibson, *Sound Tracks*, 91.

78 Jones, *The Rock...*, 77-100.

79 *Ibidem*, 82.

80 Allan F. Moore, «Authenticity as Authentication», *Popular Music* 21, n.º 2 (2002): 209-23.

81 Moore e Martin, *Rock...*, 274.

82 Moore, «Authenticity...».

– patente em temas como *Ébrios (Pela Vida)* –,⁸³ o recurso à segunda pessoa na identificação das vicissitudes da sociedade moderna (caso de *Cavalos de Corrida*,⁸⁴ cujo refrão consiste em «tu és um cavalo de corrida») e o retrato de personagens e «temas marginais» (a prostituição em *Geraldine*,⁸⁵ ou o consumo de drogas pesadas em *Jorge Morreu*)⁸⁶ constituem não só características do repertório, mas parte integrante da construção identitária do grupo. Contudo, o empregar de ideários de autenticidade por parte de músicos e agentes tende, por vezes, a omitir os modos como as dinâmicas das várias indústrias da música enformam as características do repertório e a identidade artística dos grupos, aspecto frequentemente considerado pouco abonatório da «validade» pública dos mesmos. Tendo em conta a importância fulcral das dinâmicas industriais nos processos de gravação e promoção de artistas e repertórios – aspecto central neste trabalho –, realço os contributos de Ron Moy,⁸⁷ Hugh Barker e Yuval Taylor⁸⁸ para a análise e questionamento da associação entre noções de «autenticidade» e a música rock. Moy, partindo do trabalho de Walter Benjamin sobre o conceito de «aura» de obra de arte, afirma que o conceito de «autenticidade», frequentemente ligado ao conceito de «autoria», é fruto de uma mitologia narrativa potencialmente omissora dos processos de produção, cumprindo, sobretudo, o propósito de validação social da *popular music* enquanto domínio musical e, por extensão, a validação das preferências musicais dos seus cultores.⁸⁹

Recorrendo ao trabalho do etnomusicólogo Martin Stokes em *Ethnicity, Identity and Music*,⁹⁰ sublinho que a noção de autenticidade empregada ao longo deste trabalho não é necessariamente uma característica intrínseca aos materiais musicais, mas, sobretudo, uma

83 Do grupo UHF, inserida no LP *À Flor da Pele* (Valentim de Carvalho, 1981).

84 Do grupo UHF, inserida no *single* com o mesmo título (Valentim de Carvalho, 1980).

85 Do grupo UHF, inserida no LP *À Flor da Pele* (Valentim de Carvalho, 1981).

86 Do grupo UHF, inserida no EP *Jorge Morreu* (Metro-Som, 1979).

87 Ron Moy, *Authorship Roles in Popular Music: Issues and Debates* (Oxon: Routledge, 2015).

88 Hugh Barker e Yuval Taylor, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music* (Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2007).

89 Moy, *Authorship...*, 50.

90 Martin Stokes, ed., *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford: Berg Publishers, 1994).

atribuição valorativa⁹¹ por parte dos músicos, jornalistas e outros agentes. Sublinho ainda a íntima ligação entre este conceito e o de identidade,⁹² reforçada por John O’Flynn quando este afirma que a rearticulação entre velhas e novas «autenticidades» é particularmente importante na reconfiguração de identidades nacionais.⁹³ No caso português, a discussão em torno da validade do conceito «rock português», explorada no capítulo 5, e, particularmente, da qualificação de um conjunto de repertórios enquanto «portugueses», é ilustradora da reconfiguração das próprias acepções de «portugalidade» empregadas no período e do que significava ser-se «português» num contexto de crescente aproximação social e económica ao resto da Europa ocidental no início da década de 1980. Esta articulação encontra semelhanças no trabalho de O’Flynn, o qual, partindo do trabalho de Motti Regev sobre a «israelização» da música rock,⁹⁴ aborda especificamente a forma como a apropriação local das práticas do rock contribui para a reconfiguração (e modernização) da identidade nacional através da conjugação de diversos factores, como a combinação de especificidades culturais locais e a ideologia de uma «autenticidade do rock» (representativa de uma fusionalidade entre as práticas do rock e identidades locais), o discurso celebratório das «conquistas» da produção de música rock local e a subsequente validação institucional da mesma em contexto mediático e em eventos de marcado simbolismo nacional.⁹⁵ Consequentemente, um dos pontos centrais deste trabalho assenta nos usos diversos da música pop-rock não só na configuração de identidades colectivas (nacionais, regionais, etárias, de classe, entre outras) mas, também, individuais. Esta temática foi amplamente trabalhada por diversos autores, como Theodore Gracyk (em *I*

91 Stokes, *Ethnicity...*, 7.

92 *Ibidem*, 6.

93 John O’Flynn, «National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting», em *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*, ed. Vanessa Knights e Ian Biddle (Surrey: Ashgate Publishing, 2007), 28-29.

94 Motti Regev, «Musica Mizrahit, Israeli Rock and National Culture in Israel», *Popular Music* 15, n.º 3 (1996): 275-84.

95 O’Flynn, «National...», 29.

Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity)⁹⁶ ou Simon Frith (em *Performing Rites: On the Value of Popular Music*),⁹⁷ entre outros. Recorrendo ao trabalho de Frith, entendo a experiência de recepção do pop-rock como sendo frequentemente, em si mesma, uma experiência de construção identitária⁹⁸ e de construção de «alianças emocionais» com os músicos, cumprindo propósitos de procura de definição pessoal e de posicionamento na sociedade. Se sociólogos como Erving Goffman⁹⁹ já sublinhavam a construção identitária e os processos de interação social enquanto fluidos e não estabilizados, trabalhos como o de Gracyk e o de Stokes afirmam que esta construção, mais do que ser expressa através da música, é reconfigurada na própria prática musical.¹⁰⁰ A valorização do rock relativamente a géneros musicais associados a períodos históricos antecedentes, o carácter retratista dos novos repertórios e a afirmação identitária do que significa ser um músico rock em contexto de consagração mediática dos novos grupos contribuíram, como já foi referido, para a consolidação de um discurso partilhado de «modernização» do Portugal da viragem da década de 1970 para a década de 1980.

O uso cantado de línguas locais nas práticas do rock

Este trabalho visa complementar os estudos existentes sobre as práticas do rock, maioritariamente centrados no universo anglo-americano e suas dinâmicas (musicais, sociais, políticas, industriais) próprias. Esta complementaridade visa igualmente a compreensão das especificidades locais de práticas e universos valorativos entendidos colectivamente como sendo oriundos de um contexto externo, pretendendo-se extravasar a simples transposição teórica do trabalho académico realizado sobre música rock noutros contextos para o caso português. Esta

96 Theodore Gracyk, *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity* (Filadélfia: Temple University Press, 2001).

97 Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

98 Frith, *Performing...*, 121-24.

99 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Nova Iorque: Doubleday, 1959).

100 Gracyk, *I Wanna...*; Stokes, *Ethnicity*.

preocupação é partilhada a nível internacional por diversos investigadores, tendo o tendencial enfoque da grande maioria dos estudos sobre rock nos contextos britânico e norte-americano fomentado um maior interesse nas especificidades dessas práticas fora desses contextos. Um importante contributo recente nesse sentido é a publicação da série *Made in...: Studies in Popular Music*, editada pelos musicólogos Franco Fabbri e Goffredo Plastino desde 2014 e estreada com a publicação dos volumes *Made in Italy*¹⁰¹ e *Made in Spain*,¹⁰² na qual se incluem trabalhos diversos sobre vários domínios e actividades relacionadas com as múltiplas «músicas populares» locais. No texto introdutório presente em cada volume da série, Fabbri e Plastino sublinham que o impacto da *popular music* anglo-americana tendeu a descartar academicamente a música produzida em contexto não-anglófono, deslocando-a para o domínio da *world music*.¹⁰³ Com a publicação dos volumes subsequentes sobre França, Países Baixos, Brasil, Japão, Suécia, e.o., os editores da série, assim como os responsáveis locais por cada volume, pretendem não só reforçar a necessidade de uma maior compreensão dos contextos de produção e recepção destes repertórios e práticas em contexto não-anglófono, mas também divulgar a produção académica desenvolvida sobre as mesmas. Particularmente importante para esta investigação são os vários exemplos de assimilação e reconfiguração das práticas do rock em vários pontos do globo, assim como a sua função na construção (negociada e por vezes tensa) de identidades locais diversas, aspecto para a qual a linguagem – e as ideologias inerentes ao uso da mesma – constituem frequentemente um factor central, tal como no *boom* do rock português de inícios da década de 1980.

Em alguns contextos, a escolha linguística constitui um importante aspecto de distinção e afirmação identitária regional. Karlos Sánchez Ekiza, no seu artigo sobre o *rock radikal* basco,¹⁰⁴ caracteriza a adap-

101 Franco Fabbri e Goffredo Plastino, ed., *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Routledge Global Popular Music Series (Nova Iorque: Routledge, 2014).

102 Sílvia Martínez e Héctor Fouce, ed., *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Routledge Global Popular Music Series (Nova Iorque: Routledge, 2013).

103 Franco Fabbri e Goffredo Plastino, ed., «Series Foreword», em *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Routledge Global Popular Music Series. (Nova Iorque: Routledge, 2014), xi.

104 Ekiza, Karlos Sánchez, «Radical Rock – Identities and Utopias in Basque Popular Music», em *Made in Spain: Studies in Popular Music*, ed. Sílvia Martínez e Héctor Fouce.

tação local dos estilos do rock enquanto processo inerente à renovação identitária do nacionalismo basco por parte dos jovens (rompendo com o que qualifica como um passado marcado por uma «ideologia pastoral e bucólica» do movimento) e, ao mesmo tempo, convergente com os domínios do *rock català* da Catalunha e o *rock bravú* da Galiza no seu ímpeto de afirmação de identidades regionais e pulsões separatistas através do uso da língua local, por oposição ao castelhano. Em Portugal, mais do que cumprir uma função de afirmação regionalista ou nacionalista (à excepção de casos como o dos Heróis do Mar), a vaga de pop-rock de inícios da década de 1980 contribuiu para a discussão acerca da reconfiguração social e cultural do país no período, na qual o *boom* – e o uso do português no rock – cumpriu um papel central. Nas palavras do músico António Manuel Ribeiro,¹⁰⁵ a transposição da «linguagem universal do Rock» para «a vida portuguesa», com recurso à língua portuguesa enquanto forma de comunicar as «histórias vividas» dos membros dos UHF, constituiu um sintoma da então crescente semelhança entre a «vida dos portugueses» e a dos «europeus».¹⁰⁶ Por outro lado, o uso do português cantado, fomentado pelas diversas editoras fonográficas em actividade, constituiu um aspecto de intenso debate na imprensa quanto à sua validade artística por comparação ao uso do inglês. Esta discussão é semelhante à de outros contextos referidos em diversa bibliografia. No artigo de Katsuya Minamida sobre o desenvolvimento do rock no Japão nas suas primeiras décadas, o autor elabora sobre a discussão promovida na imprensa por vários grupos e jornalistas na viragem da década de 1960 para a década de 1970 acerca da validade do uso da língua japonesa numa sonoridade rock (debate que, inclusive, encontrará paralelo no contexto do *boom* português, aspecto desenvolvido numa secção posterior).¹⁰⁷ Dois aspectos a destacar deste debate,

Routledge Global Popular Music Series (Nova Iorque: Routledge, 2013).

105 António Duarte, «Os UHF 'À Flor da Pele' – 'Gostamos de ser amados e odiados'», *Se7e*, 17 de Junho de 1981.

106 António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

107 Katsuya Minamida, «The Development of Japanese Rock: A Bourdieuan Analysis», em *Made in Japan: Studies in Popular Music*, ed. Toru Mitsui. Routledge Global Popular Music Series (Nova Iorque: Routledge, 2014).

protagonizado pelo grupo Happy End e pelo cantor Yuya Uchida na imprensa japonesa (em particular na revista *Shinjuku Play Map*), são, por um lado, a qualificação do uso do inglês enquanto tática de potencial projecção internacional dos artistas e a valorização da sonoridade dos materiais musicais em detrimento do conteúdo da letra, defendidas pelo cantor Yuya Uchida e, por outro, a tentativa artística dos Happy End em integrar a língua japonesa (ainda que por vezes descartando o sotaque japonês).¹⁰⁸ Contudo, e ao contrário do que aconteceria em Portugal anos mais tarde, a pretensão artística do grupo Happy End não passava por qualquer tentativa de maior efectivação da comunicação com o público, mas, sobretudo, pela valorização da sonoridade da língua japonesa, por vezes em detrimento do conteúdo semântico da palavra cantada.¹⁰⁹ Por outro lado, Gordon Matthews, no seu livro *Global Culture/Individual Identity* destaca a existência de uma prolongada discussão, ao longo das décadas de 1970 e 1980, relativa à possibilidade de existência de um «rock japonês», com os detractores do termo a considerarem que o rock é apenas um domínio importado que pode meramente ser cantado em japonês, e que a sua qualidade «nipónica» poderia apenas residir na fusão entre o domínio e estilos musicais tradicionais do país,¹¹⁰ aspecto que encontra paralelo em algumas opiniões publicadas na imprensa portuguesa no contexto do *boom*.

No caso português, antes e durante o *boom*, o uso da língua nativa era frequentemente qualificado por diversos músicos na imprensa local como sendo de difícil compatibilidade com as especificidades sonoras da música rock, qualificação esta que era frequentemente acompanhada por racionalizações acerca das características fonéticas da língua portuguesa, segundo as quais esta seria de difícil canto. Um exemplo similar ao caso português é apresentado por Geert Buelens, no seu artigo *A Critical Choice: The Language of Lyrics as an Issue of Genre and Era*, publicado no volume *Made in...* dedicado aos Países

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*, 127-28.

110 Gordon Mathews, *Global Culture/Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket* (Oxon: Routledge, 2000), 64-66.

Baixos.¹¹¹ Neste artigo, o autor aborda o papel da banda de ska Doe Maar, em inícios da década de 1980 (ou seja, num período mais ou menos coincidente com o do *boom* português), na aceitação generalizada de repertório rock cantado em holandês, apesar das queixas dos membros do grupo acerca da dificuldade de enquadramento das especificidades fonéticas do holandês num contexto rock (tal como acontecera com Rui Veloso), dada a profusão de palavras multissilábicas e a terminação de vários verbos com a vogal «xuá», aspecto que os músicos afirmam dificultar a rima. Um outro caso que encontra algum paralelo no contexto português, dada a relativa pressão editorial, mediática e legislativa em publicar e promover repertório rock em português por oposição ao rock cantado em inglês (sobretudo no período de aprovação da Lei de Protecção da Música Portuguesa, de 1981), é descrito por Herik Smith-Sivertsen no seu artigo sobre o programa radiofónico *Svensktoppen* (estreado em 1962)¹¹² e sobre a importância que o mesmo teve na popularização de música pop-rock cantada em sueco, surgindo enquanto resposta directa à proliferação de repertório local cantado em inglês e enquadrado nestes estilos, resultado do que o autor considera ter sido o impacto de estações como a Radio Luxembourg e a Radio Caroline.¹¹³ Trabalhos monográficos como *Language, Media and Globalization in the Periphery: The Linguascapes of Popular Music in Mongolia*, de Sender Dovchin, e artigos como *Popular Cultural Cringe: Language as Signifier of Authenticity in the Singaporean Popular Music Market*, de Yasser Mattar, focam-se nas várias ideologias linguísticas locais e, em particular, nas diferenças tecidas entre a capacidade de uso de um inglês

111 Geert Buelens, «A Critical Choice: The Language of Lyrics as an Issue of Genre and Era», em *Made in the Low Countries: Studies in Popular Music*, ed. Lutgard Mutsaers e Gert Keunen (Nova Iorque: Routledge, 2018).

112 Henrik Smith-Sivertsen, «The Story of Svensktoppen: How the Swedish Music Industry Survived the Anglophone 1960s and Invested for the Future», em *Made in Sweden: Studies in Popular Music*, ed. Alf Björnberg e Thomas Bossius (Nova Iorque: Routledge, 2017).

113 Vários intervenientes consultados para esta tese mencionam a importância que estações de rádio estrangeiras como a Radio Caroline e a Radio Luxembourg, com emissões vocacionadas para o público britânico (ainda que sem licenciamento), tiveram na disseminação internacional dos novos estilos do pop-rock nas décadas de 1950 e 1960.

«estandardizado» e «puro» (ou seja, mais próximo do nativo britânico e norte-americano) no repertório pop-rock, conferidor de validade artística, e entre variantes locais do inglês destes países ou miscigenações linguísticas entre o inglês e as línguas locais, frequentemente consideradas como «inferiores» na cultura local,¹¹⁴ aspecto que Mattar considera expressar de forma latente a existência de complexos de inferioridade pós-coloniais. Apesar do contexto ser distinto, várias das motivações expressas pelos editores fonográficos em Portugal acerca da sua recusa em publicar rock cantado em inglês derivam de caracterizações similares, considerando que o domínio do inglês por parte de vários cantores era fraco e motivo de confrangimento, para além de não contribuir para uma clara distinção entre a publicação local de repertório estrangeiro e o repertório localmente gravado. Especificamente sobre o tópico dos usos e funções da linguagem, o etnomusicólogo Harris Berger, em colaboração com Michael Thomas Carroll, foi responsável pela edição de um volume publicado em 2003 com vários artigos dedicados aos usos e ideologias de linguagem nas práticas da *popular music* de diversos pontos do globo, intitulado *Global Pop, Global Language*.¹¹⁵ Em referência ao trabalho das antropólogas Kathryn A. Woolard e Bambi B. Schiefflin,¹¹⁶ Berger define o conceito de «ideologias de linguagem» enquanto conjuntos de ideias e significados socialmente partilhados acerca de línguas, linguagens, dialectos e registos discursivos.¹¹⁷ Particularmente convergente com as ideologias de linguagem valorizadoras do inglês em detrimento da língua local no contexto das práticas do rock, ou seja, do uso de uma língua estrangeira qualificada como tendo maior estatuto social ou adequabilidade artística (aspecto que neste livro se desenvolverá nos capítulos relacionados com o contexto portu-

114 Yasser Mattar, «Popular Cultural Cringe: Language as Signifier of Authenticity and Quality in the Singaporean Popular Music Market», *Popular Music* 28, n.º 2 (2009): 179-95; Sender Dovchin, *Language, Media and Globalization in the Periphery: The Linguascapes of Popular Music in Mongolia* (Nova Iorque: Routledge, 2018).

115 Harris M. Berger e Michael Thomas Carroll, ed., *Global Pop, Local Language* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003).

116 Kathryn A. Woolard e Bambi B. Schieffelin, «Language Ideology», *Annual Review of Anthropology* 23 (1994): 57-58.

117 Harris M. Berger, «Introduction: The Politics and Aesthetics of Language Choice and Dialect in Popular Music», em *Global Pop, Local Language*, ed. Harris M. Berger e Michael Thomas Carroll (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), xiv.

guês pré-*boom*), é a afirmação de Berger acerca do potencial do uso de uma língua «socialmente prestigiada» na performance e promulgação de uma identidade social desejada¹¹⁸ (no caso português, a tentativa de aproximação aos hábitos e valores socioculturais do universo anglo-americano).

No precursor trabalho de Krister Malm e Roger Wallis sobre as indústrias da música em contextos exteriores ao universo anglo-americano e sobre o impacto local da apropriação e usos de novas tecnologias do som, patente em livros como *Big Sounds from Small Peoples* e *Media Policy and Music Activity*,¹¹⁹ os autores realçaram a importância do enquadramento das línguas locais nos estilos do pop-rock enquanto elemento potenciador do desenvolvimento de formas locais de *popular music*, não só ao permitir uma melhor comunicação entre músicos e públicos mas, também, no eventual fomento de diversas actividades existentes em torno (e em função) de novas práticas musicais,¹²⁰ entre elas a reconfiguração das indústrias fonográficas de cada país. Este aspecto é fundamental para o meu trabalho, dado o papel fulcral de algumas editoras fonográficas em Portugal e as

118 *Ibidem*, xv-xvi.

119 Malm e Wallis, *Big Sounds...*; Krister Malm e Roger Wallis, *Media Policy and Music Activity* (Oxon: Routledge, 1992).

120 «O mundo foi inundado com música anglo-americana nos anos cinquenta e sessenta. Isto influenciou, mas não impediu, músicos locais de desenvolverem os seus próprios estilos, adaptados às suas próprias culturas. Isto parece ter acontecido mais ou menos ao mesmo tempo em todo o lado, no final dos anos sessenta e início dos anos setenta. Ao longo deste período, as empresas discográficas transnacionais podem ter aumentado ou mantido o seu domínio em termos de vendas e percentagens de mercado, mas estavam a lucrar menos em termos de discos publicados [...]. Quando o movimento musical sueco explodiu, por volta de 1980, milhares grupos começaram de repente a cantar na sua própria língua. O mesmo tipo de processo ocorreu no País de Gales. (Enquanto grupos suecos emergiam das caves, cantando na sua própria língua, jovens no País de Gales apareciam em acampamentos juvenis de Verão cantando em galês.) O primeiro disco pop cantado em cingalês foi lançado no Sri Lanka em 1969. Ao longo dos anos setenta, a Jamaica viveu a transição do *rock steady* para o *reggae*. [...] Depois de quase dez anos a copiar os Beatles, Elvis ou Chubby Checker, os músicos das pequenas nações começaram a tentar desenvolver as suas próprias formas nacionais de música popular. Cantar na própria língua ou dialecto constituiu uma mudança significativa, introduzindo um novo elemento comunicativo entre intérprete e ouvinte. Onde os recursos organizativos, de gravação e fabrico estavam disponíveis, surgiram numerosos pequenos negócios ligados à música, como empresas e clubes. Os entusiastas encontraram uma saída para a sua energia. Estas mudanças anunciaram um período muito criativo na história cultural dos pequenos países» [tradução do autor], Malm e Wallis, *Big Sounds...*, 149.

sinergias existentes entre estas e outras indústrias ligadas à actividade musical (estações de rádio, agências de artistas, produtoras de espectáculos, imprensa escrita) na gravação e promoção de novos grupos e, subsequentemente, na construção do próprio fenómeno mediático do *boom*.

As indústrias da música

Um dos assuntos centrais no âmbito dos estudos internacionais sobre *popular music* é a atenção dada às várias indústrias da música e aos seus efeitos culturais e económicos. Estes trabalhos e considerações são de particular importância na análise dos vários casos abordados neste livro, tendo em conta que um dos meus principais objectivos consiste em perceber o grau e o teor de intervenção dos vários agentes ligados às diversas indústrias na configuração das práticas musicais, não só nos processos de escolha e selecção de repertórios e artistas para gravação, mas, também, na construção das próprias identidades sonora e mediática dos artistas.¹²¹ Na senda do que é proposto por Chris Anderton, Andrew Dubber e Martin James,¹²² recorrerei frequentemente à expressão «indústrias» (no plural) e não «indústria da música» enquanto conjunto de actividades distintas (entre elas a indústria fonográfica, a radiofónica, os fabricantes de instrumentos musicais, fabricantes de dispositivos de gravação, agências de artistas e produtoras de espectáculos, e.o.) e não enquanto objecto único e coerente de análise, muitas vezes confundido de forma exclusiva com a indústria fonográfica.

Segundo Rupa Huq,¹²³ a maioria dos trabalhos com enfoque nos aspectos culturais das práticas de *popular music* tende ainda a negligenciar a análise dos efeitos dos processos de industrialização surtidos nas configurações dos repertórios, discursos e mediatizações.

121 Keith Negus, no seu livro *Producing Pop*, aborda a reformulação de funções dos responsáveis pelo A&R (selecção de Artistas e Repertório) das principais editoras multinacionais a partir da década de 1960 no sentido de uma maior intervenção na configuração de repertórios durante os processos de gravação, deixando a produção fonográfica de ser uma competência meramente reservada ao «pessoal técnico» dos estúdios, mas, também, uma crescente competência de músicos, arranjadores e agentes editoriais.

122 Anderton, Dubber e James, *Understanding...*, 21.

123 Huq, *Beyond Subculture*, 55.

A compreensão das dinâmicas sociais e culturais das várias indústrias e respectivos agentes – o que o sociólogo Keith Negus intitula de «culturas de produção» (em complemento à usual «produção de cultura»)¹²⁴ – é indispensável no estudo das práticas do rock, tendo em conta que a constituição do domínio e a sua popularização foram efectivadas no âmbito da própria indústria fonográfica e indústrias dos *media*, estando o rock intimamente ligado às práticas de gravação na sua génese (no caso deste livro, estas indústrias tiveram um papel indutor central na configuração, gravação e profusão de discos de rock no início da década de 1980 em Portugal). Theodore Gracyk considera que este último ponto constitui um aspecto distintivo do rock relativamente a géneros precedentes de *popular music*.¹²⁵ Trabalhos como os de Simon Frith,¹²⁶ Malm e Wallis,¹²⁷ Robert Burnett,¹²⁸ Keith Negus,¹²⁹ Martin Cloonan,¹³⁰ entre outros, dedicam particular atenção à evolução da orgânica das várias editoras fonográficas, à expansão internacional da indústria fonográfica, à articulação desta com políticas estatais e institucionais locais,¹³¹ assim como aos efeitos das transformações tecnológicas nas práticas musicais. Este último constitui outro dos assuntos centrais do meu trabalho, tendo em conta a atenção dedicada aos processos de gravação de repertório rock ao longo do período abordado e as suas respectivas transformações, as quais serão analisadas através de diversos estudos de caso. Sobre este aspecto, autores como Michael Chanan,¹³² Steve Jones,¹³³

124 Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (Londres: Routledge, 1999), 14-21.

125 Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Londres: I. B. Tauris, 1996), 37-67.

126 Simon Frith, «The Industrialization of Popular Music», em *Popular Music and Communication*, ed. James Lull (Newbury Park: SAGE, 1987)

127 Malm e Wallis, *Big Sounds...*; Malm e Wallis, *Media Policy*.

128 Burnett, *The Global Jukebox*.

129 Negus, *Producing Pop*; Negus, *Music Genres*.

130 Shane Homan, Martin Cloonan e Jennifer Cattermole, *Popular Music Industries and the State: Policy Notes* (Nova Iorque: Routledge, 2016).

131 Tony Bennett, Simon Frith, Larry Grossberg, John Shepherd e Graeme Turner, ed., *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions* (Londres: Routledge, 1993).

132 Michael Chanan, *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music* (Londres: Verso, 1995).

133 Steve Jones, *Rock Formation* (Newbury Park: SAGE, 1992).

Virgil Moorefield¹³⁴ e Simon Zagorski-Thomas¹³⁵ têm dado particular atenção às evoluções tecnológicas de gravação e amplificação sonora, seus usos em contexto de gravação e dinâmicas de produção de repertório em estúdio enquanto contexto distinto do da *performance* ao vivo, sobretudo a partir da generalização da gravação multipista em fita magnética. Neste sentido, interessa-me compreender os processos de trabalho editorial e de gravação inerentes à indústria fonográfica não apenas enquanto contextos de intermediação, mas, sobretudo, enquanto contextos de inovação musical e tecnológica. Peter Tschmuck, no seu trabalho *Creativity and Innovation in the Music Industry*,¹³⁶ aborda várias mudanças de paradigma nos sistemas industriais de produção, realçando a importância da articulação de diversas indústrias em momentos como o da popularização do *rock 'n' roll* a partir de meados da década de 1950 nos Estados Unidos, resultado da emergência de estações radiofônicas em FM que, dada a sua escala limitada, não possuíam orçamento financeiro para emitir música ao vivo e recorriam primordialmente a fonogramas.¹³⁷ Este fenômeno coincide com a disseminação da gravação em fita e com a consolidação do suporte em vinil (e dos novos formatos de 33 e 45 rotações por minuto), cujas características físicas o tornavam mais resistente em comparação com a antiga goma-laca e, conseqüentemente, mais facilmente distribuível pelo correio. Segundo Tschmuck, ambas as inovações foram fundamentais para a consolidação de pequenas editoras vocacionadas para a publicação dos novos estilos do *rock 'n' roll*.¹³⁸ A dinâmica sinérgica e interpromocional exemplificada pelo advento do *rock 'n' roll* motiva Tschmuck a analisar vários contextos de produção industrial – em particular a indústria fonográfica norte-americana e a sua dinâmica competitiva – enquanto contexto indutor e fomentador da criação de novos repertórios e dispositivos

134 Virgil Moorefield, *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).

135 Simon Zagorski-Thomas, *The Musicology of Record Production* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

136 Peter Tschmuck, *Creativity and Innovation in the Music Industry* (Dordrecht: Springer Science & Business Media, 2006).

137 Tschmuck, *Creativity...*, 102-03.

138 *Ibidem*, 93-103.

tecnológicos. De particular interesse para a minha investigação são os vários estudos sobre os processos de produção fonográfica e a criação de funções tutelares para a gravação de repertório em estúdio (em Portugal, a de «produtor fonográfico», «técnico de som», e.o.). Tal como Evan Eisenberg sublinha, o uso da palavra inglesa «*recording*» enquanto designativo de um fonograma é potencialmente enganador, já que mais do que uma captação ideal de uma performance, a gravação fonográfica (em particular no âmbito das práticas do rock a partir dos anos 1960, momento que Steve Jones considera ter sido marcado pela crescente qualificação do estúdio enquanto «instrumento de composição»)¹³⁹ passou a ser concebida enquanto contexto de criação de obras fonográficas cujas características sonoras eram indissociáveis das potencialidades permitidas pelos próprios dispositivos de gravação.¹⁴⁰ Tal como Albin Zak¹⁴¹ indica, o trabalho de gravação é intrinsecamente colaborativo na grande maioria dos casos, tornando-se por vezes difícil distinguir responsabilidades individuais na elaboração de materiais musicais específicos em contexto de produção fonográfica (no sentido lato).¹⁴² Este livro visa, a partir da análise de diversos casos (em particular os LP *Ar de Rock*, *À Flor da Pele* e *Independança*), explicar algumas das modificações nas práticas de gravação de repertório rock durante o período do *boom*, resultante da intensificação da contratação de novos grupos para publicação fonográfica, ilustrando algumas destas dinâmicas colaborativas entre músicos, editores, produtores fonográficos ou técnicos de som, entre outros agentes.

Estudos sobre pop-rock em Portugal

Em Portugal, os estudos académicos sobre as práticas do rock encontraram particular expressão no âmbito do departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade

139 Jones, *Rock Formation*, 170.

140 Evan Eisenberg, *The Recording Angel: Explorations in Phonography* (Nova Iorque: McGraw-Hill, 1987), 130-31.

141 Albin J. Zak III, *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2001), 163.

142 Timothy Warner, *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution* (Nova Iorque: Ashgate Publishing, 2003), 35.

Nova de Lisboa, criado em 1980, sobretudo no trabalho desenvolvido por diversos investigadores de um dos institutos de investigação resultantes da actividade do departamento, o Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), fundado em 1995 por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Central para o desenvolvimento dos vários estudos sobre *popular music* em Portugal e, em particular, sobre música rock, foi o trabalho desenvolvido no âmbito da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenada por Salwa Castelo-Branco, publicada em 2010 e resultado de mais de uma década de trabalho colaborativo, reunindo cerca de 150 redactores das mais diversas áreas académicas (musicólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores, e.o.).¹⁴³ Várias das entradas redigidas para esta enciclopédia, incluindo uma entrada-âncora sobre a história e os processos de transformação do pop-rock em Portugal,¹⁴⁴ foram resultado de investigação original, motivada por uma abordagem predominantemente etnomusicológica, sobre artistas e grupos, processos de categorização e dinâmicas industriais, dada a incipiência de trabalhos existentes sobre este domínio. A necessidade de enveredar por um novo tipo de investigação resultava da carência de trabalhos académicos especificamente dedicados à música pop-rock produzida em Portugal, sendo à altura a maioria dos existentes de carácter jornalístico, como o precursor *A Arte Eléctrica de Ser Português: 25 Anos de Rock'n Portugal*, de António Duarte,¹⁴⁵ ou a *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*, de Luís Pinheiro de Almeida e João Pinheiro de Almeida,¹⁴⁶ entre outros exemplos. Assim sendo, o desenvolvimento da moderna etnomusicologia no âmbito universitário português foi indispensável no aprofundar destes estudos. Para além da redacção de entradas para a *Enciclopédia da Música em Portugal no*

143 Salwa El-Shawan Castelo-Branco, ed., *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol. 1-4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

144 Rui Cidra e Pedro Félix, «Pop-Rock», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

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

146 Luís Pinheiro de Almeida e João Pinheiro de Almeida, ed., *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1998).

Século XX, investigadores do INET-md como António Tilly (com trabalho desenvolvido sobre os processos de produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960-1970), Pedro Félix (autor de uma tese de doutoramento sobre as práticas do grupo rock Xutos & Pontapés),¹⁴⁷ Rui Cidra (com trabalho desenvolvido sobre as práticas do *rap* e do rock em Portugal),¹⁴⁸ Miguel Almeida (autor de uma tese de mestrado sobre processos de categorização no âmbito do rock em Portugal da década de 1970, especialmente focada nos discursos e práticas relacionados com a música *heavy*)¹⁴⁹ e eu próprio (para além da tese da qual resulta este livro, a já mencionada dissertação de mestrado sobre o rock sinfónico/progressivo em Portugal)¹⁵⁰ temos contribuído para a institucionalização e legitimação dos estudos sobre *popular music* (e em particular sobre o pop-rock) no país. Complementarmente, trabalhos como os de Leonor Losa sobre a história da indústria fonográfica em Portugal,¹⁵¹ os de Pedro Nunes sobre as práticas do jornalismo musical dedicado à *popular music*,¹⁵² e os de Manuel Deniz Silva e Pedro Moreira¹⁵³ sobre os sistemas de produção radiofónica, deram

147 Pedro Félix, «‘Ai se ele cai’: uma etnografia da prática do grupo Xutos & Pontapés» (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2013). <https://run.unl.pt/handle/10362/19544>.

148 Rui Cidra, «‘Ser real’: o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa», *Etnologia* 12-14 (2002): 189-222.

149 Miguel Almeida, «Distorções e outros malabarismos: a música ‘heavy’ em Portugal na década de 70 e a categorização musical» (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2009).

150 Andrade, «Os cânticos...».

151 Leonor Losa, «‘Nós humanizámos a indústria’: reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60» (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2009); Leonor Losa, *Máquinas Fallantes. A Música Gravada em Portugal no Início do Século XX* (Lisboa: Tinta-da-china, 2013).

152 Pedro Nunes, «‘É português? Não gosto’: ideologias e práticas dos jornalistas de música face à música portuguesa», *Fórum Sociológico* 7-8 (2003): 145-68; Pedro Nunes, «Popular Music and the Public Sphere: The Case of Portuguese Music Journalism» (Tese de Doutoramento, Department of Film and Media – University of Stirling, 2004); Pedro Nunes, «Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Portuguese Music Journalists towards Portuguese Music», *Popular Music* 29, n.º 1 (2010): 41-59; Pedro Nunes e Carlos Cavallini, «Jornalismo sobre música e *gatekeeping*: o caso da MPB no semanário *Se7e*», *Media & Jornalismo* 23 (2014) 39-50.

153 Manuel Deniz Silva, Nuno Domingos e Pedro Russo Moreira, *A Nossa Telefonia. 75 Anos de Rádio Pública em Portugal* (Lisboa: Tinta-da-china, 2010).

igualmente um forte contributo para o estudo da articulação entre diversas indústrias na construção e promoção de repertórios e artistas ou processos de categorização, entre outros tópicos.

Por outro lado, vários historiadores e sociólogos têm incidido sobre os impactos e características locais das práticas e recepções do pop-rock em Portugal. No que toca ao período abordado neste trabalho (finais da década de 1970 e primeiros anos da década de 1980), historiadores como Luís Trindade¹⁵⁴ e Marcos Cardão¹⁵⁵ têm dedicado particular atenção à articulação entre as transformações musicais, mediáticas e valorativas e as modificações sociais, políticas e económicas dos primeiros anos do Portugal pós-revolucionário, um contexto de maior procura de acesso a bens culturais estrangeiros correspondente aos ímpetus de modernização dos estilos de vida associados à juventude, na qual a música rock teve um papel fundamental.¹⁵⁶ É também de realçar o trabalho da socióloga Paula Guerra sobre as práticas do rock em Portugal e, em particular, sobre as práticas do rock «alternativo»¹⁵⁷ e sobre os modos de vida e especificidades locais do *punk* desde a década de 1970, tendo sido responsável por um projecto de investigação sociológica sobre este domínio no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) («*Keep It Simple, Make It Fast! Prolegómenos e cenas punk, um caminho para a contemporaneidade portuguesa [1977-2012]*»), o qual resultou na organização, desde 2014, de uma conferência anual sobre o mesmo (a KISMIF Conference)¹⁵⁸ e em várias publicações, uma delas em parce-

154 Luís Trindade, «Um PA e uma fender», *Imprópria. Política e Pensamento Crítico* 3 (2013): 46; Luís Trindade, «O ‘gosto’ do *Se7e* – Uma história cultural do semanário *Se7e* (1978-1982)», *Ler História* 67 (2014): 45-61; Luís Trindade, «Dividing the Waters: The Sea in Portuguese Post-Revolutionary Popular Music», *Portuguese Journal of Social Science* 14, n.º 3 (2015): 287-301.

155 Marcos Cardão, «O charme discreto dos concursos de beleza e o luso-tropicalismo na década de 1970», *Análise Social* 208 (Julho 2013): 530-49; Marcos Cardão, «‘Dos fracos não reza a história’. Os Heróis do Mar e a invenção do nacionalismo pop», *Análise Social* 231 (Junho 2019): 256-83, <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2019231.02>.

156 Trindade, «Starting Over».

157 Paula Guerra, *A Instável Leveza do Rock: Gênese, Dinâmica e Consolidação do Rock Alternativo em Portugal (1980-2010)* (Porto: Afrontamento, 2013); Paula Guerra, «Keep It Rocking: The Social Space of Portuguese Alternative Rock (1980-2010)», *Journal of Sociology* 52, n.º 4 (2016): 615-630.

158 <https://www.kismifconference.com/pt/about/> (site consultado a 13 de Abril de 2020).

ria com Augusto Santos Silva, intitulada *As Palavras do Punk: Uma Viagem Fora dos Trilhos pelo Portugal Contemporâneo*.¹⁵⁹ Para além das práticas do pop-rock, e mais focado nas dinâmicas das várias indústrias ligadas à actividade musical, destaco ainda a dissertação de doutoramento da socióloga Paula Abreu sobre a indústria fonográfica em Portugal, na qual dedica alguma atenção à importância da mesma no espoletar do *boom* do rock de 1980,¹⁶⁰ e os trabalhos realizados pelo historiador Rogério Santos, antigo coordenador científico do departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Católica Portuguesa e autor de diversos livros sobre a história da rádio em Portugal, dos quais destaco *Estudos da Rádio em Portugal*, no qual dedica particular atenção ao papel da música e da fonografia no universo radiofónico das décadas de 1960 e 1970.¹⁶¹

MÉTODOS E TÉCNICAS

O meu processo de investigação para este trabalho foi constituído por diversas fases de recolha de dados provenientes de várias fontes. Dado o facto de não ter vivido o período abordado, tentei compreender com o máximo de detalhe que me foi possível as dinâmicas de criação e apresentação deste tipo de repertório no Portugal dos inícios da década de 1980, assim como os diversos entendimentos colectivos e as especificidades valorativas dos músicos, editores e outros agentes relativamente às práticas do rock, considerando ainda os constrangimentos sociais, institucionais e técnicos do período. Para o efeito, privilegiei duas formas distintas de recolha de dados: a consulta e análise de conteúdo exaustiva de diversos periódicos publicados entre os anos de 1976-1985, sobretudo a imprensa dedicada à divulgação das actividades de músicos identificados com os estilos do pop-rock

159 Augusto Santos Silva e Paula Guerra, *As Palavras do Punk: Uma Viagem Fora dos Trilhos pelo Portugal Contemporâneo* (Lisboa: Alêtheia Editores, 2015).

160 Paula Abreu, «A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal» (Tese de Doutoramento, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra), 340-42, <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13832>.

161 Rogério Santos, *Estudos da Rádio em Portugal* (Lisboa: Universidade Católica Editora, 2017).

(*Mundo da Canção, Música & Som, Musicalíssimo, Sete e Som 80*, entre outros), e a realização de mais de 50 entrevistas etnográficas com muitos dos principais intervenientes no *boom* do rock em Portugal. Estas fontes, juntamente com a construção de uma discografia exhaustiva e respectiva análise musical, consulta de material arquivístico em diversas instituições públicas (por exemplo, o arquivo televisivo e radiofónico da RTP), o acesso a documentação privada de alguns dos intervenientes e a cedência de várias entrevistas realizadas por colegas que realizaram trabalhos sobre o universo do pop-rock em Portugal (em particular os investigadores António Tilly e Miguel Almeida), juntamente com as entrevistas que eu próprio já tinha realizado para outros propósitos (incluindo a minha dissertação de mestrado), constituíram uma base fundamental para a elaboração deste trabalho. Dada a inexistência de uma instituição pública que centralize as publicações discográficas analisadas neste livro, foi central o acesso a colecções privadas e a digitalizações disponíveis *online* do repertório não reeditado deste período, para além da aquisição pessoal de exemplares em segunda mão. Foi igualmente importante a possibilidade de acesso às gravações disponíveis nos arquivos da RTP, ainda que nem todos os programas abordados no presente livro estejam integralmente salvaguardados em arquivo, aspecto que tornou a elaboração de entrevistas exploratórias com os responsáveis por esses conteúdos ainda mais necessária. Vários desses responsáveis guardavam gravações próprias dos programas televisivos e radiofónicos em que participaram, o que ajudou a colmatar algumas ausências nos arquivos. Estes dados foram analisados, tratados e cruzados por via da elaboração de uma base de dados relacional por mim construída com recurso ao *software* Filemaker, na qual configurei diversos *layouts* de registo de fichas sobre intervenientes (individuais e colectivos), fonogramas, editoras, material de imprensa, eventos, programas radiofónicos e televisivos, outras empresas e instituições, entrevistas por mim realizadas, bibliografia, iconografia e uma cronologia. Esta ferramenta foi fundamental no estabelecimento de um mapa de redes de ligações entre agentes e instituições adjacentes, e na consolidação de uma cronologia detalhada que me permitiu constatar de forma mais precisa os desenvolvimentos ocorridos durante os anos

do *boom*. Complementarmente, foi ainda essencial a relação dialógica de debate das minhas hipóteses e dúvidas provocadas pelo cruzamento de dados com muitos dos intervenientes já entrevistados, seja em contexto de conversa presencial, seja através de telefone ou *e-mail*. Tentei, neste processo de intersecção e esclarecimento das várias dúvidas e contradições proporcionadas pelas diferenças entre as especificidades discursivas e valorativas do passado e as do presente, ter sempre em consideração o carácter necessariamente parcial e selectivo da memória, assim como o facto de que os actos de relembração constituem um exercício marcado pela sensibilidade e aspirações presentes dos indivíduos. Como Soibam Hariprya sublinha, o passado é potencialmente reconstruído no presente mesmo quando existem registos mnemónicos impressos e audiovisuais do período abordado, sendo sempre sujeitos a reinterpretação.¹⁶² Ao longo do processo de investigação e do estabelecimento de algumas relações de causalidade fulcrais para a reconfiguração de repertórios, *gatekeeping* editorial e promocional dos grupos e dificuldades diversas manifestadas nos percursos e discursos, fui identificando as linhas gerais que estruturariam a composição da dissertação que dá origem a este livro.

MOTIVAÇÕES PESSOAIS

Como já foi mencionado no início desta introdução, o meu interesse durante a juventude nos estilos do rock motivou o meu enveredar pela investigação sobre este domínio e sobre a realidade do mesmo em Portugal, cujas transformações me eram tão desconhecidas quanto indutoras de fascínio. A possibilidade proporcionada pela minha frequência dos cursos oferecidos pelo departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, assim como as redes de sociabilização que fui integrando desde a minha deslocação para Lisboa em 2003, permitiram-me, paralelamente, estabelecer uma relação de proximidade com vários dos protagonistas das práticas do rock

¹⁶² Soibam Hariprya, «Memory, Ethnography and the Method of Memory», *Sociological Bulletin* 69, n.º 1 (2020): 67-82, <https://doi.org/10.1177/0038022919899018>.

em Portugal. As imensas horas de discussão e conversa informal com os mesmos em diversos contextos foram de fundamental importância na constituição de uma matriz de referências e assuntos que orientaram a minha investigação sobre este campo, dado o facto de não me ser possível ter acompanhado os processos abordados neste livro na altura da sua ocorrência – na verdade, ainda nem sequer tinha nascido. O meu trabalho sobre o *boom* vem na sequência de uma inquietação que senti ao longo do meu mestrado, resultante da minha incompreensão dos motivos que condicionaram o escasso investimento editorial nas práticas do rock durante as décadas de 1960 e 1970, dada a intensa proliferação de grupos (ou «conjuntos») durante este período vocacionados para este domínio. Consequentemente, quis perceber as razões que subverteriam essa escassez nos inícios da década de 1980. Seria o sucesso dos fonogramas iniciais de Rui Veloso e do grupo UHF fruto de um mero «acaso» circunstancial? Seria este somente o resultado de uma «esperada resposta» a uma espécie de encomenda social amplamente desejada por uma camada juvenil num período de intensa mudança do tecido socioeconómico do país, ou seria também o resultado da reconfiguração de uma ou de várias instâncias mediáticas em actividade?

Por outro lado, o trabalho que tenho vindo a desenvolver em colaboração com o antropólogo Hugo Castro sobre o universo da «canção de protesto» em Portugal, e em particular sobre a obra do músico José Mário Branco, foi-me de especial importância para uma melhor compreensão das mudanças nas tendências editoriais no período abordado, dada a extrema dificuldade que este músico, assim como outros identificados mediaticamente com a resistência ao Estado Novo e à construção de um Portugal socialista em meados da década de 1970, teve em conseguir contratos com as editoras fonográficas em actividade no início da década de 1980. O descartar do repertório destes músicos em prol de outros domínios mais próximos do universo cultural anglo-americano – entre eles o «rock português» –, mais do que uma rejeição estética ou simplesmente geracional, parecia-me ser particularmente sintomático de uma rejeição política (ou de formas de posicionamento político) que também se manifestara nos conteúdos seleccionados para edição fonográfica e promoção radiofónica.

Assim sendo, a minha escolha por este tema não corresponde somente à minha vontade de aprofundar o conhecimento existente sobre as práticas do rock em Portugal, mas, também, à de perceber de que forma é que o momento do *boom* reconfigurou uma parte substancial do universo de práticas musicais do país.

ESTRUTURA DO LIVRO

Para além das secções introdutória e conclusiva, dividi este trabalho em nove capítulos. A estrutura possui um carácter parcialmente cronológico, ou seja, apesar do desenvolvimento temático de alguns tópicos implicar a comparação e contraste entre os diversos momentos de alguns dos processos abordados, tentei que a estrutura ilustrasse minimamente a sequência desses mesmos processos. No primeiro capítulo, incido sobre algumas das características gerais e sobre o percurso de alguns dos principais protagonistas das práticas do rock em Portugal entre finais da década de 1960 e finais da década de 1970, assim como as suas transformações a nível de estilo e discursos adjacentes. Neste capítulo, dedico particular atenção à assimilação e disseminação locais das sonoridades e valores do *punk* e seu respectivo impacto na consolidação de novos repertórios mais vocacionados para uma comunicação «directa» dos conteúdos líricos, igualmente materializada nas características musicais. No segundo capítulo, abordo a actividade de diversos agentes (representantes de grupos, jornalistas, radialistas, entre outros) nos anos imediatamente anteriores ao *boom*, cuja militância valorizadora e promotora do rock feito em Portugal resultou na criação de novos órgãos de imprensa e programas de rádio fulcrais para a popularização mediática do mesmo. Abordo ainda algumas das dinâmicas sinérgicas entre estas indústrias e a indústria fonográfica, assim como a importância que estas tiveram na contratualização de novos grupos e artistas que seriam protagonistas nos anos do *boom* do rock em Portugal. O terceiro e o quarto capítulos são particularmente dedicados à reformulação da equipa editorial da empresa discográfica Valentim de Carvalho, e ao impacto decisivo que esta mudança teve num maior investimento em músicos

identificados com os estilos do pop-rock. Este investimento resultou na publicação, em 1980, dos dois trabalhos fonográficos *pivot* no espoletar do fenómeno mediático do «rock português»: o LP *Ar de Rock* de Rui Veloso & a Banda Sonora (e em particular o *single Chico Fininho*, extraído do álbum) e o *single Cavalos de Corrida*, do grupo UHF. No quinto capítulo, abordo o papel das indústrias radiofónica, televisiva e da imprensa escrita na consolidação do fenómeno mediático por estas designado de «*boom* do rock português», assim como alguns dos vários debates entre músicos, jornalistas, fãs e outros agentes acerca da validade da expressão «rock português», ou seja, do debate entre defensores de uma ideia de rock enquanto qualificável como «português» (dado o seu suposto carácter de prática «universalmente» representativa da «juventude ocidental») e entre opositores da expressão (e inclusive do fenómeno mediático), considerando que não existe «rock português», mas sim rock «meramente» cantado em português. Argumento que, mais do que uma mera discussão taxonómica, este debate foi sintomático de um processo de reconfiguração identitária do que significava ser-se «jovem» e «português» nos inícios da década de 1980 e, por outro lado, da afirmação de um ideário do rock enquanto «subversivo» e questionador do papel das várias indústrias da música e da promoção do domínio em Portugal. No sexto capítulo, abordo a reacção da principal competidora editorial da Valentim de Carvalho, a multinacional Polygram, ao sucesso de Rui Veloso e UHF. Na sequência da popularidade inicial destes últimos, a Polygram investe na gravação de diversos grupos pop-rock com repertório em português, entre eles os grupos Taxi, Trabalhadores do Comércio, Heróis do Mar e Jafumega, casos abordados nesta secção. O sétimo capítulo é dedicado ao desenvolvimento de diversas empresas que centraram a sua actividade na criação de estruturas de agenciamento, produção de espectáculos e amplificação sonora de forma a corresponder às necessidades agenciais e técnicas dos novos grupos. Algumas destas empresas, em articulação com as várias indústrias dos *media*, tiveram um papel central na organização de festivais e concursos que proporcionaram a contratação de diversos músicos de rock para finalidades de gravação e edição. Neste âmbito, foi igualmente importante a abertura e actividade do espaço Rock Rendez

Vous, em Lisboa, enquanto contexto propício à apresentação ao vivo de grupos rock e ao contacto destes músicos com editores e agentes diversos. No oitavo capítulo, abordo o impacto do sucesso do «rock português» na contratualização de novos técnicos e produtores mais vocacionados para a gravação destes repertórios e, no caso do trabalho fonográfico do grupo GNR (em particular na gravação do LP *Independança*), para uma crescente tendência de experimentação com os dispositivos técnicos do estúdio na construção de «obras fonográficas» que extravasavam a mera captação da *performance*, à semelhança de outros casos no universo anglo-americano. Na sequência deste ímpeto de modernização e renovação estética, alguns destes produtores e músicos seriam ainda responsáveis pela criação da etiqueta Fundação Atlântica. No nono e último capítulo, abordo o decréscimo de investimento editorial em repertório rock, resultado, entre outros factores, da «exaustão do mercado» identificada pelos editores, dada a profusão de discos de música rock publicados em Portugal nos anos de 1981 e 1982, muitos deles sem substancial retorno financeiro, e o surgimento de uma nova crise económica que afectaria os custos de produção fonográfica, a qual culminaria, em 1983, na segunda intervenção em Portugal do Fundo Monetário Internacional.

CAPÍTULO 1

«UMA FORMA DE DAR VOZ A ESSES DESCONTENTES E A ESSES MARGINAIS»: ¹ AS PRÁTICAS DO POP-ROCK EM PORTUGAL NA DÉCADA DE 1970

As décadas que antecederam o «boom do rock português» do início da década de 1980 foram marcadas por profundas transformações políticas e sociais no país. Após cerca de 48 anos de um regime autoritário de extrema-direita e 13 anos de guerra colonial nas «províncias ultramarinas» africanas, o país passaria por um período de intensa reconfiguração social marcado por dois anos de processo revolucionário (1974-75) que, a par de processos de nacionalização da banca e de reforma agrária, permitiria a legalização de novos partidos políticos e a convocação de eleições livres. Apesar dos projectos de vários partidos políticos que visavam transformar Portugal num país de matriz socialista, as consequências políticas do golpe de 25 de Novembro de 1975 enfraqueceram essa possibilidade, seguindo-se, após seis governos provisórios, a consolidação de uma democracia representativa de base parlamentar. Os processos desencadeados pela revolução de Abril fortaleceram a consolidação de um estado social que instituiria o Serviço Nacional de Saúde em 1979, o reforço da escolaridade obrigatória, do sistema de Segurança Social, entre outras reconfigurações institucionais e sociais profundas. O crescente declínio da população rural desde a década de 1960, o fluxo migratório para as cidades e a intensificação da terciarização da sociedade proporcionaram a consolidação de uma «classe média» com maior poder de compra do que as gerações precedentes,² aspecto que contribuiu para uma maior sintonia com as dinâmicas sociais e

1 Afirmação de António Manuel Ribeiro (UHF) em entrevista ao semanário *Se7e*, publicada a 14 de Janeiro de 1981. Ver António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

2 Almeida, Costa e Machado, «Recomposição...».

económicas do Ocidente «moderno». A procura desta sintonia motiva o governo liderado pelo Partido Socialista a tentar integrar Portugal na Comunidade Económica Europeia enquanto sintoma de «maturidade política» do país, com um primeiro pedido realizado em Março de 1977,³ visando modernizar as estruturas económicas de um país em crise financeira (que levaria a uma primeira intervenção do Fundo Monetário Internacional no mesmo ano) e normalizar as relações com a restante Europa Ocidental. Esta aspiração à «modernidade» seria igualmente reconfigurada no âmbito dos valores culturais, sendo notória uma clara identificação por parte de alguns sectores da sociedade – em particular das juventudes escolarizadas nas décadas de 1960 e 1970 – com algumas práticas integradas num imaginário partilhado do que seria o «moderno» universo anglo-americano, entre elas a música rock, frequentemente qualificada enquanto alternativa estética viável aos géneros e estilos hegemónicos nos *media* portugueses antes do *boom* (o fado, a «música ligeira», a «canção de intervenção», e.o.), como veremos ao longo deste livro.

Neste capítulo, caracterizo algumas das práticas do rock em Portugal entre finais da década de 1960 e finais da década de 1970, mais especificamente as apresentações ao vivo de artistas e grupos identificados com esse universo, assim como a própria valorização local e internacional do rock enquanto universo musical emergente. Explorarei também a segmentação das práticas do rock em diversas categorias estilísticas e as suas respectivas formas de apropriação e emulação no país, com particular enfoque nos primeiros grupos identificados com os discursos e sonoridades associadas mediaticamente ao domínio do *punk*. Para além da simplicidade enérgica dos materiais musicais, foi comum, entre os músicos influenciados pelo *punk*, a valorização de uma comunicação «directa» que traduzisse as especificidades do «real» individual e colectivo, convergente com os diferentes níveis de *autenticação* identificados por Allan F. Moore,⁴ já referidos na

3 Paul Christopher Manuel e Sebastián Royo, «Some Lessons from the Fifteenth Anniversary of the Accession of Portugal and Spain to the European Union», em *Spain and Portugal in the European Union: The First Fifteen Years*, ed. Paul Christopher Manuel e Sebastián Royo (Londres: Frank Cass & Co, 2003).

4 Moore, «Authenticity...».

introdução. A ancoragem dos discursos sobre a «autenticidade» do repertório e estilos de vida em diferentes contextos sociais e espaços geográficos específicos constituiu um factor de clivagem entre vários músicos identificados com o *punk* neste período. O rock de finais da década de 1970, influenciado pelos estilos do *punk* e da *new wave*, encontraria também cultores dentro do próprio universo editorial português, aspecto que se demonstraria de fundamental importância num maior investimento em repertórios rock, apesar do já extenso universo de grupos (ou conjuntos) dedicados aos seus estilos nas décadas anteriores ao *boom*.

A RECONFIGURAÇÃO DAS PRÁTICAS DO POP-ROCK EM PORTUGAL

A música pop-rock anglo-americana encontrou adeptos entre os jovens (principalmente os estudantes) das principais cidades de Portugal (sobretudo Lisboa, Porto e Coimbra) a partir de finais da década de 1950. O acesso inicial a estes repertórios foi estabelecido a partir da visualização de filmes protagonizados por algumas das principais figuras do *rock 'n' roll* norte-americano (em particular, Elvis Presley), e também através de emissões radiofónicas (locais e estrangeiras), importação e alguma edição local de fonogramas. A disseminação internacional de uma «música moderna» (frequentemente qualificada como «ié-ié» na imprensa portuguesa), configurada pelos estilos rítmicos do *rock 'n' roll*, estimulou a criação de diversos «conjuntos eléctricos» inspirados pelas tipologias instrumentais e musicais de grupos britânicos como os Shadows e os Beatles, entre outros.⁵

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, as práticas do pop-rock em Portugal são marcadas pela crescente consolidação do domínio e das suas variantes estilísticas, assim como por substanciais mudanças nos contextos de performance e respectivos repertórios. Estes processos foram abordados na minha dissertação de mestrado,⁶ na qual procurei

5 Cidra e Félix, «Pop-Rock».

6 Andrade, «Os cânticos...».

demonstrar, através do estudo da concepção de uma tendência musical designada como «rock sinfónico» ou «progressivo» e sua respectiva recepção e emulação em Portugal, como a consolidação dos estilos do rock no país contribuiu para uma crescente transformação da dimensão sociocomunicativa das actuações e das próprias aspirações artísticas e sociais dos músicos.

Na viragem para a década de 1970, a ideia e a prática do concerto rock em Portugal não era generalizada, sendo predominante a interpretação deste repertório em contexto de festas escolares, bailes e festividades locais, servindo sobretudo o propósito de acompanhamento de dança. O repertório pop-rock apresentado pelos conjuntos era essencialmente constituído por versões de êxitos internacionais e raramente por composições originais.⁷ Isto deve-se, entre outras razões, à escassa vontade por parte das editoras e rádios em Portugal de gravar e promover grupos portugueses que tocassem repertório enquadrado neste domínio, usualmente justificada pela suposta falta de viabilidade comercial destes, dada a existência de prensagens locais dos «preferíveis originais» anglo-americanos.⁸ Se, por um lado, a apresentação de repertório original por grupos e artistas portugueses era inviabilizada pela falta de familiaridade do público com os mesmos, os exemplos de publicações fonográficas enquadradas nos estilos do rock – que não eram resultado de qualquer linha editorial de vincada aposta nos mesmos – eram maioritariamente cantados em português (ainda que grupos como os Sheiks, Objectivo, Xarhanga, e.o., tenham gravado em inglês). A língua, e em alguns casos a «qualidade poética» do texto cantado, foi entendida por diversos editores como elemento de potencial apelo comercial que distinguiria os grupos portugueses dos internacionais no mercado discográfico local.⁹ Contudo, era comum entre músicos, fãs, jornalistas e cultores diversos do rock, a ideia de que a língua portuguesa, assim como as suas especificidades fonéticas, não convergiria com as especificidades sonoras

7 *Ibidem.*

8 Argumento expresso por Mário Martins, A&R e produtor da editora Valentim de Carvalho, em entrevista realizada a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa, por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva.

9 Andrade, «Os cânticos...».

desta música, o que contribuiria para tornar estes discos pouco populares, e meros «cartões de visita» para efeito promocional dos grupos. No decurso da década de 1970, os contextos de performance já mencionados destes grupos – festas escolares, bailes diversos – foram, em paralelo com o desenvolvimento dos novos estilos do rock de finais dos anos 60 e início dos anos 70, em particular com as variantes «sinfónica» e «progressiva» do rock, sofrendo modificações na dimensão sociocomunicativa entre audiência e palco. Estas resultavam parcialmente da crescente elaboração dos materiais musicais e das letras – a música deixava de servir «apenas» para dançar e passava também a servir para ser atentamente escutada.

A constituição internacional de um domínio do rock

Um dos importantes factores para esta transformação tem que ver com a própria consolidação, a nível internacional, do rock enquanto categoria musical e de mercado própria, a partir da segunda metade da década de 1960. Se, por um lado, as práticas do *rock 'n' roll*, intimamente ligadas à consolidação da «juventude» enquanto categoria social distinta no período pós-II Guerra Mundial,¹⁰ começaram a enveredar por uma crescente ênfase na intensidade dinâmica da bateria, pelo incremento de volume e efeito de distorção na guitarra eléctrica e pela consolidação do *riff* (ostinato) de guitarra enquanto elemento central da configuração de grande parte do repertório, a diversificação das estruturas deste mesmo repertório começou a reflectir-se numa maior ênfase na edição em formato LP (tal como acontecia nas edições de música «erudita» e *jazz*), ao invés do tradicional enfoque no formato *single*, o que passava a permitir a publicação de repertório de duração mais extensa.¹¹ A importância da especificidade do som das gravações enquanto elemento distintivo do repertório publicado em disco (num período de maior recurso às potencialidades da gravação multipista, evidente no uso de técnicas diversas como o *overdubbing* de instrumentos e vozes,

10 Bennett, *Cultures...*, 22.

11 Edward L. Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counter-culture* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

double-tracking, *sampling* de discos previamente editados, e.o.) e a crescente elaboração estrutural do repertório,¹² foram fundamentais para a instituição de uma ideia de obra fonográfica associada a princípios de «seriedade artística» que contribuiriam para uma maior legitimação social destas práticas musicais enquanto «formas de arte»,¹³ no âmbito de uma crítica musical emergente dedicada ao rock.¹⁴ Esta consolidação está intimamente ligada a uma maior politização das temáticas das letras¹⁵ e à emergência da «contracultura» opositora aos valores sociais hegemónicos no universo anglo-americano, avessa à guerra do Vietname (e, por extensão, à política norte-americana de ingerência noutros contextos geográficos), assim como à popularização da cultura *hippie* e à valorização do consumo de drogas enquanto forma de libertação pessoal e potenciadora de novas formas de fruição dos repertórios e práticas do rock.¹⁶

O final da década de 1960 é marcado pela crescente segmentação do universo anglo-americano do rock em diversos estilos, e pela subsequente criação de novas editoras e etiquetas dedicadas à publicação de grupos e artistas identificados com os mesmos.¹⁷ É neste contexto que começa a ser recorrente o uso de expressões como *progressive rock* ou *progressive pop*, tanto no âmbito da imprensa jornalística como no seio das indústrias fonográfica e radiofónica.¹⁸ Se a acepção inicial de «rock progressivo» seria sinónima de uma ideia de rock enquanto

12 Aspectos patentes em LP como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, do grupo britânico The Beatles (1967) – ver Allan F. Moore, *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) e Gracyk, *Rhythm... -*, ou em *Pet Sounds*, do grupo norte-americano Beach Boys (1966).

13 Richard Middleton, «Rock», em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie e John Tyrrell (Londres: Macmillan, 2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049135>.

14 Macan, *Rocking*.

15 Bennett, *Cultures*.

16 Macan, *Rocking...;* Philippe Daufouy e Jean-Pierre Sarton, *Pop Music/Rock* (Paris: Éditions Champ Libre, 1972).

17 Tschmuck, *Creativity...;* Paul Stump, *The Music's All That Matters* (Londres: Quartet Books, 1997).

18 Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll* (Nova Iorque: Pantheon Books, 1981); Holm-Hudson, *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway* (Farnham: Ashgate, 2008); Macan, *Rocking*.

universo distinto (ou mais abrangente) do conjunto de estilos rítmicos que lhe seriam originários (sendo o termo *progressive* geralmente empregado enquanto adjectivo diferenciador da nova música com pretensões de «seriedade» e «validade artística»), e enquanto contrastante com uma ideia de «pop» associada pejorativamente a princípios de «entretenimento» e de maior superficialidade nas temáticas abordadas, ela seria gradualmente cristalizada enquanto classificação estilística de novos grupos (King Crimson, Genesis, Yes, e.o.), distinta de outros estilos do rock (*hard rock*, *folk-rock*, e.o.).¹⁹ Esta vertente seria caracterizada pelo recurso a aspectos e técnicas composicionais provenientes ou reminiscentes de práticas musicais socialmente legitimadas enquanto «arte», como a música «erudita» ou o *jazz*. Se, por um lado, a emergência de um universo do rock – em particular, do rock progressivo – implicou uma transferência de valores do universo da música erudita, ideologicamente conotada com o exercitar do «pensamento» do ouvinte,²⁰ a sua usual função de comentário e crítica social (influenciada pelo revivalismo *folk* norte-americano dos anos 1950 e 1960²¹ e pelo impacto de figuras como Bob Dylan), a sua elaboração estrutural, harmónica e frequente recurso a métrica irregular e a várias mudanças de compasso ao longo das composições (aspectos que dificultavam a dança) contribuíram para fomentar este tipo de fruição e de atribuição valorativa²² intimamente ligada à prática do concerto rock.

19 Macan, *Rocking...*; John Covach, «Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock», em *Expression in Pop-Rock Music*, ed. Walter Everett. 2.^a ed. (Nova Iorque: Routledge, 2008); Mark Spicer, «Large-Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis», em *Expression in Pop-Rock Music*, ed. Walter Everett. 2.^a ed. (Nova Iorque: Routledge, 2008); Bill Martin, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978* (Chicago: Open Court, 1998); Stump, *The Music's...*; Nors S. Josephson, «Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock», *The Musical Quarterly* 76, n.º 1 (1992): 67-92.

20 John Covach, «Progressive Rock, 'Close to the Edge', and the Boundaries of Style», em *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, ed. John Covach e Graeme M. Boone (Oxford: Oxford University Press, 1997); Stump, *The Music's*.

21 Frith, *Sound Effects...*, 159.

22 Moore e Martin, *Rock*.

Rock em Portugal: do baile ao concerto

Em Portugal, a instituição do concerto rock enquanto modelo performático constituiu, na óptica de diversos músicos,²³ um processo de lenta implementação ao longo da década de 1970. Apesar dos contextos de baile serem frequentemente qualificados enquanto positivamente importantes, ao serem espaços de interação socialmente aceites entre rapazes e raparigas, a necessidade de apresentar versões de temas conhecidos pelo público que cumprissem o propósito de acompanhamento de dança e a escassa aposta editorial na gravação de repertório rock no país (e subsequente promoção radiofónica) constituíram factores inibidores da criação de repertório original. Alguns dos contextos de excepção a este panorama foram as primeiras partes de espectáculos de grupos estrangeiros, em crescente proliferação ao longo da década (sobretudo após o período revolucionário de 74/75), e o crescente número de pequenos festivais na senda do sucesso do Festival de Vilar de Mouros de 1971, contextos privilegiados para a actuação de grupos rock. O percurso de alguns dos grupos protagonistas das práticas do rock em Portugal é bastante ilustrativo das transformações dos contextos de actuação, práticas de escuta e valorização social do domínio. Jorge Pinheiro, percussionista do grupo Ephedra, o qual se distinguiu pela interpretação quase exclusiva de repertório original (exceptuando a realização de alguns bailes, necessária para conseguir o pagamento de prestações relativas aos instrumentos e à amplificação sonora adquiridos pelo grupo),²⁴ sintetiza de forma clara algumas das aspirações dos músicos de rock neste período: «ser diferente», no início da década de 1970, passava «[por fazer] exactamente o contrário dos grupos que fazem *covers*»,²⁵ afirmando ainda, em entrevista realizada pelo músico e jornalista José Jorge Letria ao grupo, que o Ephedra seria «cada vez mais pelo sistema de concertos, já que aí a nossa música pode ser apre-

23 Sobretudo músicos com actividade durante a década de 1970, vários deles por mim entrevistados, como Sérgio Castro (Psico, Arte & Ofício, Trabalhadores do Comércio), António Garcez (Psico, Arte & Ofício), António Pinheiro da Silva (Perspectiva, Banda do Casaco), entre outros.

24 Entrevista a Jorge Pinheiro realizada por Ricardo Andrade, 3 de Janeiro de 2011, Oeiras.

25 *Ibidem*.

sentada com unidade e uma certa coesão».²⁶ A grande maioria dos grupos, mesmo casos de destaque como o Quarteto IIII e os Pop Five Music Incorporated,²⁷ apesar destes constituírem excepções no panorama nacional das práticas do rock por gravarem algum repertório original, próximo dos novos estilos do rock de finais da década de 1960 a nível internacional, preencheriam igualmente os alinhamentos das suas actuações em bailes e festas com versões de êxitos de pop-rock anglo-americano. Contudo, a interpretação destes repertórios passou cada vez mais pela tentativa de reprodução da sonoridade original do disco, por oposição à prática de elaboração de um arranjo ou orquestração idiossincrática que caracterizara a prática dos conjuntos até à década de 60,²⁸ reflexo da importância da gravação na concepção da identidade de uma canção ou outra composição. A própria tentativa de reprodução das especificidades sonoras dos discos constituiu uma forma (frequentemente autodidacta) de aprendizagem musical por parte dos músicos identificados com o rock. Por sua vez, grupos como o Psico, resultante da mudança definitiva de designação, em Novembro de 1969, do conjunto Os Espaciais, reconfiguram-se especificamente para interpretar repertório identificado com os novos estilos do rock (versões de canções de grupos como Deep Purple, Led Zeppelin, The Doors, Traffic, e.o.), abdicando do usual repertório de baile enquadrado nas tipologias rítmicas associadas a antigos estilos de dança (tangos, boleros, valsas, e.o.).²⁹ Em 1973, com a entrada de antigos membros do grupo Pentágono (o vocalista António Garcez, o baixista José «Zé» Martins e o guitarrista Fernando Nascimento), o Psico começa a interpretar repertório gravado pelos protagonistas britânicos do rock progressivo (King Crimson, Gentle Giant, Yes), atitude intimamente ligada à valorização do

26 José Jorge Letria, «Ephedra – O ritual do som», *Diário de Lisboa*, 8 de Fevereiro de 1972.

27 António Tilly e Miguel Almeida, «Pop Five Music Incorporated», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

28 António Tilly, «Conjunto», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

29 António Tilly e Miguel Almeida, «Psico», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

seu carácter virtuosístico e à necessidade de validação social e artística da actividade. Numa entrevista intitulada *Psico – Na senda dos «Yes»*, publicada a 15 de Março de 1974 no periódico *Musicalíssimo*, o líder Tony Moura (guitarra e voz) justifica esta opção artística afirmando pretender «...levar para os sítios onde se dança o melhor que se faz de música rock progressiva», interpretando versões «copiadas» – nas palavras do grupo – dos Yes (com versões de composições como *Close to the Edge*, *And You And I*, *Yours Is No Disgrace*, *Roundabout*, e.o.), King Crimson (versões de *21st Century Schizoid Man*, *Epitaph*, e.o.) e Gentle Giant, considerando que o grupo passou desde então a enveredar por uma tendência de valorização de «conhecimentos musicais e técnicos» supostamente intrínsecos a um repertório que ele caracteriza como «música válida», a qual apelaria a um tipo de público emergente que estaria cada vez mais familiarizado com a mesma, e que já iria aos bailes «para ouvir e não para bailar».³⁰ Sérgio Castro, membro do Psico (substituindo Zé Martins em 1974) e futuro membro dos Arte & Ofício e dos Trabalhadores do Comércio, afirma que este período, coincidente com a proliferação de eventos políticos e sessões de dinamização cultural que caracterizou o processo revolucionário, foi marcado por uma forte transformação na estrutura dos bailes de finalistas escolares, os quais começaram a incluir actuações próximas do modelo internacionalmente institucionalizado do concerto rock, intercaladas entre apresentações de outros conjuntos especificamente vocacionadas para acompanhar a dança. Segundo o músico:

...começou a haver uma transformação nas festas de finalistas, principalmente em determinadas terras, em que se assistia cada vez mais a que o baile de finalistas não era tal coisa. O que é que acontecia no baile de finalistas? O pessoal já ia ouvir. E em alguns [casos], o que acontecia era que convidavam o Psico para fazer concerto. [...] O Psico, em vez de tocar duas ou três vezes, como era hábito, tocava uma vez seguida... ou, quanto muito, tocava duas com um intervalo no meio, até para não ter que mover equipamento.³¹

30 «Psico – Na senda dos Yes», *Musicalíssimo*, 15 de Março de 1974.

31 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Abril de 2011, em Lisboa.

Esta aproximação ao modelo internacional foi paralelamente acompanhada, sobretudo na segunda metade da década de 1970, pela crescente reconfiguração do próprio léxico designativo dos grupos e do seu instrumentário, resultante da tradução literal da terminologia inglesa. Por exemplo, em vez de «conjunto», os grupos começam a ser designados pelos músicos e pela imprensa como «bandas», popularizando-se igualmente a expressão «guitarra eléctrica» enquanto substituta da expressão «viola eléctrica».

As dificuldades na gravação e publicação fonográfica

A experiência prévia de gravação de originais do Psico na década de 1960 (ainda sob a designação Os Espaciais), dada a limitada exposição radiofónica e a deficitária promoção dos fonogramas por parte da editora Rapsódia, assim como a memória da má recepção do grupo Pentágono por parte do público na primeira parte do grupo belga If no Coliseu do Porto, em Maio de 1972, ao apresentar diversos originais cantados em português, inibia o líder Tony Moura de enveredar pela composição de repertório original no âmbito da actividade do Psico. Este aspecto contribuirá decisivamente para a cisão entre Moura, Sérgio Castro e António Garcez, formando os últimos dois o grupo Arte & Ofício em 1975, especificamente criado para interpretar repertório original.³² Este receio do potencial insucesso da recepção de repertório original encontrava correspondência nos ideários vigentes nas principais editoras em actividade no país. Mário Martins, responsável pela selecção de artistas e repertório (A&R) e pela produção fonográfica da Valentim de Carvalho desde 1966, cujos projectos editoriais incidiam maioritariamente nas áreas da «música ligeira» e do fado,³³ afirma que a escassa aposta na gravação de repertório rock criado por grupos portugueses, apesar de os custos de produção serem reduzidos

32 António Tilly e Miguel Almeida, «Arte & Ofício», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

33 Leonor Losa, «Valentim de Carvalho», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

por normalmente não ser necessária orquestração adicional, se deve à fraca expectativa comercial por parte dos editores: «A política era gravar discos que se vendessem [...] o rock, quem gostava, comprava os originais.»³⁴ Por «originais», Martins refere-se aos discos de grupos americanos e britânicos cuja sonoridade era nitidamente influência na actividade dos grupos portugueses, discos estes que a Valentim de Carvalho, enquanto representante local de diversas editoras estrangeiras (entre elas a EMI), e a multinacional Phonogram/Polygram publicavam em Portugal através de prensagem local.

Algumas das várias apostas na gravação de grupos (cujas publicações discográficas eram vistas pelos próprios músicos enquanto «cartões de visita»³⁵ para efeito promocional, em prol de um maior número de contratações para eventos ao vivo), mais do que resultantes de qualquer sintonia estética entre editores e músicos, eram resultado da proximidade pessoal entre a direcção das estruturas editoriais e os membros dos grupos. Um destes casos terá sido a contratação, no início da década de 1970, do grupo Petrus Castrus pela Valentim de Carvalho, proporcionada pela proximidade da família dos irmãos Pedro e José Castro com a família responsável pela empresa, a qual lhe dava o nome. Segundo Pedro Castro, o contrato de gravação teria sido negociado sem qualquer audição prévia do repertório original do grupo.³⁶ Após a gravação de dois EP, a falta de vontade editorial em gravar um LP, as condições deficitárias dos estúdios de Paço de Arcos e a pouca identificação da equipa técnica com as especificidades sonoras da música rock motivam a saída do grupo da Valentim de Carvalho e a contratualização deste pela recém-criada editora fonográfica Sassetti, através da qual gravam o LP *Mestre* num dos estúdios do Chatêau d'Hérouville, nos arredores de Paris, sob a tutela de José Mário Branco. Segundo Pedro Castro:

O Hugo Ribeiro [técnico de som residente da Valentim de Carvalho] olhava para nós como se fôssemos marcianos. Ninguém sabia captar uma

34 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

35 Expressão utilizada pelo músico Sérgio Castro em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 21 de Agosto de 2015 em Lisboa.

36 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 12 de Março de 2011, em Lisboa.

bateria em Portugal, muito menos num timbre rock. É preciso perceber que na Valentim de Carvalho gravava-se fado e música ligeira... não havia nem cultura, nem sequer estas pessoas ouviam em casa... Ou se ouviam ainda estavam numa fase em que era uma corrente semidelinquente. [...] Talvez soubesse captar um piano, sim senhor. Uma guitarra de fado, muito bem... mas assim que passamos dessa área para instrumentos de percussão de outra natureza, ou coisas mais electrificadas, não havia tradição, não havia saber.³⁷

Por outro lado, José Cid, cujo enveredar pela criação de repertório mais próximo das características da «música ligeira» (por exemplo, *Vinte Anos*) advinha da dificuldade de consolidação de uma carreira musical assente nos estilos do rock e do fraco sucesso comercial dos fonogramas do Quarteto I I I I,³⁸ grava ao longo da década de 1970 repertório que ele qualifica como integrado numa vertente mais «experimental» da sua obra, a qual incidiria, sobretudo a partir de 1974, nos moldes do rock sinfónico/progressivo, estilo por ele qualificado como «rock evoluído [...] que caminha para a música clássica».³⁹ Esta variante seria patente nas características musicais do último LP do Quarteto I I I I, *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas: Obra-Ensaio de José Cid* (1975); no seu EP *Vida (Sons do Quotidiano)* (1977) (acompanhado pelos músicos Guilherme Scarpa Inês, Moz Carrapa e Zé Nabo); e no LP *10 000 Anos depois entre Vénus e Marte* (1978), este último contexto do primeiro encontro entre os músicos Ramón Galarza e Zé Nabo, futura secção rítmica de Rui Veloso (sob a designação Banda Sonora).

O grupo Tantra enquanto precursor do «boom do rock português»

No final da década de 1970, os grupos representados pelo agente António José (cuja actividade é analisada com mais profundidade

37 *Ibidem.*

38 O que motiva a criação, em 1973, de um grupo paralelo com os mesmos integrantes sob a designação Green Windows, vocacionado para a publicação de repertório qualificado pelo próprio Cid como mais «comercial». Ver António Amaral Pais, «Breve viagem pelo espaço CIDeral», *Música & Som*, 19 de Maio de 1977.

39 António Amaral Pais, «Breve viagem pelo espaço CIDeral», *Música & Som*, 19 de Maio de 1977.

numa secção posterior deste livro), entre eles os Perspectiva, Beatnicks e Tantra, são particularmente importantes para o desenvolvimento da componente cénica e visual das actuações através da introdução de sistemas de luzes e máquinas de fumos. A capacidade de José para enquadrar os grupos por si representados em programações de festas e eventos de todo o país contribuiu para a popularização, segundo Jorge Casanova, guitarrista dos Beatnicks, de uma «dinâmica de verdadeiros concertos», a qual estimularia «uma multidão de gente que nos seguia para ouvir, e completamente desviada do ambiente dessas festas de Verão».40 Nos anos que antecederam o *boom* do rock em Portugal, o grupo Tantra, fundado em meados da década de 1970 por Manuel Cardoso (guitarra e voz) e Armando Gama (teclados e voz), foi um dos grupos que mais se aproximariam de um ideal de grupo rock «profissional», tanto por via da edição em LP de repertório original como no forte investimento na componente sonora (ao ser proprietário de um sistema de PA próprio) e cénica das actuações (através do uso de máscaras e adereços vários, à semelhança do grupo Genesis), integralmente constituídas por repertório original. Contudo, após a entrega de uma maquete ao produtor Mário Martins, a oportunidade de gravação pela Valentim de Carvalho não surgiria por vincado interesse na vertente «sinfónica»/«progressiva» da qual os Tantra seriam protagonistas neste período, mas sim pelo lado mais pop característico das composições de Armando Gama, patente na canção *Novos Tempos* do primeiro disco do grupo, o *single Novos Tempos/Alquimia da Luz* (1976). «Não sei o que é que me soava [o grupo Tantra], soava-me bem. Gostei do que ouvi. [...] Era a música do Armando Gama que me levava. Eu não tinha outra razão que não fosse eu ter gostado do que ouvi, porque comigo não havia essa coisa [de identificação com uma categoria musical]», explica Mário Martins.41

O sucesso das apresentações ao vivo do grupo, que culminou na realização do primeiro concerto de um grupo português de rock no Coliseu de Lisboa, a 14 de Abril de 1978, motivou a gravação e publi-

40 Entrevista via *e-mail* realizada por Ricardo Andrade, Julho de 2011.

41 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

cação, através da Valentim de Carvalho, de três LP do grupo: *Mistérios e Maravilhas* (1977), *Holocausto* (1978) (ambos sem grande sucesso comercial e exposição radiofónica) e, já em pleno «boom do rock português», *Humanoid Flesh* (1981). Paralelamente, o final da década de 1970 seria igualmente marcado pelo surgimento dos novos estilos do *punk* e da *new wave*, intimamente ligados a um ideal de comunicação directa materializada na assertividade das letras e na simplicidade dos materiais musicais, muitas vezes valorizados em detrimento das características de elaboração harmónica, melódica, estrutural e tecnológica do rock progressivo. Esta simplicidade foi, para diversos músicos, críticos e fãs, um aspecto visto como «libertador», ao descartar necessidades de grande capacidade técnica e na sua íntima ligação, promovida pela imprensa internacional,⁴² a um imaginário de marginalidade e decadência urbanas, reflectido na sua dimensão de crítica social e política, sem que esta fosse necessariamente partidarizada.

«SE QUERES FAZER MÚSICA DE RUA,
PODES FAZÊ-LA»: ⁴³ APROPRIAÇÕES E IMPACTO
DO PUNK E DA NEW WAVE

No âmbito do universo do pop-rock, os anos de 1976 e 1977 foram marcados pela emergência internacional do fenómeno *punk*, principalmente nos EUA e no Reino Unido, protagonizado pelos primeiros grupos e respectivos fonogramas amplamente categorizados pela imprensa com essa designação. *Punk* era, aliás, o título de uma publicação periódica nova-iorquina, criada em 1975 por John Holmstrom, Ged Dunn e Legs McNeil, a qual acabou por acabar por popularizar a designação estilística de um conjunto de grupos rock que actuavam

42 Travis A Jackson, «Falling into Fancy Fragments: Punk, Protest, and Politics», em *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, ed. Jonathan C. Friedman (Nova Iorque: Routledge, 2013).

43 Afirmção de António Manuel Ribeiro em entrevista ao jornal *Se7e*, na qual aborda a emergência da música *punk* e o seu impacto no repertório dos UHF, em António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

regularmente no clube CBGB, os quais, apesar de musicalmente variados (Ramones, Richard Hell and the Voidoids, Television, e.o.), eram amplamente caracterizados por um maior enfoque na tipologia instrumental considerada basilar do *rock 'n' roll* (guitarra eléctrica, guitarra-baixo, bateria e voz), assim como na valorização da suposta simplicidade harmónica e melódica das suas origens. Esta simplicidade seria acentuada pelo crescente recurso à distorção tímbrica do som da guitarra eléctrica, cujo carácter comumente caracterizado como agressivo e enérgico convergia com o registo vocal, de melodias simples frequentemente gritadas, e com a forte intensidade da bateria, tanto no seu volume como no recurso a andamentos rápidos.⁴⁴ Estas características musicais eram entendidas por vários dos seus cultores e pela imprensa como uma reacção a uma parte substancial dos grupos rock com maior sucesso de vendas durante a década, cuja forte predominância de teclados (sintetizadores, mellotron, e.o.) e inclusão de instrumentistas com elevada destreza técnica eram frequentemente qualificadas como distanciadas (simbólica e materialmente) não só das aptidões musicais da maioria, mas também do seu enquadramento social. Este distanciamento, parcialmente assente num discurso afirmador de distinções de classe⁴⁵ e na valorização de um imaginário de marginalidade e precariedade que caracterizaria parte da juventude urbana das sociedades industrializadas da altura, afirma-se, também, através da promoção e disseminação do ideário do *Do It Yourself* (DIY),⁴⁶ evidenciando uma clara valorização do carácter amador das práticas musicais dos grupos *punk* e elementos culturais adjacentes (*fanzines*, vestuário, e.o.), sobretudo no que toca à acessibilidade da sua produção, notória na usual fraca qualidade sonora de alguns dos discos e na criação de circuitos alternativos de distribuição dos mesmos, frequentemente produzidos à margem das editoras com maior capacidade financeira. Estes aspectos contribuem para a populari-

44 Miguel Almeida, «Punk», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

45 Bennett, *Cultures...*, 65.

46 Andy Bennett e Paula Guerra, ed., *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Routledge Advances in Sociology (Oxon: Routledge, 2019).

zação do *punk* enquanto conjunto de práticas assentes num ideário (frequentemente ambíguo e contraditório) de «autenticidade», reflectido no espelhar das contradições da sociedade «burguesa»⁴⁷ e, por extensão, das próprias mecânicas das indústrias envolvidas na actividade musical, entre elas a fonográfica (aspecto especialmente patente no percurso do grupo Sex Pistols, tal como é referido pelo ensaísta Ben Watson).⁴⁸ Este ideário incidia ainda na valorização das especificidades das camadas sociais desfavorecidas através de formas que, ao exporem e contrariarem as normas expressivas vigentes (sobretudo através da música, da linguagem, no grafismo das publicações e no aspecto físico dos seus cultores), despertavam inclusivamente a atenção «do sistema» contra o qual se manifestavam. Segundo Dave Laing, o próprio elemento contrastante inerente às práticas do *punk* entre o exclusivismo do «movimento» e os hábitos culturais «generalistas» e hegemónicos da sociedade britânica foi importante na legitimação do domínio aos olhos dos seus cultores,⁴⁹ aspecto igualmente presente entre os seus primeiros adeptos em Portugal. Neste período, destaca-se em particular a publicação, no Reino Unido, dos primeiros *singles* e LP dos grupos Sex Pistols, The Clash e The Damned, e.o., os quais foram importantes na reconfiguração não só dos ideários das práticas do rock mas também das apostas editoriais, após o investimento de algumas das principais editoras multinacionais (EMI, Virgin, CBS, e.o.) nestes grupos, cujo menor dispêndio financeiro na gravação e conseqüente popularidade seria particularmente importante para a modificação (e, em alguns casos, declínio) da actividade dos principais protagonistas do rock progressivo do período (Yes, Genesis, Emerson, Lake & Palmer, e.o.).⁵⁰

47 Barker e Taylor, *Faking It...*, 268.

48 <https://www.militantsthetix.co.uk/adorno/twaprimer.htm> (consultado a 26 de Abril de 2020).

49 Dave Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (Milton Keynes: Open University Press, 1985), 37.

50 Stump, *The Music's...*, 226.

O punk em Portugal: os primórdios

Em Portugal, os primeiros sinais da popularidade do *punk* fizeram-se sentir sobretudo nas áreas urbanas, através do acesso à imprensa anglófona. Alguns dos primeiros grupos portugueses identificados com esta nova corrente musical – Os Faíscas, Xutos & Pontapés, Minas e Armadilhas, e.o. – foram formados por membros de um número restrito de adeptos iniciais deste universo. O filósofo Paulo Borges, à altura aluno da Escola Secundária Gil Vicente em Lisboa, posteriormente vocalista de um dos primeiros grupos *punk* do país, Minas & Armadilhas, recorda-se de consultar periódicos como o *New Musical Express* e a *Melody Maker* na Livraria Bertrand no Chiado, e de ter sido através deste meio que teve conhecimento pela primeira vez da actividade do grupo The Clash: «Li a notícia sobre um concerto dos Clash... que tinha acabado com violência. Umas pessoas vestidas de vermelho tinham saltado, tinham ido para o palco [...] e aquilo tinha acabado num *riot*, num motim. As pessoas tinham partido uns bancos [...].»⁵¹

Borges, que se descreve como «muito anti-social» à época, sentiu-se identificado com a descrição do ambiente caótico dos concertos destes grupos, identificação esta que era, em parte, resultante da sua desilusão com o decurso do processo revolucionário de 1974/75, e com a prática por ele entendida como ineficiente dos grupos anarquistas com que previamente se teria envolvido, incapazes de efectivarem as mudanças sociais por eles advogadas: «Muito rapidamente vi, em coisa de um ano, ano e meio [...] que a maior parte das pessoas não queria mudar coisa alguma. Havia muito conformismo.»⁵²

É no contexto do seu grupo de amigos do liceu que começa a adquirir, por importação, alguns dos discos dos protagonistas britânicos do *punk rock*, assim como a estabelecer contactos com *punks* estrangeiros por correspondência, através dos quais acedia a cassetes gravadas com as mais recentes novidades do estilo. A sua subsequente entrada no curso de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa proporciona-lhe o aprofundamento do seu

51 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

52 *Ibidem*.

interesse pela obra de Nietzsche, cujo pendor niilista correspondia, no seu entender, ao impulso de revolta por ele sentido no período (ainda que não desprovido de «um misto de compromisso social»), o qual via como sendo convergente com as características musicais e temáticas dos grupos The Clash e Sex Pistols. É na Universidade de Lisboa que Paulo Borges estabelece contacto com outra das figuras fundamentais para a implementação local do *punk*, o músico e curssante de psicologia Pedro Ayres Magalhães. Para Magalhães, Borges terá sido um dos primeiros cultores e ideólogos da cultura *punk* em Portugal, cuja influência se estendeu de forma marcante ao círculo restrito da primeira vaga local de adeptos.⁵³ Esta influência é particularmente notória na promoção do ideário DIY associado ao *punk*, tanto através da criação de grupos musicais sem que os seus membros fossem dotados de grande destreza técnica como na criação de *fanzines* (como a *Estado de Sítio*, em 1978) que, para além da divulgação da actividade dos mesmos, disseminavam os interesses filosóficos, estéticos e sociais dos seus autores: «Juntávamo-nos nos quartos uns dos outros para ouvir aquela música. E, a pouco e pouco, começa a surgir aquela necessidade, que era muito do *punk*, de que ‘isto não é só para nós estarmos aqui a [...] ouvir passivamente, é para nós fazermos também’», recorda Paulo Borges.⁵⁴

Ou como conta Pedro Ayres Magalhães:

O Paulo morava ali numa casa no Camões [...] era uma casa enorme, onde ele dormia. Onde tocávamos [...] e fazíamos essas festas dos *punks*, às vezes. Festas alcoólicas. E fazíamos *fanzines*. Tirávamos fotografias lá, para *fanzines*. [...] O Paulo Borges é que era um entusiasta das *fanzines*. [...] Era um pouco... a poesia, a filosofia... era um bocado... nietzscheana. Como é que se diz? Um pouco niilista e libertária. [...] Era a nossa saída para termos um jornal.⁵⁵

53 Aspecto expresso por Pedro Ayres Magalhães em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

54 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

55 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

Para Paulo Borges, esta necessidade de manifestação explícita de uma vontade de ruptura com a situação social vigente contrastava com as características musicais e temáticas do rock progressivo do qual tinha sido adepto (Van der Graaf Generator, King Crimson, e.o.), frequentemente constituído por estruturas longas com várias secções solísticas e por letras de índole metafísica e espiritual (o que se reflectiria nos discos do grupo português Tantra, vários deles dedicados ao Guru Maharaj Ji). Este contraste era ainda estabelecido contra as práticas de escuta do rock progressivo, as quais, segundo Borges, constituíam «uma espécie de adormecimento da consciência... a música era mais uma forma de curtir... [...] fumavam umas coisas... [...] umas viagens interiores, não é? Tudo aquilo começou a enjoar-me, sinceramente».⁵⁶

Ainda assim, a origem de um dos primeiros grupos *punk* em Portugal, Os Faíscas, está directamente ligada à iniciativa do guitarrista e vocalista dos Tantra, Manuel Cardoso, após a iniciativa conjunta com Pedro Ayres Magalhães e Paulo Pedro Gonçalves (à altura conhecido como Paulo Canadiano) de criar um grupo de *rockabilly*, sintomático da revalorização das características embrionárias do universo do rock ainda durante o período de plena actividade dos Tantra. Segundo Cardoso:

Era eu, ele [Pedro Ayres Magalhães], o Paulo Canadiano [Paulo Pedro Gonçalves], e não tínhamos baterista, ainda... tocava esse gajo guitarra. Depois, como o Paulo Canadiano tocava e cantava desafinado... o homem era a anarquia total e absoluta... e então eu disse [...] ao fim do terceiro ensaio: «Continuem se vocês quiserem, eu deixo-vos ensaiar aqui no estúdio dos Tantra, mas, eh pá, eu não quero tocar mais com vocês.» E eles: «Eh pá, Manuel, lá estás tu com as quadrádices, tem que ser tudo certinho, os *progs*, e o caraças... vamos chamar à nossa banda Os Faíscas.» [...] Foi no dia em que eu saí da banda que eles formaram Os Faíscas.⁵⁷

56 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

57 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 1 de Dezembro de 2010, em Lisboa.

Para além da desidentificação com as características musicais do rock progressivo, a valorização do *rock 'n' roll* das décadas de 1950 e inícios de 1960 era igualmente acompanhada de um apreço pelos estilos de dança (o *jitterbug*, o *twist*, e.o.) referentes aos vários estilos rítmicos enquadrados nesse universo, estilos estes vistos por Ayres Magalhães como bastante distintos das tradicionais formas de dança nos bailes em Portugal, sinónimos, no seu entender, de arcaísmo e de atraso relativamente à modernidade de alguns hábitos culturais anglo-americanos. O interesse pelo *rock 'n' roll* era também estimulado por amigos próximos da banda, dos quais se destacam o artista plástico Carlos Barroco, com o qual Os Faíscas organizam um evento no espaço da Sociedade Alunos da Apolo dedicado ao 25.º aniversário do rock, a 13 de Janeiro de 1979.⁵⁸ Outros membros do núcleo lisboeta inicial de adeptos e promotores do *punk*, distribuído principalmente pela Avenida de Roma, Rossio e Chiado, com ponto de encontro frequente em espaços como a Cervejaria Trindade, eram ainda – entre outros – Paulo Nozolino, Paula Ferreira, Pedro Costa, Zé Leonel e Zé Pedro, estes dois últimos posteriormente fundadores do grupo Xutos & Pontapés.⁵⁹ O *background* social e económico de alguns permitiu-lhes uma maior proximidade com o fenómeno através de idas ao estrangeiro. É na sequência das viagens a Londres e Paris de Paulo Borges para assistir a concertos – inclusivamente a um dos The Clash – que este tem acesso directo à proliferação de *fanzines* estrangeiras sobre o movimento *punk*. Segundo Pedro Ayres, o interesse de Paulo Pedro Gonçalves pela indumentária (que mais tarde se materializaria de forma explícita na concepção dos uniformes do grupo Heróis do Mar) motivou este último, numa das suas viagens a Londres, a contactar Malcolm McLaren, desenhador de moda, agente dos Sex Pistols e um dos principais responsáveis pela criação e divulgação de estéticas de vestuário *punk* (e cuja boutique londrina, intitulada SEX, influen-

58 No qual se daria o último concerto do grupo e o primeiro do grupo Xutos & Pontapés.

59 Segundo Zé Pedro: «Não éramos muitos. Aí uns 15 ou 20. Mas havia uma grande troca de informação entre bandas», ver Nuno Galopim, «Zé Pedro: 'Em 1977, depois de ver o festival punk, encontro o meu caminho'», *Máquina de Escrever* (blogue), 1 de Dezembro de 2017. <https://maquinadeescrever.org/2017/12/01/ze-pedro-em-1977-depois-de-ver-o-festival-punk-encontro-o-meu-caminho/>.

ciara a denominação do grupo).

Os Faíscas tiveram a sua estreia no primeiro festival da revista *Música & Som*, realizado no Pavilhão do Belenenses, a 31 de Março de 1978, após contacto de Paulo Pedro com o radialista e colaborador da revista João David Nunes.⁶⁰ Segundo Ayres Magalhães: «Suponho que falámos com o João David Nunes [...], dissemos-lhe que tínhamos uma banda *punk* e que fazíamos questão em ir tocar à festa da *Música & Som*, senão íamos lá e partíamos aquilo tudo, não queríamos *cachet* nem nada. Ele não se assustou, pelo contrário, penso que nos achou piada e convidou-nos a ir lá.»⁶¹

No respectivo cartaz são anunciados como o «1.º grupo *punk* português». Os membros do grupo – Paulo Pedro Gonçalves (voz e guitarra), Jorge Lee Finuras (guitarra), Emanuel Ramalho (bateria) e Pedro Ayres Magalhães (guitarra-baixo) – decidem apresentar-se com pseudónimos (o que se prolonga durante toda a actividade do grupo), sob as designações, respectivamente, de Rocky Tango/Rock Assassino, Punhos de Renda, Gato Dinamite/Flash Gordon e Dedos de Tubarão. O cartaz do evento da *Música & Som* é partilhado com alguns dos protagonistas do rock progressivo e do *jazz-rock* em Portugal, entre eles os grupos Psico e Arte & Ofício. Neste evento, Os Faíscas interpretam 13 temas, entre os quais versões de canções de protagonistas do *rock 'n' roll* da década de 1950 (Chuck Berry, Bill Haley, Elvis Presley) e alguns originais em português, tais como *Faca na Barriga*, *Não Perdes pela Demora* e *Sábado à Tarde*.

É no contexto desta actuação que Pedro Ayres estabelece contacto com Zé Pedro, o qual assiste ao evento com um alfinete espetado numa das bochechas, aspecto revelador da adopção da estética de vestuário *punk*, realçado em fotografias que acompanham a reportagem sobre o festival publicada a 1 de Maio de 1978 na revista *Música & Som*.⁶² É a partir desta ocasião que o grupo começaria a ser apoiado

60 Ana Cristina Ferrão, *Conta-me Histórias – Xutos e Pontapés*. 2.ª ed. (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009).

61 Ferrão, *Conta-me...*, 34-35.

62 Jaime Fernandes, «O rock português em Festival M&S», *Música & Som*, 1 de Maio de 1978.

por Zé Pedro na organização de eventos na Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo, e na cedência da garagem dos seus pais nos Olivais para ensaios. No ano anterior, a 5 e 6 de Agosto de 1977, Zé Pedro, no contexto de uma viagem de Inter-Rail pela Europa, assiste à segunda edição do Festival de Mont-de-Marsan, onde actuam os grupos The Police, The Clash e The Damned. Para Zé Pedro, a sua participação neste evento teve um efeito transformador na sua pessoa: «Depois de ver o festival *punk*, encontro o meu caminho [...] quando voltei espetei logo um alfinete na boca, rapei o cabelo... e juntei-me a mais uns na minha onda.»⁶³

Durante um período de breve desavença entre Ramalho e os restantes membros de Os Faíscas, Zé Pedro é responsável pela colocação de um anúncio na imprensa à procura de baterista para o grupo, para o qual dá o seu próprio contacto. Após a reintegração de Ramalho, Zé Pedro continua a receber telefonemas e em dois destes contacta com Carlos Ferreira, mais conhecido por Kalú. É a partir deste contacto, seguido de encontro na Cervejaria Trindade, que Kalú integra a formação de um novo grupo *punk* com Zé Pedro, Zé Leonel e Paulo Borges, denominado Delirium Tremens. A permanência de Borges no grupo seria curta. Segundo o próprio: «Começaram a surgir, naturalmente, os primeiros projectos. O primeiro projecto acho que era eu, o Zé Pedro e o Zé Leonel. Começámos a ensaiar na garagem dos pais do Zé Pedro, nos Olivais. Rapidamente se viu que eu não conseguia cantar nada. Portanto, acabei por sair, e ele [...] e o Zé Leonel criaram os Xutos & Pontapés.»⁶⁴

A 29 de Abril de 1978, Os Faíscas invadiram o palco de um evento no Clube Atlético de Campo de Ourique, que contava com a presença dos grupos Elo e Aqui d'El-Rock – era, aliás, a primeira actuação destes últimos. Para além do espaço dos Alunos de Apolo, seriam várias as actuações no Bar É, localizado na zona de Santo António dos Capuchos, e na discoteca Brown's, localizada na Avenida de Roma. É através do agente dos Aqui d'el-Rock, António José, que Os Faíscas começam a actuar fora da região de Lisboa, em diversas locali-

63 Galopim, «Zé Pedro...».

64 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

dades do interior, sendo frequentes os relatos de situações de choque provocadas pelo forte contraste entre a aparência e repertório do grupo, as expectativas da audiência e as normas de sociabilização vigentes nesses contextos. O autor Aristides Duarte, no seu blog Rock em Portugal, descreve uma destas situações, no quadro de uma actuação no Cine-Teatro do Sabugal, a 27 de Maio de 1978:

Chegaram num Fiat 127 [...] acompanhados por um motorista mais velho. Entraram para o recinto e, como ninguém os conhecia, foi-lhes pedido o dinheiro do bilhete, ao que eles responderam «Faíscas» e seguiram, sem darem mais cavaco a ninguém. Comeram frango assado no balcão do Cine-Teatro e atiravam com os ossos para a plateia, enquanto o grupo Stradivarius tocava alguns temas. [...] Foram depois para um bar da vila onde pediram cafés duplos e compraram uma garrafa de bagaço, para beberem durante a actuação. Imaginem o que era aquela gente de aspecto Punk num café de uma vila do Interior do país, alguns com brincos na orelha, coisa nunca vista por estes lados!!! Um escândalo.⁶⁵

Paulo Borges, que antes da formação do seu grupo Minas & Armadilhas acompanhara Os Faíscas nas suas incursões por vários pontos do país, afirma que as deslocações dos *punks* para fora de Lisboa constituíam oportunidades especialmente propícias à satisfação da necessidade colectivamente partilhada de chocar a audiência («quanto mais conservador, maior era o choque»)⁶⁶. Numa incursão a Canas de Senhorim, na Beira Alta, com vista à participação num festival de rock, realizado a 10 e 11 de Junho de 1978, cujo cartaz era composto por diversos grupos de vários pontos do país e encabeçado pelo grupo Psico, Paulo Borges recorda-se do cessar de um concerto de Os Faíscas após a invasão do palco por parte da GNR, a qual tinha sido previamente provocada com apelos de morte à polícia por parte do grupo e acompanhantes. Segundo Borges, a faceta «divertida» das

65 Extraído do site <http://rockemportugal.blogspot.pt/2008/04/biografia-os-fascas-actualizada-com.html> (consultado a 5 de Junho de 2019).

66 Paulo Borges em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

deslocações visava, simultaneamente, o gerar de alguma notoriedade que pudesse instituir o nome dos grupos e, por outro lado, ganhar algum dinheiro com as actuações.⁶⁷

Paulo Borges formaria também o seu próprio grupo, Minas & Armadilhas (por vezes denominado de Minas & Armadilhas S.A.R.L.) com Paulo Ramos, guitarrista, com o qual contacta pela primeira vez na Faculdade de Letras, em 1978. A formação do grupo incluiria ainda Zé Eduardo (guitarra-baixo) e Peter Machado (bateria), e teria a sua estreia numa festa de finalistas da Escola Secundária D. Pedro V, a 5 de Maio de 1979, na qual também participam os grupos Xutos & Pontapés e Aqui d'El-Rock. Paulo Borges, vocalista, descreve a sua actividade musical enquanto «vocalista sem nunca ter sabido cantar coisa alguma [...] foi mais uma espécie de performance».⁶⁸ No quadro de uma participação do grupo num evento fora de Lisboa, na Praça de Touros de Vila Viçosa, agendada para os dias 6 e 7 de Agosto de 1979, em cartaz partilhado com os UHF e os Xutos & Pontapés, os grupos acabariam por ser impedidos de tocar no segundo dia depois de Paulo Borges ter queimado um jornal em palco, enquanto proclamava um discurso que, segundo António Manuel Ribeiro (vocalista dos UHF), «aborreceu as convicções dos locais»: ⁶⁹ «Não queiras saber... foi muito difícil sair de lá.»⁷⁰ Para Ribeiro, a performance de Borges era sintomática de uma atitude elitista que caracterizava um nicho cultural localizado na Avenida de Roma e Baixa de Lisboa (relativamente ao qual Borges teria, na óptica de Ribeiro, pretensões de liderança), a qual diferenciaria os *punks* de Lisboa por oposição aos cultores do estilo localizados na cintura industrial da região, mais especificamente Almada e Amadora.⁷¹ Para António Manuel Ribeiro, apesar da identificação dos UHF com uma ideia de liberdade artística proporcionada pelo despojamento material e interpretativo do movimento *punk*, o seu grupo nunca foi em pleno sentido, no seu enten-

67 *Ibidem.*

68 *Ibidem.*

69 António Manuel Ribeiro, *Por Detrás do Pano – 35 Histórias Contadas na Rádio & Outras Confissões* (Lisboa: Chiado Books, 2014), 237.

70 Entrevista a António Manuel Ribeiro realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

71 *Ibidem.*

der, um grupo *punk*. Se parte deste juízo deriva de uma concepção do *punk* enquanto estilo de características e tipologia instrumental definidas (simplicidade harmónica e rítmica, em andamento rápido, guitarras com distorção, e.o.), as quais eram extravasadas em grande parte do repertório dos UHF, o recurso ao rótulo *dever-se-á*, também, a uma necessidade (ou inevitabilidade) explícita de diferenciação relativamente a grupos lisboetas como Os Faíscas e Minas & Armadilhas.

Como recorda Ribeiro: «O movimento *punk* dá-nos uma liberdade e uma consciência que é esta: nós éramos uma cambada de tesos, não tínhamos dinheiro. [...] Portanto, quando aparece o *punk*, o *punk* devolve-nos a coragem de que vamos poder fazer música... Um baixo, uma guitarra, um microfone, uma bateria... manhosa, não é? [...] Aquilo é que me dava coragem para continuar. Não havia meios.»⁷²

Contudo:

O *punk* vivia muito do visual... nós não tínhamos dinheiro para ele. Nem tinha vontade de andar com o cabelo espetado com... com coisinhas como o Zé Pedro, que fazia com sabão azul e branco. [...] Não tínhamos dinheiro para sermos *punks*. Nós não íamos a Londres comprar blusões. [...] Não estás a ver que nós estávamos a precisar de nos separar deles? [...] Eles eram, sobretudo, o *fashion*. Eles eram a atitude visual. Nós trabalhávamos. [...] Nós, todos os dias, ensaiávamos. [...] A diferença era essa. Quando nós nos encontrávamos com eles, havia uma distância. Havia! Uma vez que me encontrei com Os Faíscas, quando fomos tocar ao Bar É... [...] furaram-nos logo a tarola.⁷³

Esta diferenciação era igualmente expressa em entrevistas publicadas nos anos imediatamente posteriores ao surgimento destes grupos, chegando António Manuel Ribeiro a afirmar, numa entrevista ao *Musicalíssimo* em 1981, que os UHF nunca se identificaram com a

72 Entrevista a António Manuel Ribeiro realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

73 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

corrente «pró-punk» em Portugal, e que, no país, nunca teria existido à época qualquer fenómeno *punk* merecedor de relevo: «Em Portugal nunca houve punk. Simplesmente houve dois ou três projectos ‘punk’ qual deles o mais frustrado.»⁷⁴

A primeira actuação ao vivo dos UHF, ocorrida em Novembro de 1978 num dos espaços de regular actividade dos grupos *punk* lisboetas, o Bar É, em cartaz partilhado com Os Faíscas, foi desde logo reveladora de uma diferença de atitude que Ribeiro associa à disparidade entre as origens de ambos. Ribeiro qualifica os UHF como oriundos de uma localidade de forte concentração operária (apesar de dois dos membros, Ribeiro e Renato Gomes, serem estudantes universitários), cuja música visava retratar as vicissitudes deste contexto, marcadamente diferente do dos «meninos bem»⁷⁵ da Avenida de Roma. Neste primeiro concerto, Ribeiro ainda não participa como vocalista, sendo essa posição ocupada por Vítor «Macaco», operário da Lisnave, cuja permanência no grupo seria curta. O vestuário *punk* de Os Faíscas contrastava com os «jeans baratos, t-shirts baratas [...], botas alentejanas de cano alto ou ténis vulgares»⁷⁶ dos UHF, os quais, desprovidos de viatura própria, carregavam os seus instrumentos à mão na travessia de cacilheiro no Rio Tejo. Segundo Ribeiro, este primeiro concerto foi imediatamente marcado por picardias entre as facções:

Descobrimos durante a tarde que antecedeu esse proto-concerto, ouvindo os chistes do gangue que rodeava Os Faíscas, que o diletantismo não era o nosso caminho: a roupa que usávamos era banal, os instrumentos baratinhos e as piadas no ar colidiam com uma ingenuidade quase virgem [...]. Em Almada não havia uma «Avenida de Roma», aliás os nomes das ruas tinham sido recentemente trocados por símbolos da revolução e o Café Central (espécie de Vá-Vá suburbano), sem mudar de poiso, mudara de *Praça da Renovação* para *Praça do MFA*.⁷⁷

74 Carlos Amoroso, «UHF – À Flor da Pele – O resultado prático duma experiência vivida na estrada», *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981.

75 Ana Rocha, «UHF». *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

76 Ribeiro, *Por Detrás...*, 236.

77 *Ibidem*.

Contudo, para além da partilha de referências estilísticas e influências musicais, um dos aspectos distintivos dos UHF, Os Faíscas, Minas & Armadilhas, Aqui d'El-Rock, e.o., ou seja, dos grupos marcadamente influenciados pelo *punk rock* anglo-americano, foi a composição de repertório original em português, ainda num contexto de aversão generalizada, por parte dos diversos grupos intérpretes de repertório enquadrado nos estilos do rock, ao uso do português cantado. Se, por um lado, a própria simplicidade e «despojamento» dos materiais musicais do *punk* estariam, nas palavras do musicólogo Allan Moore, ligados a um ideal de expressão própria «não mediada» pelos «artifícios» da elaboração técnica e tecnológica de outros estilos do rock,⁷⁸ segundo Paulo Borges, o uso do português estava directamente associado a uma necessidade de comunicação directa e de valorização do vernáculo, a qual, para o efeito, não poderia ser mediada por uma língua estrangeira.⁷⁹ O carácter explícito do canto numa língua amplamente partilhada pela audiência é entendido por vários dos entrevistados para este trabalho como parte integrante de uma estética de «dureza» e de agressividade que seria intrínseca ao *punk* e, conseqüentemente, aos emergentes estilos do rock do período. Esta associação estética seria igualmente partilhada por editores como David Ferreira e Francisco Vasconcelos, aspecto que influenciou a aposta da Valentim de Carvalho no rock cantado em português (cf. capítulo 3). Para António Manuel Ribeiro⁸⁰ e Pedro Ayres Magalhães,⁸¹ o ideário retratista da urbanidade característico dos grupos *punk* portugueses foi ainda, em parte, influenciado pela proliferação da «canção de protesto» e de «intervenção» dos anos anteriores, com forte disseminação radiofónica durante o período revolucionário de 1974/1975. Estes músicos destacam como particularmente importantes os discos de alguns dos protagonistas deste domínio musical, tais como José Mário Branco e Sérgio Godinho, cujos usos das poten-

78 Moore e Martin, *Rock...*, 129.

79 Entrevista a Paulo Borges realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

80 Em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Fevereiro de 2014, em Almada.

81 Em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

cialidades do estúdio, inclusão de elementos musicais provindos do universo do pop-rock (guitarras eléctricas, bateria, e.o.) e renovação dos usos da palavra cantada se tornaram importantes no processo de maior aceitação do canto em português por parte de novos grupos que partilhavam o intuito, sob outras roupagens musicais e enquadramentos políticos, de «dar voz a esses descontentes e a esses marginais» que «são produto natural das sociedades urbanas». ⁸²

É no contexto desta primeira actuação dos UHF no Bar É que o grupo conhece o radialista António Sérgio, à altura responsável pelo programa *Rotação* da Rádio Renascença (entre 1977 e 1980). No programa radiofónico *Rotação*, para além da transmissão de discos importados dos principais grupos *punk* anglo-americanos, Sérgio divulgava regularmente a actividade dos grupos *punk* (e rock no geral) portugueses, tendo inclusivamente emitido a gravação amadora de um concerto de Os Faíscas no Bar É (um dos poucos registos sonoros existentes do grupo) ⁸³ e, segundo Paulo Borges, uma gravação amadora dos Minas & Armadilhas (grupo que, segundo o próprio, nunca desenvolveu a intenção de gravar qualquer fonograma comercial). Vários dos membros destes grupos sublinham o importante papel de Sérgio no acesso a novos discos não só através do seu programa, mas, também, em contexto de audição privada em casa do radialista, ou em sessões de *disc-jockeying* em clubes como o Archote ou o Barbarella. ⁸⁴ Por outro lado, o percurso de Sérgio é particularmente ilustrativo da tendência editorial internacional de integrar radialistas nas funções de selecção de repertório em empresas fonográficas, ⁸⁵ em correspondência à necessidade simbiótica de os radialistas terem acesso a conteúdos fonográficos para emissão e de as editoras garantirem a promoção radiofónica dos mesmos. ⁸⁶ Sérgio, que até 1977 exercia funções de responsável pela secção de repertório internacional na editora Valentim de Carvalho, estaria no centro de uma polémica espole-

82 António Manuel Ribeiro em António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Sepe*, 14 de Janeiro de 1981.

83 Outro dos escassos registos de Os Faíscas terá sido proporcionado por Jaime Fernandes nos estúdios da Radiodifusão Portuguesa.

84 Ferrão, *Conta-me*.

85 Malm e Wallis, *Big Sounds...*, 243.

86 Anderton, Dubber e James, *Understanding...*, 114.

tada em torno da edição da compilação *Punk Rock'77* sob a etiqueta Pirate Dream Records, considerada ilegal por incluir artistas representados pela Phonogram, o que motivaria a entrada de um processo em tribunal por parte desta editora (do qual Sérgio seria absolvido em 1980), o seu despedimento da Valentim de Carvalho e a subsequente substituição por David Ferreira, Francisco Vasconcelos e Rui Neves. Em 1979, integra a equipa da editora Nova,⁸⁷ adquirida em 1977 por José Manuel Fortunato (à altura designada Fono Companhia Industrial de Discos),⁸⁸ a qual, após o arranque de actividades em Março de 1979,⁸⁹ passa a representar em Portugal as etiquetas Stiff, Sire e Aura, publicando localmente discos de alguns dos protagonistas dos novos estilos do rock, como os Talking Heads, Annette Peacock, Ramones, Madness, Ian Dury, e.o. Paralelamente, Sérgio é responsável pela produção e edição do *single Festa / Engrenagem* (sendo o lado B uma versão da canção de José Mário Branco com o mesmo título) e do LP *Música Moderna* do grupo Corpo Diplomático, surgido a partir do término de Os Faíscas e após renovação da formação. Formado no mesmo ano (1979), o Corpo Diplomático inclui, para além de Paulo Pedro Gonçalves, Ayres Magalhães e Emanuel Ramalho, o vocalista Carlos Gonçalves, assim como Rui Freire e Carlos Maria Trindade nos teclados.

A new wave: acepções locais

A existência do Corpo Diplomático nasce da vontade explicitamente definida de criar um grupo *new wave*, termo em voga na imprensa internacional, geralmente utilizado para diferenciar grupos e artistas mais próximos da sonoridade tida como basilar do *punk rock* de outros grupos que, partindo da sua simplicidade estrutural, adicionavam outros elementos na tipologia instrumental (em particular, a adição de teclados e de baterias electrónicas) e maior diversidade rítmica e harmónica, rejeitando, contudo, o enveredar pela composi-

87 Segundo Pedro Ayres Magalhães, em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

88 Informação extraída do site <http://editoraspt.blogspot.com/2011/08/nova.html>, consultado a 15 de Junho de 2018.

89 *Música & Som*, «Nova – Uma companhia nova», Janeiro de 1980.

ção de peças de longa duração com secções solísticas prolongadas,⁹⁰ característica do rock progressivo. Os Talking Heads, The Police, Devo e The B-52's são alguns dos grupos usualmente categorizados pela imprensa, durante este período, como bandas *new wave*. Carlos Maria Trindade, até então ligado aos universos da música erudita contemporânea e a diversas «vanguardas» musicais europeias, tendo realizado estudos no âmbito destes domínios em Inglaterra e na Bélgica, é contactado com o propósito expresso de criar um grupo *new wave* por Paulo Pedro Gonçalves (com o qual tinha participado num grupo eléctrico anos antes) e Pedro Ayres Magalhães durante a realização de uma edição dos Encontros de Música Contemporânea na Fundação Calouste Gulbenkian, na qual participa enquanto músico:

No fim do concerto, aparecem-me dois *punks*, com correntes e cabeçal e não sei quê... ficou tudo assim um bocado... [...] o ambiente da Gulbenkian [...] era muito *straight*. E vieram falar comigo no fim. [...] Eu já conhecia o Paulo, não é? «Olá. (...) Este é o Pedro Ayres, estou a trabalhar com ele num projecto que se chama Os Faíscas, mas vamos transitar para uma banda que se chama Corpo Diplomático... de rock *new wave*... não sei se estás interessado.» [...] E eu que 'tava interessado na *new wave*... gostava do movimento por ser... digamos, não era ortodoxo. Era um movimento aberto. [...] A música deixou de ter três acordes. Passou a ser um bocadinho mais elaborada, e entraram os teclados, que não eram admitidos no *punk*. [...] É onde aparecem as caixas de ritmos, os sequenciadores...⁹¹

Contudo, esta maior «abertura», espelhada também numa estruturação mais formal do repertório, perpetuava, segundo Carlos Maria Trindade, alguns dos princípios da rejeição *punk* de algumas características musicais do rock progressivo, afirmando o músico que na elaboração de repertório do Corpo Diplomático estava proibida a existência de solos prolongados.⁹² Para Pedro Ayres, a maior elaboração musical,

90 Paul Friedlander, *Rock and Roll: A Social History*. 2.^a ed. (Oxon: Routledge, 2006), 254.

91 Em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

92 *Ibidem*.

para além de passar por uma maior destreza técnica na execução instrumental comparativamente ao *punk* («a guitarra passar para arpejos em vez de estar sempre a serrar»),⁹³ consistia, também, na adopção de uma imagem idiossincrática ou mais cuidada que distinguiria o grupo tanto no texto cantado como no vestuário, sendo este último aspecto particularmente patente nas fotografias e *videoclips* de alguns grupos e artistas anglo-americanos que Magalhães tinha como referência, tais como Elvis Costello, Devo (no uso de uniformes diversos – fatos-macacos, fatos prateados, e.o. – e vários tipos de chapéus), entre outros.⁹⁴ Para este efeito, no caso do Corpo Diplomático, para além de um forte recurso à ironia e ao humor nas letras das canções enquanto meios de crítica social de aspectos da realidade nacional (como em *Kayatronic*, cuja temática, segundo o historiador Luís Trindade, incide numa crítica reformulada ao materialismo num contexto de emergência de novas subjectividades políticas),⁹⁵ é dado um acrescido destaque ao aspecto visual dos membros, no que Paulo Pedro Gonçalves teve um papel fundamental, ao conseguir o patrocínio da loja Maçã (da estilista Ana Salazar) na feitura das roupas do grupo. Segundo Pedro Ayres: «Era a vaga da representação que vinha de Inglaterra. [...] As pessoas deixaram de vestir *t-shirt* e calças de ganga. Era uma mistura. Junta-se a moda à música. [...] Havia uma preocupação de fazer uma banda, digamos, de tipos com bom aspecto. Ninguém ligou nenhuma a isso.»⁹⁶

Para Vítor Rua, à altura membro do grupo King Fisher's Band na cidade do Porto, o carácter definidor dos grupos *new wave* passava precisamente pela afirmação de elementos distintivos, ou, de acordo com as suas palavras, «truques estilísticos»,⁹⁷ associados a uma maior habilidade técnica comparativamente à dos grupos *punk* da primeira vaga, sem «ser para mostrar», ou seja, «era utilizar a técnica de maneira a que não parece que tem técnica».⁹⁸ Contudo, em finais

93 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

94 *Ibidem*.

95 Trindade, «Um PA...».

96 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

97 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

98 *Ibidem*.

da década de 1970 e inícios da década de 1980, a multiplicidade de grupos qualificados como *new wave* tanto na imprensa internacional como na portuguesa sugere que este termo seria também sinónimo de praticamente todos os grupos rock que não enveredassem meramente pelas características basilares do *punk* e que não se identificassem com o rock progressivo e com o *hard rock/heavy metal*. De acordo com o guitarrista e vocalista inicial dos GNR, Alexandre Soares, a expressão *new wave* teria sido sobretudo utilizada enquanto designadora de novidade no âmbito do pop-rock neste período, mais do que enquanto definidora de uma categoria musical com características específicas: «Chamava-se a tudo *new wave* – tudo o que veio a seguir ao *punk* chamou-se tudo *new wave*! A parte electrónica era *new wave*, a parte dos gajos mais rudes eram... Stranglers era *new wave*!»⁹⁹

A gravação e mistura do LP do Corpo Diplomático, realizadas em Julho de 1979 nos estúdios da Rádio Triunfo com os técnicos José Fortes e Rui Novais, sob a responsabilidade de António Sérgio («conhecia-lhes a linguagem, sabia a atitude deles, o que é que podia ficar em disco»)¹⁰⁰ e João Henrique («tinha só a noção das operações de estúdio e das poupanças»)¹⁰¹ enquanto produtores, teve a breve duração de três dias, acabando por ser publicado em Janeiro de 1980¹⁰² com o título *Música Moderna*. Segundo António Sérgio, a oportunidade para gravar este disco deriva, em parte, do sucesso de vendas do catálogo internacional da editora, num período de emergência de programas como o *Rock em Stock*, importantes para a popularidade do mesmo. Num artigo de Fernando Magalhães publicado em 1995 sobre o grupo, António Sérgio descreve da seguinte maneira o processo de convencimento de um dos responsáveis da editora, Hugo Lourenço: «Estávamos a ter muito êxito com o repertório internacional, em que ele não acreditava muito. Quando ouviu os Ramones pela primeira vez, jurou para nunca mais,

99 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

100 Fernando Magalhães, «Corpo Diplomático – ‘Música Moderna’», *Pop Rock* (suplemento do jornal *Público*), 15 de Março de 1995.

101 Magalhães, «Corpo Diplomático».

102 António Macedo, «Discos: Corpo Diplomático – Música Moderna», *Se7e*, 30 de Janeiro de 1980.

mas daí a uns tempos os Ramones não estavam só a vender na rua como a ser comprados por grosso, até pelo Círculo de Leitores.»¹⁰³

Para Pedro Ayres Magalhães, o título do disco estava directamente ligado a uma crescente desidentificação com um ideário tipificado da música rock, tanto nas suas características musicais predominantes como nos enquadramentos sociais de classe vistos por ele como originários nos contextos norte-americano e britânico.¹⁰⁴ Segundo o próprio:

Nós queríamos ser alquimistas... singulares... fazer uma coisa que não existia, que era integrar os instrumentos ingleses [...] Portanto, nós queríamos *civilizacionar* isto por um lado, e por outro lado, deixar muito claro que o rock é uma música da classe operária [...] dos subúrbios de Inglaterra, de gajos que querem subir na vida [...] e que só muito raramente é que aparecem pessoas cultivadas a fazer o rock. [...] Aqui... nós dizíamos: «Isto não existe, essa cintura industrial... as pessoas não são suficientemente emancipadas.» [...] Em Inglaterra, é completamente diferente. [...] Milhares de putos a quererem salientar-se pela roupa, pela maneira como tocam. Pelo penteado. [...] Pá, é uma cultura que aqui não tínhamos... [...] Portanto, não venham cá a chamar isto rock. Por isso é que nós chamámos *Música Moderna* ao disco do Corpo Diplomático.¹⁰⁵

Para alguns dos pares dos membros do grupo na divulgação precursora do *punk* em Portugal, a elaboração musical e reformulação visual dos antigos membros de Os Faíscas e o enveredar de outros grupos pelas estéticas da *new wave* é entendida como uma degeneração dos

103 Magalhães, «Corpo Diplomático».

104 Este discurso encontra correspondência em alguns estudos elaborados no domínio dos *Cultural Studies*, como o trabalho precursor de Dick Hebdige, *Subculture...*, cujo enfoque nas origens da classe trabalhadora do *punk* é posteriormente criticado por diversos autores – ver Gary Clarke, *Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Sub-Cultures* (Birmingham: University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, 1982) e Bennett, *Cultures...* – dada a sua composição diversificada: «Hebdige's reading of punk's social significance is thwarted by the fact that punk was not an exclusively working class phenomenon. Indeed, as Clarke goes on to illustrate, in its formative stages at least, punk was anything but working class» (Bennett, *Cultures...*, 65).

105 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

valores originais do *punk* (convergente com a definição de *new wave* expressa por Paul Friedlander enquanto «pop-punk»)¹⁰⁶ Paulo Borges, cuja actividade musical cessa com o último concerto dos Minas & Armadilhas, num cartaz partilhado com o Corpo Diplomático, no dia 25 de Dezembro de 1979 nos Alunos de Apolo, afirma:

Alguns de nós sentiam-se assim um bocadinho mais *punks*, mais puros, mais genuínos. E na verdade, quer Aqui d'El-Rock, quer UHF, quer mesmo, depois, a mudança de Os Faíscas para o Corpo Diplomático era vista um bocado como concessão ao sistema, fazer música mais comercial... [...] começou a haver, assim, um bocado essa separação entre o que nos parecia ser uma adequação a uma coisa mais *soft*, mais ligeira, mais *new wave*, e uma coisa que seria mais aquela atitude *punk* inicial. [...] Estavam a ceder à necessidade de gravar. Fazer discos. Vender, serem apoiados por uma editora. Pronto, estavam a optar por alguma coisa mais estética, mais virtuosista. [...] Houve um momento que foi o último concerto no dia de Natal, em que [...] o nosso concerto foi particularmente caótico. Eu senti... «esta experiência, para mim, chegou ao fim... já não quero continuar com isto». [...] Entretanto já nos criticavam porque nós não tocávamos nada e só fazíamos barulho.¹⁰⁷

Por outro lado, o carácter humorístico e irreverente – sintomático de uma certa necessidade de afirmação pela diferença do Corpo Diplomático – expresso durante uma actuação do grupo numa festa de lançamento da representação da editora britânica Stiff Records pela editora Nova desagrada ao responsável pelo programa *Rock em Stock*, Luís Filipe Barros («achei-os muito cheios de peneiras»)¹⁰⁸ que foi um radialista fundamental para a popularização local de discos enquadrados nos novos estilos do pop-rock, à altura com forte impacto mediático junto da audiência juvenil. António Sérgio descreve este evento da seguinte forma:

106 Friedlander, *Rock and Roll...*, 265.

107 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

108 Nuno Galopim, «Ar de Rock», em *Anos 80 e o novo rock português*, ed. Tiago Francez. *Caderno de Pesquisa – Revolução 9* (Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2010).

Quando contratámos a Stiff, fizemos uma festinha num «ferry boat», ali no Tejo. A banda convidada foram os Corpo Diplomático. Vieram pessoas da Stiff [...]. Começaram com um instrumental qualquer e os gajos até pararam de comer e de beber, sintoma de que estavam a ouvir. Só que a seguir entrou o [...] vocalista [Carlos Gonçalves]. O homem estava entusiasmado por ver os gajos ingleses. Então desatou a dançar e a cantar de uma maneira tal que pontapeava os cabos constantemente, desligando os instrumentos [...]. A partir de certa altura chegámos à conclusão de que o melhor era pôr a banda sonora que já tínhamos, uma cassete gravada com música da Stiff e da Sire.¹⁰⁹

Para António Sérgio, o desagrado de Luís Filipe Barros foi central para a falta de promoção radiofónica do Corpo Diplomático (à excepção do seu programa *Rotação*).¹¹⁰ A 7 de Julho de 1979, o Corpo Diplomático foi ainda alvo de uma má recepção por parte da audiência durante a primeira parte do concerto do grupo californiano The Tubes, no Pavilhão do Dramático de Cascais. A fraca prestação do grupo, resultado da não realização de testes de som prévios,¹¹¹ foi, segundo António Manuel Ribeiro, presentada «com uma carga de fruta».¹¹² Para além da saída do vocalista Carlos Gonçalves, estes foram alguns dos factores que, segundo Ayres Magalhães, contribuíram para o término do grupo em Setembro de 1980. A impressão de que a linguagem humorística utilizada seria mal compreendida pelo público motivou novas discussões entre Ayres Magalhães, Paulo Pedro Gonçalves e Carlos Maria Trindade acerca de que temáticas e construção identitária poderiam proporcionar um melhor efectivar da comunicação com a audiência, o que resultaria, meses mais tarde, na criação dos Heróis do Mar (aspecto a explorar no capítulo 6).

Por sua vez, António Sérgio, após convite de João David Nunes e Jaime Fernandes para integrar a programação da Rádio Comercial, estreia, em Fevereiro de 1980, o programa *Rolls Rock*, na emissão

109 Magalhães, «Corpo Diplomático».

110 Galopim, «Ar de Rock».

111 Segundo Pedro Ayres Magalhães, em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

112 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Lisboa.

em FM da estação. Se, por um lado, o sucesso de programas como o *Rock em Stock* viabilizava a criação de mais programas dedicados ao rock, a inclusão de Sérgio na programação visava complementar o programa de Barros com a emissão de discos tidos como mais «selectos» e «alternativos» pela maioria dos entrevistados (segundo António Garcez, em alusão às preferências de Sérgio por projectos criados na senda do trabalho de grupos como os Joy Division e restantes publicações de editoras «independentes» como a Factory ou a Rough Trade, e.o., Sérgio seria «extremamente elitista [...] passava música muito original, mas música de três tons [...] de ‘depressionados’»).¹¹³ Tal especialização sobressairia no título do programa que, alguns anos mais tarde, Sérgio realizaria em substituição do *Rock em Stock*, no mesmo horário: *Som da Frente*. Se, por um lado, a direcção da Rádio Renascença dificultava a emissão de alguns conteúdos do programa *Rotação*, o interesse de Sérgio na mudança para a Rádio Comercial incidia, também, numa crescente vontade de trabalhar num programa emitido em FM, na sequência do exemplo de Luís Filipe Barros: «Comecei a sentir pressões porque o rock não era bem visto. Ao mesmo tempo, senti uma grande vontade de vir para o FM da Rádio Comercial [...] O público da Onda Média, para quem eu trabalhava na RR, é um público mais difícil de lidar, por ser mais disperso.»¹¹⁴

Inicialmente transmitido diariamente entre a uma e as duas da manhã, o *Rolls Rock* transita em Março de 1981, após um ano de programa e em pleno *boom* do rock, para o espaço horário entre as 20 e 21 horas, com uma edição especial ao sábado (das 22h às 24h).¹¹⁵ É no contexto da sua actividade na Rádio Comercial que Zé Pedro lhe cede uma maquete do seu grupo, nas instalações da estação. Em finais de 1981, Sérgio torna-se responsável pela criação e gestão de uma etiqueta na editora Rossil, à qual atribui o nome do seu antigo programa: *Rotação*. É através desta etiqueta (cuja equipa inclui Jean

113 Entrevista realizada através de videoconferência por Ricardo Andrade, a 26 de Julho de 2015.

114 Cláudia Baptista, «António Sérgio, do ‘Rolls Rock’ ao ‘Se7e’: Explosão do Rock português é fictícia», *Se7e*, 15 de Julho de 1981.

115 Mário Dias, «Rolls Rock – um ano de vida hertziana ao rubro», *Musicalíssimo*, 10 de Março de 1981.

Jacques na produção, Joaquim Manuel Lopes na promoção e Ana Cristina Ferrão nas imagens) que Sérgio produz e publica, em Novembro de 1981, aquela que seria a primeira edição fonográfica dos Xutos & Pontapés, o *single Sémen / Quero Mais*, em pleno *boom* de publicações de discos de rock gravados em Portugal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, foram abordadas algumas das transformações musicais e discursivas no âmbito das práticas do rock em Portugal a partir da segunda metade da década de 1960 até finais da década de 1970, assim como a assimilação local de diversos processos de categorização estilística no âmbito das práticas do rock. O surgimento de grupos exclusivamente dedicados à apresentação de repertório rock e a popularização do modelo do concerto estimularam transformações nas características dos eventos onde estes grupos actuavam, maioritariamente vocacionados para a dança. A crescente constituição de um domínio do rock, caracterizado por pretensões de índole artística que se reflectiam tanto na elaboração dos materiais musicais, nas performances e nos discursos partilhados por músicos e fãs, enformou as actuações de vários grupos em actividade, mais destinadas à escuta atenta e menos dedicadas ao acompanhamento de baile. Paralelamente à popularização dos principais casos de sucesso mediático do rock em Portugal antes do *boom* de 1980/81 (*Arte & Ofício*, *Tantra*, e.o.), o surgimento do domínio do *punk* teve particular impacto na prática musical e nos ideários de vários jovens músicos, jornalistas, radialistas e editores a partir de 1977/78. A valorização da «simplicidade» e do carácter «directo» dos repertórios manifestou-se, em Portugal, no apreço pela dimensão socialmente retratista da música *punk*, no sublinhar da sua acessibilidade musical por membros de novos grupos e no recurso à língua portuguesa em prol de uma comunicação mais eficaz com o público.

CAPÍTULO 2

«A MALTA DA PESADA»: ¹ NOVOS AGENTES NA PROMOÇÃO DO ROCK EM PORTUGAL

As relações de *gatekeeping* (ou seja, de selecção e filtragem de conteúdos para publicação) entre agentes ligados às diversas indústrias da música constituem um aspecto fulcral na contratação e promoção de repertórios gravados e publicados em diversos contextos.² A relação simbiótica entre jornalistas, programas radiofónicos e editoras fonográficas, para além de ser caracterizada por uma forte dinâmica circular de interacção promocional, materializou-se por vezes nos próprios processos de configuração dos conteúdos fonográficos, onde o radialista, mais do que filtrador de conteúdos pré-existentes,³ se afirma por vezes como um agente central na escolha de novos grupos para gravação e até na definição das características musicais de alguns discos. Estes agentes mediáticos correspondem ao que Sarah Thornton⁴ qualifica como indivíduos com elevado «capital subcultural» no âmbito do universo musical por eles promovido, capital esse reconhecido não só pelos fãs, mas também pelos departamentos de promoção das próprias editoras, dada a influência dos mesmos na formação do gosto público. Esta qualidade é basilar ao estabelecer uma relação simbiótica entre editoras fonográficas e rádio, dada a necessidade de promoção de uns e a necessidade de emissão de conteúdos de outros,⁵ aliada à própria construção da identidade do

1 Expressão frequentemente utilizada pelo radialista e apresentador de televisão Júlio Isidro em referência aos cultores da música rock, que posteriormente entrou na linguagem comum.

2 Negus, *Producing Pop...*, 111; Anderton, Dubber e James, *Understanding...*, 114.

3 Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*. 4.ª ed. (Oxon: Routledge, 2017).

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

5 Anderton, Dubber e James, *Understanding*.

radialista enquanto personalidade reputada através da divulgação precursora (ou «descobridora») de artistas.⁶

Em Portugal, o escasso investimento editorial em música rock antes do *boom* estimulou diversos jornalistas e radialistas para a promoção do domínio, tanto por motivações de identificação estética como por necessidade material de correspondência a mudanças legislativas. Neste capítulo, procuro demonstrar a importância da articulação entre a actividade dos músicos e outros agentes (*managers*, radialistas, jornalistas, editores, e.o.) na promoção e consolidação de um universo do rock em Portugal, num período de escasso interesse editorial na gravação dos grupos de rock então activos. Irei explorar a criação de novos programas de rádio e novos jornais que contribuiriam não só para valorizar o repertório, mas, também, para promover novos moldes de apresentação ao vivo por comparação à participação em bailes (em particular, o modelo do concerto rock), assim como o ideário subjacente às práticas do rock no período em estudo. Como irei argumentar, a emergência dos estilos do *punk* e da *new wave* e a criação de novos periódicos (*Rock em Portugal*, *Rock Week*), estações e programas de rádio (Rádio Comercial, *Rock em Stock*, *Febre de Sábado de Manhã*, e.o.) seriam fundamentais para o estímulo e consolidação do sucesso comercial do «rock português» de inícios da década de 1980.

OS PROMOTORES MILITANTES DAS PRÁTICAS DO ROCK EM PORTUGAL EM FINAIS DA DÉCADA DE 1970

Em Portugal, a instituição do concerto rock enquanto modelo performativo e a apresentação de repertório próprio, tanto ao vivo como em disco, constituíram processos que foram sendo lentamente desenvolvidos por músicos, públicos e organizadores de eventos ao longo das décadas de 1960 e 1970. Os anos que antecederam o forte investimento editorial e mediático em discos de grupos rock portugueses

6 Negus, *Producing Pop...*, III.

foram marcados por uma substancial incipiência de recursos materiais e técnicos, sendo ainda escassas as empresas profissionais de som e luzes de palco. As práticas de agenciamento de grupos, usualmente caracterizadas pela intermediação entre os mesmos e comissões de festas para a participação em bailes, e, em vários casos, pela cedência de meios de transporte e amplificação, estavam ainda longe do grau de desenvolvimento profissional e de investimento económico que viria a caracterizar as diversas empresas fundadas ou operantes na sequência do *boom*, com sistemas de PA de grande capacidade sonora (ou seja, que não fossem meramente «para as vozes», como descreveria a canção *Portugal na CEE* do Grupo Novo Rock [GNR]), como a Concerto, a Hipersom, a Musisom, a CantarRock, entre outras. Nos anos que antecederam a explosão de discos de rock gravados em Portugal, a criação de dinâmicas de entreaajuda promocional entre agentes de diversos domínios (representação de artistas, jornalistas, radialistas, editores) foi crucial na promoção (substancialmente militante) da actividade dos grupos rock portugueses, dinâmica esta da qual resultaram publicações que fomentariam não só a divulgação da realidade destes mesmos grupos, mas também a disseminação dos valores e especificidades de um universo local em consolidação. Neste processo, a agentividade de figuras-chave como António José, António Duarte e Luís Vitta foi crucial na configuração das práticas do rock neste período.

António José e a representação de grupos rock

António José foi um agente⁷ fundamental na promoção de grupos rock na década de 1970, dado o seu papel na contratação para espectáculos e na realização de gravações fonográficas de diversos protagonistas do rock em Portugal entre o final da década de 1960 e o início da década de 1980. Após a sua actividade enquanto membro do conjunto FBI e sua participação na Guerra Colonial na Guiné, começa a representar o conjunto Plutónicos⁸ a partir do início de 1968

7 Denominação que o próprio recusa, preferindo o termo «representante» ao ter como ponto de comparação as empresas que o sucederam, de maior envergadura financeira.

8 O qual daria origem, em Janeiro de 1978, após renovação da formação, ao grupo A Ferro & Fogo.

(à altura já com um EP de originais publicado pela etiqueta Alvorada) no estabelecer de contactos com comissões de festas de finalistas escolares. As mudanças de formação, a crescente identificação do grupo com os então emergentes estilos do rock de finais da década de 1960 e a inclusão de versões de êxitos internacionais identificados com esses estilos no repertório do grupo⁹ estimulam alguns organizadores a pedir a António José o contacto de novos conjuntos que se enquadrassem nas mesmas tipologias musicais. José, mantendo o seu emprego na função pública e trabalhando em *part-time* na representação de grupos (colectado nas Finanças enquanto «António José, representação e promoção de conjuntos musicais»), começa, sobretudo a partir de meados da década de 1970, a promover alguns dos grupos que mais se destacariam nas actuações ao vivo e na composição de repertório rock original em Portugal durante este período: Beatnicks, Perspectiva, Osiris/Aqui d'El-Rock e Tantra. Para além do estabelecimento de contactos, dos quais lhe era reservada uma comissão de 10% do *cachet* acordado nos contratos de actuações (segundo António Pinheiro da Silva, seriam 20%),¹⁰ José investia na publicação de anúncios em jornais e na colocação de cartazes em zonas por ele entendidas como estratégicas na região de Lisboa, principalmente na zona do Chiado, onde, para além da elevada concentração populacional, estavam localizadas algumas das principais editoras fonográficas, das quais se destaca a Valentim de Carvalho. Uma outra prática consistia na distribuição de folhetos publicitários em eventos com forte afluência, sobretudo os realizados no Coliseu de Lisboa («pagava a dois ou três miúdos e atirava aqueles coisões lá para baixo»)¹¹ e na distribuição em cafés das diversas localidades onde se deslocava com os grupos. A sua condição de sócio do antigo Centro de Recreio Popular n.º 5 da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT, posteriormente INATEL), na Encarnação, proporciona que António

9 Para além do obrigatório repertório de baile, interpretavam versões de canções dos grupos Uriah Heep, Deep Purple e Led Zeppelin.

10 Entrevista a António Pinheiro da Silva realizada por Ricardo Andrade a 9 de Fevereiro de 2011, em Oeiras.

11 Entrevista a António José realizada por Ricardo Andrade a 26 de Outubro de 2015, em Lisboa.

José, alugando o espaço «por 10 mil escudos»¹² por evento, comece a realizar concertos dos grupos por si promovidos, publicitando desta forma o Centro sob a designação Cine-Teatro da Encarnação, nome por si idealizado. Estes concertos, para além de constituírem espaços privilegiados de apresentação de repertório original, foram centrais para a gravação dos fonogramas de alguns dos grupos por si representados. Após o estabelecer de contacto, na edição de 1976 da Feira de São Mateus em Viseu, entre os membros do grupo Perspectiva (entre os quais figurava António Pinheiro da Silva, guitarrista e flautista) e Nuno Rodrigues e António Pinho, membros da Banda do Casaco e na altura produtores da editora Imavox, António José e os Perspectiva realizam o seu primeiro concerto exclusivamente constituído por originais no Cine-Teatro da Encarnação, encontrando-se os produtores na assistência. É na sequência deste concerto que se proporciona a gravação do primeiro *single* do grupo, «*Lá Fora*» a *Cidade/ Os Homens da Minha Terra*, publicado na Primavera de 1977.¹³ É também no Cine-Teatro da Encarnação que os Tantra, os quais estabelecem contacto com António José através de Ramiro Martins, baixista do grupo Beatnicks, apresentam, em Janeiro de 1977, o seu primeiro concerto com a formação (Manuel Cardoso, António José Almeida, Américo Luís e Armando Gama) que gravaria o primeiro LP do grupo, *Mistérios & Maravilhas*, publicado em 1977. É também neste concerto que os Tantra estreiam o sistema de PA adquirido pelo próprio grupo, aspecto invulgar no período, estando já igualmente patente o recurso a máquina de fumos e adereços cénicos. Segundo Manuel Cardoso, a elaboração deste concerto e a sua respectiva promoção mediática visavam cumprir o propósito estratégico de convencer a editora Valentim de Carvalho, e mais especificamente o A&R e produtor Mário Martins, da viabilidade de gravar e publicar o primeiro LP do grupo, após a publicação em 1976 de um primeiro *single*, *Novos Tempos / Alquimia da Luz*, caracterizado por Cardoso como «ultracompromisso»¹⁴ para efeitos de promoção radiofónica

12 *Ibidem*.

13 Andrade, «Os cânticos...».

14 Entrevista a Manuel Cardoso realizada por António Tilly a 18 de Agosto de 2004, em Lisboa.

inicial dos Tantra. Segundo Mário Martins, teriam sido as características do lado A *Novos Tempos*, canção composta por Armando Gama, mais próxima dos moldes convencionais de uma canção pop com verso e refrão e regularidade rítmica, a convencer o produtor no sentido de contratar o grupo, e não o repertório estruturalmente e harmonicamente mais elaborado, próximo das características musicais dos protagonistas britânicos do rock progressivo, que caracterizava a maioria do repertório dos Tantra.¹⁵

Aqui d'El-Rock: Há que Violentar o Sistema

Dado o escasso interesse das editoras portuguesas na gravação de grupos rock, assente, entre outros motivos, na ideia de que o interesse público nos mesmos seria secundário relativamente às prensagens locais de discos de grupos norte-americanos e britânicos, o percurso de grupos como os Perspectiva e os Tantra era manifestamente excepcional. Seria igualmente o carácter empreendedor de António José a proporcionar algumas das publicações fonográficas de rock gravado em Portugal antes do *boom* através da editora Metro-Som, do músico e editor Branco de Oliveira. Os membros de um dos grupos representados por António José, o conjunto Osíris, sentindo-se artisticamente constrangidos pelos moldes de apresentação de versões em baile («queriam evoluir», nas palavras de António José),¹⁶ e com o apoio do seu representante, modificam a identidade do grupo em finais de 1977, quer nas formas de performance, quer nas características do repertório, com conseqüente investimento em diversas formas de promoção. Internacionalmente, o ano de 1977 foi marcado pela explosão mediática internacional do *punk rock*, destacando-se a publicação dos primeiros LP dos grupos britânicos Sex Pistols e The Clash, acompanhados por uma forte promoção jornalística, a qual, através da importação das publicações *Melody Maker* e *New Musical Express*, e.o., também chegava a algumas bancas portuguesas. Segundo António José:

15 Entrevista a Mário Martins realizada por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

16 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 26 de Outubro de 2015, em Lisboa.

Eles [Osíris] sabiam que eu estava já nessa altura relacionado com grupos rock e não sei quê. E eu... «Eh pá, só se vocês... agora há aí uma coisa... um movimento, e tal... o *punk*.» Começou-se a falar no *punk*, e não sei quê. O *punk rock*. E eu: «Só se vocês, depois, enveredarem por isso, mas depois têm que ter um comportamento diferente... não vão tocar para senhoras... [...] aquelas mulheres que vão aos bailes.» Estava a ser lançado esse espírito, na altura. «Mas temos que divulgar isso publicamente, para se saber [...] que é um grupo *punk*.»¹⁷

Na sequência desta redefinição, o grupo Osíris passa a designar-se Aqui d'El-Rock, um dos grupos precursores do *punk* em Portugal. O grupo estreia esta nova identidade numa actuação ao vivo a 29 de Abril de 1978, no Pavilhão do Clube Atlético de Campo de Ourique (CACO), em Lisboa, num cartaz partilhado com os grupos Elo e Os Faíscas (de Pedro Ayres Magalhães e Paulo Pedro Gonçalves). Como já foi referido, Os Faíscas eram outro dos grupos protagonistas da primeira vaga do *punk* em Portugal, e também eram representados por António José. Uma das estratégias centrais na promoção do grupo Aqui d'El-Rock e de outros grupos por si representados passava pela gravação de fonogramas através da editora Metro-Som, localizada na Pontinha e fundada pelo músico e produtor Branco de Oliveira («o único que disse que sim»),¹⁸ até então maioritariamente dedicada à publicação de discos de fado, ranchos folclóricos e repertório popular diverso. Contudo, a ideia da falta de viabilidade comercial dos discos de grupos rock era, à semelhança das grandes editoras fonográficas, partilhada por António José, o que a seu ver tornava compreensível que os encargos da gravação e feitura dos discos ficassem à inteira responsabilidade de grupos e agente. Segundo José: «Ele tinha razão para cobrar. Sabe porquê? Porque ele, como sabia que ia haver pouco... não havia promoção... então ele cobrava um xis que era para ele pagar o estúdio [...] Isto é assim: isto nascia de um pedido meu. [...] Promoção! Era essa a intenção! Eu promovia os meus grupos para depois lhes arranjar emprego.»¹⁹

17 *Ibidem.*

18 *Ibidem.*

19 *Ibidem.*

A identificação de Branco de Oliveira (frequentemente creditado como produtor nos discos por si publicados) com as especificidades estéticas do rock era amplamente caracterizada por vários músicos como bastante limitada. António Manuel Ribeiro, que grava e vê publicado através da Metro-Som o primeiro disco dos UHF em 1979 (após contacto com a editora, manifestamente influenciado pela edição dos Aqui d’El-Rock), intitulado *Jorge Morreu*, descreve o processo de mistura das pistas de gravação como conflituoso, dada a inibição de Branco em aumentar o volume da tarola da bateria em prol de um maior destaque da voz – «a típica estética da música ligeira», segundo Ribeiro.²⁰ Após a gravação de uma maquete do grupo por Manuel Cardoso (Tantra), os Aqui d’El-Rock e António José investiram na gravação de um disco através da Metro-Som, realizada nos estúdios da Arnaldo Trindade pelo técnico de som Manuel Cunha em meados de 1978. Segundo António José, apesar do «som horrível»²¹ da gravação dos Aqui d’El-Rock (o qual, segundo o agente, «condizia, de certo modo» com a própria estética *punk*),²² esta seria central para uma maior promoção do grupo junto de jornalistas e radialistas, tendo o disco sido emitido diversas vezes no programa *Rotação* de António Sérgio na Rádio Renascença. Esta primeira gravação do grupo resultaria na publicação, ainda durante o ano de 1978, do *single Há que Violentar o Sistema / Quero Tudo*. Esta é usualmente considerada por músicos, jornalistas e fãs como sendo a primeira publicação de música *punk* gravada em Portugal. Um dos aspectos distintivos do *single*, para além do conteúdo musical, foi a explícita menção na capa, dentro de um pequeno círculo que inclui a palavra «*punk*», do estilo identificador do grupo. É também no contexto de promoção dos Aqui d’El-Rock que a RTP grava um *videoclip* do grupo com o lado A do *single*.

20 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

21 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 26 de Outubro de 2015, em Lisboa.

22 *Ibidem*.

Apesar da identificação prévia dos membros do grupo com algumas das características da música *punk*,²³ cuja associação simbólica com as especificidades da vivência londrina encontrava, segundo Zé Serra (baterista), correspondências com as vicissitudes da realidade lisboeta,²⁴ os músicos integrantes dos Aqui d'El-Rock expressavam alguma desidentificação com o uso do rótulo (ou com o próprio processo de categorização do grupo) em entrevistas publicadas na época. Numa entrevista para a revista *Rock em Portugal*, publicada em Maio de 1978, Zé Serra afirmava: «Temos uma série de ideias que, em grande parte, coincidem com as do 'punk'. [...] Para já, não nos autodenominamos de 'punk'»,²⁵ exemplificando essa coincidência através do expressar da necessidade de se «ser simples», quer «em termos de música, quer em termos de letra».²⁶ Numa entrevista posterior para o periódico *Musicalíssimo*, publicada em Junho de 1982, numa fase em que o grupo já adoptara o nome Mau-Mau, um dos membros do grupo afirma: «Apareceu lá no disco, a palavra *punk*, mas nós não tivemos nada a ver com isso, não nos autoprotelamos de *punk*...»²⁷

A ambiguidade identitária do grupo era igualmente expressa na imagem e no vestuário dos seus membros, os quais mantinham o uso de cabelos compridos característico de uma certa imagem tipificada da juventude em voga desde a década de 1960, aspecto visível no clip de *Há que Violentar o Sistema*, frequentemente comentado por pares e por jornalistas e qualificado por diversos cultores do *punk* como pouco convergente com o estilo musical.

23 O carácter «directo» da simplicidade dos materiais musicais e das letras, o timbre distorcido da guitarra, a preponderância da bateria, entre outros aspectos.

24 «Tinha tudo a ver connosco. Estava envolvido em movimentos sociais, ocupávamos casas, iamós à Junta de Freguesia do Bairro São João de Deus e tirávamos a lista das casas devolutas para depois ocupar. [...] [A música *punk*] É pela vivência, pelos excessos, pela anarquia, pela possibilidade de estar encostado ao guitarrista, ou tirar o microfone da boca do vocalista», explicou Zé Serra em entrevista a André Rito, «Os dias loucos do Punk», *Sábado*, 18 de Julho de 2013.

25 António Duarte, «Entrevista – Aqui d'el-Rock – 'Há Que Violentar o Sistema'», *Rock em Portugal*, Maio de 1978.

26 *Ibidem*.

27 António Ramos, «Mau-Mau – Cantar em japonês porque é importante que as pessoas fiquem com os olhos em bico», *Musicalíssimo*, 2 de Junho de 1982.

A revista Rock em Portugal

António José, sob a impressão de que os periódicos portugueses especializados na divulgação de música pop-rock (*Musicalíssimo*, *Música & Som*, e.o.) conferiam pouco destaque aos grupos activos em Portugal, decide criar uma revista de periodicidade (geralmente) mensal que tem como principal intuito a divulgação e promoção dos grupos por si representados, intitulada *Rock em Portugal*, preenchida por artigos, críticas de discos, reportagens, letras de canções e entrevistas a diversos protagonistas do rock em Portugal do período.²⁸

Para a elaboração desta revista, cujo primeiro número é publicado em Janeiro de 1978, António José reúne uma equipa de colaboradores, entre os quais o jornalista João Filipe Barbosa e o fotógrafo Hermínio Clemente, figurando como principal redactor o jornalista António Duarte.²⁹ Este último, que estabelece contacto com António José por intermédio dos Tantra durante um concerto dos próprios, era jornalista do semanário *O Tempo* e foi mais tarde fundador do *Correio da Manhã* e redactor dos jornais *O Jornal* e *Se7e*. Neste período, António Duarte era um dos principais cultores das práticas do rock no espectro jornalístico português, numa época em que a divulgação do domínio em jornais de carácter generalista era escassa. Segundo Duarte:

Ninguém ligava a essas coisas. A imprensa tinha a noção de que o rock era uma coisa de drogados, de pessoas menores que não sabiam música. [...] Punha-se tudo às gargalhadas... Se eu fosse dizer ao meu chefe de redacção daquela altura: «Tem aqui uma notícia de um grupo de rock»... ficavam todos a rir-se. Gozavam. Era «olha os hippies». [...] As pessoas eram um bocado paternalistas com estas tentativas de mudar as coisas. «Ah, tá bem, pronto, meto-te essa notícia... mas olha que não é... [é] uma vez sem exemplo.»³⁰

28 Entrevista a António Duarte realizada por Ricardo Andrade a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

29 Duarte seria o autor de uma das obras pioneiras sobre a história do rock em Portugal, intitulada *A Arte Eléctrica de Ser Português: 25 Anos de Rock em Portugal*.

30 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

ROCK EM PORTUGAL

LEIS ANTI-
-PUNK EM PORTUGAL

MENSAL • FEVEREIRO / 78 • 15\$00 • N.º 2



TANTRA

MARAVILHAS

DO ROCK NO PAÍS DOS MISTÉRIOS

A colaboração de Duarte na revista *Rock em Portugal* não era remunerada («fazia aquilo por carolice»),³¹ nem a venda da revista dava, segundo Duarte e José, qualquer lucro – ao invés, ambos afirmam que este seria um investimento no qual José perderia dinheiro. A revista tinha uma tiragem de 10000 exemplares por número, dos quais, segundo o próprio, a distribuidora Electroliber acabava por devolver a grande maioria, o que José justifica com a falta de capacidade estratégica da empresa quanto à colocação da revista em espaços de venda adequados («‘Vão pôr isto em quiosques e papelarias junto das escolas.’ *Naa...* nunca ligaram nenhuma a isso»)³². O escasso volume de vendas e limitações de ordem financeira levam a que a duração da revista se estendesse apenas por onze números (o último foi publicado em Maio de 1979). Apesar do claro destaque conferido aos grupos representados por José, a *Rock em Portugal* incluía ainda reportagens, artigos e depoimentos de diversos músicos, críticos e radialistas que, no entender de José e Duarte, fossem importantes para a configuração de um universo consolidado das práticas do rock em Portugal e, como tal, merecedores de promoção.

O período de publicação da revista coincidiu com a realização do primeiro concerto dos Tantra no Coliseu dos Recreios em Lisboa, a 14 de Abril de 1978, com a primeira parte a cargo do músico Rui Siqueira. Este concerto, que teve lotação esgotada, para além de ter sido alvo de destaque em diversos órgãos de imprensa e, inclusive, na televisão, foi igualmente destacado na *Rock em Portugal* por António Duarte enquanto representativo de «uma nova era de concertos em Portugal»,³³ opinião reiterada por Carlos Jorge num artigo para o periódico *Música & Som*, publicado a

31 *Ibidem*.

32 António José em entrevista a Ricardo Andrade, a 26 de Outubro de 2015 em Lisboa.

33 Ver António Duarte, «The Tantra Show – Uma vitória para o rock em Portugal!», *Rock em Portugal*, Maio de 1978.

Numa entrevista por mim realizada (27 de Setembro de 2015, Lisboa), António Duarte afirma ainda: «O concerto dos Tantra mostrou a esta gente, que eram conservadores, reacçãoários, habituados àquele esquema do jornalismo clássico... mostrou uma outra faceta profissional. [...] Isso chamou a atenção da imprensa. Tanto que chamou que foi talvez a primeira vez que isso apareceu até na televisão. Houve uma reportagem na televisão. E os Tantra tornaram-se um pequeno epifenómeno de uma coisa que ainda não existia, que era o fenómeno do rock português. [...] Era um precursor.»

15 de Maio do mesmo ano: «Os hábitos antigos, agora com tendência para acabarem, de que os grupos portugueses não constituem motivo para espectáculo devem a partir deste momento estar inevitavelmente enterrados.»³⁴ Contudo, a organização deste concerto, estimulada pelo impacto das actuações do grupo em diversos pontos do país conseguidas através da agência de António José, surge a partir de uma parceria estabelecida entre os Tantra e um dos promotores da Polygram, Carlos Gomes,³⁵ um dos responsáveis pela realização de diversos concertos em Portugal de protagonistas do rock anglo-americano (Procul Harum, Genesis, e.o.) representados localmente pela editora. É na sequência deste concerto que Gomes, juntamente com o técnico de som dos Tantra, Joca (João Azinheira),³⁶ inicia a dinâmica colaborativa que marcaria o trabalho da empresa de equipamentos de som e agenciamento de artistas Concerto, responsável pela representação de alguns dos protagonistas do *boom* do rock em Portugal (Rui Veloso, Salada de Frutas, Rock & Varius, Street Kids, e.o.). Segundo António José, é precisamente o surgimento destas novas empresas, dotadas de maior capacidade financeira e promocional, que o desmotiva de continuar a investir na representação de grupos:

Eram pessoas que tinham muito dinheiro, tinham escritórios próprios, tinham empregados. Eu não podia competir com essa gente. ‘Tava empregado pelo Ministério, e ‘tava em minha casa... que era o meu quartinho... onde eu ainda moro hoje [...] era ali onde eu fazia as coisas. [...] Foi por tudo isso junto [...] que eu tive de sair. [...] Começam a fazer espectáculos no Coliseu, e não sei quê. Eu já não sou dessa fase. [...] As pessoas deixaram de me contactar, e o que é que acontecia? Eu reduzi esses anúncios. Fui cortando. [...] A concorrência era forte e trabalhavam a sério! Mandavam material para as comissões... [...]

34 Carlos Jorge, «Tantra – os mistérios e maravilhas do rock feito em Portugal», *Música & Som*, Maio de 1978.

35 Entrevista a Carlos Gomes realizada por Ricardo Andrade a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

36 O qual deixa de trabalhar com o grupo a partir do evento do Coliseu devido a divergências com Manuel Cardoso, segundo entrevista por mim realizada a este último (21 de Abril de 2011, em Lisboa).

mandavam discos, mandavam posters a cores... eu nunca trabalhei nessa fase de posters a cores.³⁷

Outro dos motivos expressos por José enquanto desmotivador da continuidade do seu trabalho como agente terá sido o desmembramento e/ou a reconfiguração de uma parte substancial dos grupos por si representados na segunda metade da década de 1970 (Perspectiva, Tantra, Beatnicks, e.o.), cuja identificação estilística com as características do rock sinfónico/progressivo começava a ser vista na imprensa como antiquada e divergente de uma concepção moderna das práticas do rock.

O Rock Week

e o papel intermediário de Luís Vitta

Apesar do fraco volume de vendas e do escasso impacto de *Rock em Portugal*, António Duarte e Hermínio Clemente, juntamente com o jornalista Luís Vitta e o fotógrafo Luís Vasconcelos, decidem investir na criação de um novo órgão de imprensa exclusivamente dedicado ao rock, contrariando aquilo que Duarte considerava ser uma dinâmica menos séria e menos informada, assente numa lógica de colaboração e não de contratação, que seria característica da elaboração de várias revistas e jornais «especializadas» em crítica musical ao longo da segunda metade da década (como o *Música & Som*, o *Musicalíssimo*, e.o.).³⁸ O *Rock Week*, cujo primeiro número é publicado a 13 de Maio de 1980, é qualificado por Duarte como o primeiro jornal em Portugal especificamente dedicado à música rock com uma equipa redactorial contratada, composta por jornalistas e não por colaboradores que qualifica como «curiosos».³⁹ Apesar de o jornal ter tido poucos números – o último (n.º 9) é publicado a 8 de Julho de 1980 (ainda antes da publicação do álbum *Ar de Rock*, lançado em meados

37 Entrevista a António José realizada por Ricardo Andrade a 26 de Outubro de 2015, em Lisboa.

38 Aspecto referido por António Duarte em entrevista a Ricardo Andrade, a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

39 António Duarte em entrevista a Ricardo Andrade, a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

O OURO DA CASA

Podem não acreditar naquilo que vai ler (se ler claro! Mas olhe que é para seu bem...) até a mim me custa, mas eu juro que é verdade, verdadinha. E aqui vai. Esta semana, na RTP-1 vamos ter boa música; nada menos que um programa inteiramente preenchido com 50 maiores êxitos de 1979-Solid Gold. Veio dos EUA e é feito a partir dos singles que venderam muitos milhares de exemplares naquele país. É claro que nem todo o americano tem o seu bom gosto e portosso vai haver ao longo do programa muito "discos", mas, nós aconselhamos - abra os olhos e tape os ouvidos. No fim de contas, aqueles passinhos até nós divertem! Bom, mas o que é o TOP Solid Gold Hits de 79? É um programa feito com as tais 50 canções apresentadas sob a forma de teleclips, misturados pelo maior d.j. lá do sítio e ainda com a participação especial de alguns artistas ao vivo. Prepare-se, vão lá estar os Blondie, Supertramp, os Knack, os Dire Straits, a Little

River Band, Rickie Lee Jones, Paul McCartney, Robert Palmer, Fleetwood Mac e Nick Lowe - para estes não precisa de abrir os olhos; basta os ouvidos. Quanto aos outros, bem, eu não posso deixar de referir alguns desses disqueros: Bee Gees, Rod Stewart, Gloria Gaynor, Donna Summer e Olivia Newton-John (sem Travolta, felizmente). E nem toda a música que por lá vai muito por aqui se conhece, há passas que nunca chegou a estas bandas. Depois disto, eu já o estou a ver pular de contente... E o caso não é para menos. Mas não o fiquemos à espera de um magazine semanal que tanta falta faz. E até lá, olhe, contente-se com aquilo que temos - se não é o ouro, é pelo menos, a prata da casa.

M. M. G.

O ROCK COLORIDO



Estreou-se em meados de 1973, teve um sucesso enorme e logo se tornou uma das músicas mais conhecidas do rock. Foi a primeira vez que um cantor de rock cantava em português. A música foi escrita por um jovem português, Manuel Freire, e foi gravada por um dos grandes nomes do rock português, Manuel Freire. A música foi muito bem recebida e tornou-se um dos maiores sucessos do rock português. Manuel Freire é um dos grandes nomes do rock português e tem gravado muitos discos. A música foi muito bem recebida e tornou-se um dos maiores sucessos do rock português.

Tempo Balthazar

VÁ DE ROLLS NA CRISTA DA ONDA

Se você quer andar a par do que se vai passar lá fora, ou muito simplesmente gostar de viajar de noite, aconselho-lo a captar as ondas do FM Stereo da Rádio Comercial e esperar pelo rock final, o Rolls Rock. As vantagens são imensas. Se é condutor, faça do seu carro barco e deixe-se ir na crista da onda. Este conselho, claro, é extensivo aos surfistas e a todos os que gostam de navegar nas águas do bom rock. Mas atenção: as águas não são quentes, e se cair você mergulhar na onda fria é capaz de, ao princípio inevitavelmente, sentir arrepios e isto muito simplesmente porque a grande batalha do Rolls Rock nas últimas semanas tem sido a favor da divulgação daquilo a que se começa a chamar

"The Cold Wave" - um som metálico, conseguido à base de repetições e intervenções de sintetizadores, uma música que não podemos deixar de associar aos robots e que grande parte se deve aos Kraftwerk. Actualmente, navegam nesta onda músicos como Gary Newman, que conseguiu em Inglaterra um espectacular e inesperado sucesso com a sua Tubeway Army, John Fox, ex-leader dos Ultravox, um grupo que esteve na vanguarda do movimento Punk/New-Wave, apadrinhado por Brian Eno e ainda The Orchestral Manoeuvres In The Dark que se tornou um dos grupos preferidos do programa. Mas se este motivo não é suficiente, para você ir de Rolls Rock pela noite fora (nós sabemos que esta música de compu-

tadores chatista muito boa gente) não é razão para evitar o Rock final da Rádio Comercial. O Reggae por exemplo, é um dos pratos fortes de muitas emissões sobretudo na forma de bluebeat e Ska com os Specials, o Selector e os Madness entre outros. Também os Talking Heads, os Stranglers e Philip Rambow têm lugar de honra no Rolls Rock e já foram power play ao longo de muitas noites. Mas se com estes nomes todos continua nada de não ir na crista da onda, tem bom remédio - está à sua disposição uma juke box que você não paga para ouvir. Basta voltar e esperar pela sexta-feira. Bom, e agora eu cá vou de Rolls à procura do bom rock. Quer uma boléia? **Manuela Moura Guedes**



NEW ADVENTURES E NÃO SO
Os New Adventures, uma das melhores bandas da "new-wave" holandesa vão aparecer em disco a partir do próximo dia 17 de Junho. E não só: o LP dará direito a um exemplar de "ROCK-WEEK", justamente o número 1. E não se: se você comprar o LP na sede de "ROCK-WEEK" você poderá economizar 79\$00, caso prove que é leitor do semanário. E não só: tudo isso é feito em colaboração com a editora discográfica Rosali, que anuncia ainda este ano, a vinda dos New Adventures a Portugal.



VOZ IBERICA
Adriano Correia de Oliveira, Carlos Paredes, Pi de la Serra, Elisa Serra, Grupo Milladouro, são algumas das atrações do festival FIVECANTO, que terá lugar sexta e sábado, no Palácio de Cristal, no Porto. O festival tem a colaboração da revista "Mundo da Canção". Além daqueles artistas participam ainda Brigada Victor Jara, Francisco Fanhais, Manuel Freire, Vum-Vum, Vitorino, Bibalano, Manuel Gerná e outros.

Fotografe o Rock

O que é o rock? Apenas um concerto ao vivo? Uma festa? Uma reunião de milhares de pessoas? O rock é uma cultura, é um movimento ou modo de estar na vida? «ROCK-WEEK» promove a partir desta semana um concurso fotográfico intitulado «FOTOGRAFE O ROCK». As fotos deverão ser em branco e preto, 18 por 24 e ser enviadas para a redacção de «Rock-Week», rua do Loreto, 50-1.º, 1200, Lisboa aos cuidados da secção «fotografe o rock». A foto escolhida será publicada e para o autor temos várias surpresas. Cada semana publicaremos uma foto escolhida, que será seleccionada pelo departamento fotográfico de «Rock-Week». Entre nesta onda e fotografe o rock, o rock que você entende, que você gosta ou como você acha que deveria ser.

BOLETIM DE ASSINATURA Semanário «Rock Week»

R. do Loreto, 50-1.º 1200 LISBOA

Assinaturas para Continente e Ilhas:

Oferta especial de lançamento: Aos primeiros 500 assinantes serão oferecidos mais 10 números do nosso jornal.

Nome _____
Rua _____
Localidade _____
(Indicar Código Postal _____)
País _____

Queiram considerar-me assinante do «Rock Week» pelo período de _____ a partir do n.º _____

6 meses - 325\$00 1 ano - 650\$00

Junto envio: Cheque N.º _____ s/ _____ ou Vale Postal N.º _____

do mesmo mês), havendo um número que nunca chegou a ser distribuído –, a sua curta duração não se deveu a qualquer insucesso de vendas (chegou a ter uma tiragem de cerca de 20 mil exemplares), mas a um problema de sufoco financeiro, dado que o periódico não tinha o capital necessário para suportar os primeiros meses sem receitas iniciais.⁴⁰ O *design* da revista, da responsabilidade de António Paredes e Chu Cabral, era inspirado no grafismo das *fanzines punk*, com base em processos de «recorte e cola»⁴¹ feitos à mão. Duarte complementa: «O logotipo foi pintado numa parede. Com um *spray*. Foi fotografado. [...] Era essa a ideia: a de fazer que fosse... *underground*, *avant-garde*, tudo o que fosse fora do que estava estipulado e do que devia ser um jornal [...] desde o título, à maneira de ler a sequência das páginas, a maneira do alinhamento, fotografias... tudo...»⁴²

O *Rock Week*, além de promover veementemente vários dos músicos que seriam protagonistas do «boom do rock» de alguns meses mais tarde, prática que teria a sua importante continuação no semanário *Se7e*, congregou os esforços de vários agentes ligados às indústrias na promoção destes estilos. Entre os redactores e colaboradores, o periódico contava com o radialista António Sérgio, Paulo Gil (director-geral do departamento fonográfico da Valentim de Carvalho), Rui Neves (membro da secção de repertório internacional da mesma editora), Manuela Moura Guedes e Luís Filipe Barros, entre outros. Segundo António Duarte, a participação de nomes ligados às várias indústrias cumpria, também, uma função estratégica de promoção da própria revista:

O Barros é porque era uma pessoa popular. Interessava-nos ter lá alguém assim muito popular para que o jornal vendesse. Era mais uma coisa de... interesse. [...] O Luís Filipe Barros não era bem o nosso espírito. [...] Eu via o Barros muito como *show-man*. O homem espectáculo da rádio. Que podia tanto estar a fazer aquilo com o rock como podia ser com outro estilo de música. [...] No fundo, era assim

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

42 António Duarte em entrevista a Ricardo Andrade, a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

que eu o via. E como um excelente profissional da rádio. [...] E como tal, ter aquela figura a escrever para nós [...] podia até subir as vendas. O que aconteceu.⁴³

Durante os seus escassos meses de existência, o jornal é responsável pela organização de um pequeno festival de rock com grupos portugueses na FIL, no dia 12 de Junho de 1980, no qual participam os Aqui d'El-Rock, os UHF, e onde se dá a segunda actuação do grupo Street Kids, resultante de um contacto recém-estabelecido do grupo com a revista para fins de promoção própria, meros dias antes do evento. Segundo Nuno Rebelo, baixista do grupo: «Não conhecíamos ninguém. Fomos lá bater à porta, e conhecemos esses todos através do Luís Vitta, que era [também] fotógrafo... que depois foi quem tirou até as fotografias que saíram na capa dos *singles* nossos.»⁴⁴

Luís Vitta, jornalista brasileiro (originário de São Paulo) emigrado em Portugal desde o período revolucionário de 74/75, foi particularmente importante tanto na congregação de diversos esforços na produção do *Rock Week* como na promoção entusiástica desta música através de artigos noutros periódicos, programas de rádio e, sobretudo, enquanto intermediário central na contratação de alguns grupos rock para gravação fonográfica. Para além da sua actividade jornalística na antiga agência noticiosa ANOP (que deu origem à actual Agência Lusa), Vitta era responsável pela escrita de artigos no semanário *Tal & Qual* onde, de forma precursora, abordava a actividade de diversos grupos rock portugueses.⁴⁵ Paralelamente, Vitta integrava a equipa da empresa de espectáculos On The Road Music, de Ricardo Casimiro, na qual, juntamente com o radialista António Sérgio, foi um dos responsáveis pela escolha de grupos portugueses para as primeiras partes de concertos de grupos internacionais. É no contexto da sua

43 *Ibidem*.

44 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 5 de Agosto de 2015, em Palmela.

45 Vítor Rua afirma, inclusivamente, que Vitta terá sido o primeiro jornalista a escrever sobre os GNR na imprensa, neste periódico (aspecto expresso pelo músico em entrevistas a Ricardo Andrade, realizadas a 28 de Março de 2014 e a 2 de Dezembro de 2015, em Lisboa).

actividade para esta empresa que contacta pela primeira vez com o grupo UHF⁴⁶ no contexto de uma audição bem-sucedida do mesmo, no seu espaço de ensaios na Torre da Marinha, com o propósito de avaliar a sua possível participação na primeira parte das actuações do grupo britânico Dr. Feelgood no Pavilhão do Dramático de Cascais, realizadas a 18 e 19 de Setembro de 1979.⁴⁷ Vitta era igualmente próximo das estruturas dirigentes de algumas editoras, através das quais tinha acesso a novidades editoriais e informativas que enformavam os seus artigos no *Rock Week* e no *Tal & Qual*, sendo particularmente influente junto dos novos membros da direcção da Valentim de Carvalho, sobretudo de Francisco Vasconcelos. Segundo António Duarte:

O Vitta ia à Valentim de Carvalho quase todos os dias. Como de resto, para as outras editoras... para espiar. Para tirar notícias. Porque o Vitta era um verdadeiro jornalista de [...] raptos jornalístico. [...] Onde ele estivesse, era «atenção, fechem a boca, porque tudo o que disserem, ele apanha». [...] Entrava na editora [...] ficava sozinho na sala, abria os armários, tirava os discos novos... metia logo para dentro do saco... [...] as editoras ficavam sideradas como é que nós tínhamos conseguido aquilo. [...] As pessoas tinham ideia de que ele sabia o que estava a dizer, porque era muito bem informado. Se há coisa que o Vitta... que se pode dizer, é que ele era uma espécie de garimpeiro das futuras estrelas do rock.⁴⁸

Esta actividade de «garimpeiro» seria particularmente manifesta pelo seu papel central na contratação do grupo UHF pela Valentim de Carvalho. Segundo António Manuel Ribeiro, após várias tentativas frustradas de contacto com diversos representantes editoriais (como Tozé Brito e Nuno Rodrigues), será Luís Vitta a convencer Francisco Vasconcelos a contratar por cinco anos o grupo UHF no Verão de

46 Os quais, por sua vez, já tinham estabelecido contacto com António Sérgio no contexto da primeira actuação do grupo no Bar É, em Novembro de 1978.

47 Aspecto referido por António Manuel Ribeiro em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Fevereiro de 2017, em Lisboa.

48 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

1980,⁴⁹ após a cedência pelo próprio Vitta de uma maquete com uma primeira gravação de *Cavalos de Corrida*. Segundo Ribeiro:

O Nuno Rodrigues recebe-nos... e fica com aquela pose de Nuno Rodrigues [...] O Vitta mexia-se naquilo tudo, era jornalista de música, tinha aquela malta toda como amiga, e com confiança... e desaparece. [...] Mais um bocado, aparece com um sujeito à porta do gabinete [da Valentim de Carvalho], e diz o sujeito: «Olha, eles são nossos, assina cinco anos.» [...] Era o Francisco Vasconcelos. [...] [O Vitta] era um bom diplomata [...], eu penso que terá sido isso... convencimento. Eu não acho que o Francisco, na altura, tenha visto um [único] espectáculo.⁵⁰

A influência de Vitta junto das editoras era igualmente reconhecida pelos pares jornalistas neste período. Num artigo intitulado «Os três ‘padrinhos’ do rock», da autoria de Jorge Pinheiro, publicado no *Tal & Qual* a 14 de Março de 1981, Vitta é qualificado, a par de Luís Filipe Barros e de Ricardo Casimiro, como «uma das pessoas que melhor conhece os bastidores do rock português e também das gravadoras em Portugal», complementando Pinheiro que «um conselho ou uma sugestão sua pode valer bastante, principalmente para efeitos de gravação».⁵¹ Vitta seria igualmente importante para a estratégia promocional e afirmação identitária do grupo UHF, participando na criação dos slogans «UHF – rock português» e «UHF é rock» patentes no *merchandising* do grupo (*t-shirts*) e, no caso do primeiro, na capa do *single Cavalos de Corrida*, publicado no final de 1980.⁵²

Juntamente com o radialista Rui Pêgo, Vitta seria posteriormente um dos responsáveis pela criação do programa *Meia de Rock*, o qual

49 O contrato dos UHF com a Valentim de Carvalho é assinado no dia 22 de Agosto de 1980 (segundo entrevista a António Manuel Ribeiro, realizada por via telefónica a 9 de Fevereiro de 2017), dois dias depois da proposta de contrato da mesma editora ao grupo GNR, realizada em Espinho a 20 de Agosto, também por Francisco Vasconcelos (segundo Vítor Rua, em entrevista realizada a 11 de Março de 2014).

50 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

51 Jorge Pinheiro, «Os três ‘padrinhos’ do rock», *Tal & Qual*, 14 de Março de 1981.

52 Segundo António Manuel Ribeiro, em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 2 de Julho de 2014, em Almada.

estreia as suas emissões na Rádio Renascença (Onda Média e FM) em Junho de 1981. É no contexto deste programa de rádio que Vitta retoma a sua parceria com António Duarte, o qual integraria a equipa do programa ainda durante o ano de 1981. *Meia de Rock* foi um dos vários programas radiofónicos surgidos na senda da popularidade dos grupos rock publicados pela Valentim de Carvalho e Polygram, assunto que será desenvolvido numa secção posterior.

A RÁDIO COMERCIAL E OS PROGRAMAS ROCK EM STOCK E FEBRE DE SÁBADO DE MANHÃ

A relação entre os radialistas e a edição fonográfica foi alvo de análise por diversos autores.⁵³ A dinâmica simbiótica entre os sectores, construída em prol de necessidades complementares de promoção de conteúdos (por parte da indústria fonográfica) e de conteúdos para preenchimento do espaço radiofónico (por parte das estações de rádio), leva a que os radialistas tenham uma posição de particular relevo e de proximidade, não só na disseminação do repertório, mas também, por vezes, no acompanhamento dos processos de gravação, exposição mediática inicial e na própria intermediação entre editoras e novos artistas. A importância deste papel motiva a frequente qualificação de alguns locutores como «descobridores» de músicos, elemento que contribui para a «reputação» pública destes agentes mediáticos.⁵⁴ Esta íntima ligação proporcionou, a nível internacional, que vários radialistas se tornassem frequentemente responsáveis pela gestão de A&R de empresas fonográficas.⁵⁵ Em Portugal, são múltiplos os casos exemplificativos desta íntima ligação,⁵⁶ focando-se este

53 Malm e Wallis, *Big Sounds...*, 234-64; Negus, *Producing Pop...*, 111; Anderton, Dubber e James, *Understanding...*, 114

54 Negus, *Producing Pop...*, 111.

55 Malm e Wallis, *Big Sounds...*, 243.

56 Dinâmica esta que se pode encontrar em momentos anteriores da história da fonografia em Portugal, ver Pedro Russo Moreira, «‘Cantando espalharei por toda parte’: programação, produção musical e o ‘aportuguesamento’ da ‘música ligeira’ na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)» (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2013); e Santos, *Estudos da Rádio*.

subcapítulo em dois nomes que seriam fulcrais na promoção do «rock português» de 1980 e anos subsequentes: Luís Filipe Barros e Júlio Isidro, ambos ligados à fundação da Rádio Comercial.

A criação da Rádio Comercial foi fundamental na disseminação e popularização dos novos estilos do rock de finais da década de 1970 e inícios da década de 1980, quer de grupos norte-americanos e britânicos, quer de grupos portugueses, cumprindo um importante papel na preparação do cenário que proporcionaria o espoletar da explosão de discos de rock gravados em Portugal, a partir de meados do ano de 1980. A Rádio Comercial, que inicia as suas emissões experimentais a 1 de Março de 1979 e arranca com a sua programação regular no dia 12 do mesmo mês, resulta fundamentalmente da iniciativa de João David Nunes e Jaime Fernandes, com o importante aval de Rui Resurreição, um dos administradores da RDP. A iniciativa visava reformular os conteúdos dos Programas 3 (Onda Média) e 4 (FM estéreo) da Radiodifusão Portuguesa (correspondentes às antigas emissões do Rádio Clube Português, nacionalizado em Dezembro de 1975), diferenciando a programação de «serviço público» da RDP (Programas 1 e 2) da programação com exploração de publicidade,⁵⁷ recentemente permitida na empresa.⁵⁸ João David Nunes, antigo director comercial do Rádio Clube Português, com a opinião que o antigo carácter privado e «comercial» do próprio RCP deveria ser afirmado em relação aos Programas 1 e 2, modernizando os conteúdos («da filosofia ao futebol»),⁵⁹ orientando-o tanto para «um público mais conservador»⁶⁰ como para um público jovem em crescente sintonia com as tendências sociais e musicais provindas do universo cultural norte-americano, apresenta novas propostas de programação diferenciada

57 A exploração de publicidade enquanto elemento diferenciador entre um sector de «serviço público» e um sector «comercial» dentro da RDP é reiterada por João David Nunes em entrevista para o programa televisivo *Autores*, emitido pelo canal TVI Ficção a 5 de Julho de 2020.

58 Sílvio Correia Santos e Isabel Ferin Cunha, «O serviço público de rádio em transição: elementos para a história da radiodifusão portuguesa», em *Comunicação e Educação Republicanas 1910-2010*, ed. Ana Teresa Peixinho e Clara Almeida Santos (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011), 181, <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0106-9>.

59 Joana Stichini Vilela e Pedro Fernandes, *LX80 – Lisboa entra numa nova era* (Lisboa: Dom Quixote, 2016).

60 Vilela e Fernandes, *LX80*.

para a Onda Média (vocacionadas para um público mais generalista) e para o FM estéreo, o qual, para além da melhor qualidade sonora da emissão, é caracterizado por João David Nunes como sendo «mais intelectual» e eclético.⁶¹

A aposta na reformulação da emissão FM do Programa 4 contribuiu, ao longo dos anos seguintes, para a crescente popularização da Frequência Modulada em relação às emissões em Onda Média, largamente maioritárias à época. A generalidade das emissões FM existentes, com a excepção do Programa 2 da RDP (correspondente à actual Antena 2), com emissão estereofónica, reproduziam em monofonia os mesmos conteúdos do seu correspondente em Onda Média. O surgimento de uma estação como a Rádio Comercial e a opção editorial por conteúdos diferenciados entre o FM e a Onda Média terá contribuído para o incremento de aquisição de dispositivos com capacidade para receber emissões em FM. Nos primeiros anos de actividade da Rádio Comercial, seriam fundamentais programas como *Pão com Manteiga* (Onda Média e FM estéreo), de Carlos Cruz, José Duarte, Mário Zambujal, Bernardo Brito e Cunha, Joaquim Furtado e Eduardo Ferreira; *Café Concerto* (FM estéreo), apresentado por Maria José Mauperrin; *Passageiro da Noite* (Onda Média), apresentado por Cândido Mota; *Pão do Éter* (FM estéreo), apresentado por Herman José e com equipa inicial constituída por Ary dos Santos, António Pinho, Tozé Brito e António Tavares-Teles; e *Grafonola Ideal* (Onda Média), apresentado por Júlio Isidro.

Contudo, no final da década de 1970 e primeiros anos da década de 1980, o papel de destaque na popularização de novos discos e grupos rock estrangeiros e locais coube, sobretudo, a dois programas centrais durante este período: *Rock em Stock* (FM estéreo) e *Febre de Sábado de Manhã* (Onda Média). A iniciativa da inclusão de um programa diário (de segunda a sábado) na grelha de programação da emissão FM estéreo exclusivamente dedicado à música rock parte de João David Nunes, Jorge Dias e Jaime Fernandes, integrada numa

61 Informação expressa por João David Nunes por ocasião do 40.º aniversário da Rádio Comercial, em entrevista disponível no site https://youtu.be/SN_qXdcPyIY (consultado a 2 de Agosto de 2019).

estratégia de orientação da emissão FM para uma audiência juvenil.⁶² O nome do programa – *Rock em Stock* – surge de uma sugestão de José Nuno Martins, inspirada num programa de rádio e revista franceses com o mesmo nome.⁶³ A primeira equipa era constituída por Paulo Coelho, Jaime Fernandes (realizador inicial do programa), e pelo locutor e subseqüente principal responsável pelo programa, Luís Filipe Barros.⁶⁴

Rock em Stock

A escolha de Luís Filipe Barros advém do seu contacto prévio com Paulo Coelho na Rádio Universidade, cerca de uma década antes;⁶⁵ é Coelho que aconselha David Nunes e Jaime Fernandes a integrem Barros na equipa. Numa entrevista ao semanário *Se7e*, publicada a 7 de Abril de 1982, Barros, na altura com 33 anos, descreve o seu percurso inicial enquanto radialista, tendo tirado o curso de locutor em 1968 e, poucos meses depois, sido responsável pelo programa *Epigrama* na Rádio Universidade.⁶⁶ Por sugestão de José Nuno Martins a José Fialho Gouveia, integra o programa *Tempo Zip* na Rádio Renascença, em 1971, onde também colabora com João Paulo Guerra e Joaquim Furtado, entre outros. Esta participação dura «três, quatro meses», sendo interrompida pelo seu alistamento para a frente de guerra em Angola.⁶⁷ Após o seu regresso, reintegra a equipa da Rádio Renascença, ficando responsável pelo programa da madrugada até 1975. Contudo, apesar de o próprio afirmar não ser politicamente alinhado com a esquerda, solidarizou-se com os trabalhadores que ocuparam a estação a partir de Maio de 1975 contra a administração

62 *Se7e*, «'Rock em Stock': um ano de vida», 14 de Maio de 1980.

63 Vanessa Augusto, «A rádio portuguesa enquanto fenómeno cultural popular: análise comparativa entre os programas 'Rock em Stock' (1979) e 'Portugália' (2002)» (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2016).

64 Augusto, «A rádio...».

65 Aspecto expresso por Luís Filipe Barros em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

66 Belino Costa, «Luís Filipe Barros em família – A minha loucura é um estado de espírito», *Se7e*, 7 de Abril de 1982.

67 Luís Filipe Barros em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

da igreja católica, apoiados por diversas organizações de esquerda radical.⁶⁸ A posição assumida por Barros motivaria a sua expulsão da Renascença após os bombardeamentos dos emissores a 7 de Novembro e a devolução da estação ao Patriarcado na sequência do golpe de 25 de Novembro. Posteriormente, trabalha como jornalista nos jornais *19.00* e *Extra*. Em 1978 integra a equipa do Ministério de Comércio e Turismo, onde é responsável pela preparação de textos sobre defesa do consumidor.⁶⁹ Simultaneamente, trabalha durante seis meses como *disc-jockey* na boíte Cave Mundial, localizada na cave do Cinema Mundial.⁷⁰ O convite para integrar o *Rock em Stock* foi visto por Barros como «uma surpresa», porque a proposta não correspondia à norma expectável dos conteúdos de um programa FM. Barros recorda da seguinte maneira a sua conversa inicial com João David Nunes: «[Nunes] ‘Pá, o que a gente quer é um programa de malta nova...’ [Barros] ‘Pá, mas no FM ninguém fala [...] aquilo é só música de manhã à noite.’ [Nunes] ‘Não, mas vais tu falar.’ [Barros] ‘Vou fazer uma Onda Média na Rádio Comercial FM, um gajo a falar disco a disco... vão-me dar na corneta.’»⁷¹

E conclui da seguinte forma: «Comecei a fazer o programa, e [...] a reacção daquela malta de dentro era má, porque aquilo era [visto como] uma ofensa às origens do FM do Rádio Clube Português [...]. [...] Havia programas com texto, e [agora] aparecia um gajo a passar disco a disco e sem texto, a rir-se...»⁷²

O carácter em microfone aberto, jovial e aparentemente despreocupado desta proposta contrastava radicalmente com a descrição feita pela radialista Ana Cristina Ferrão dos conteúdos do anterior Programa 4, o qual, no que toca à divulgação de discos enquadrados nos diversos estilos do pop-rock, se limitava à emissão integral de LP de grupos estrangeiros protagonistas do rock da década de 1970,

68 *Ibidem*.

69 Belino Costa, «Luís Filipe Barros em família – A minha loucura é um estado de espírito», *Se7e*, 7 de Abril de 1982.

70 Segundo Luís Filipe Barros, foi «a primeira boíte a usar lasers», em Paulo Gonçalves, «Luís Filipe de Barros – As pessoas devem pensar que sou um monstro», *Musicalíssimo*, 24 de Novembro de 1981.

71 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

72 *Ibidem*.

maioritariamente alinhados com as características musicais do rock sinfónico/progressivo.⁷³ Júlio Isidro apresentou alguns destes programas no Programa 4, entre os quais *Quatro Crescente*, programa diário no qual se divulgavam discos enquadrados nos estilos em voga do pop-rock local e internacional.⁷⁴

Estreado a 9 de Abril de 1979 – cerca de um mês depois do arranque da Rádio Comercial –, com emissão inicial das 15 às 18 horas e, posteriormente, das 16 às 18 horas, o *Rock em Stock* aposta maioritariamente na divulgação de grupos britânicos e americanos enquadrados no *hard rock* e no *heavy-metal* por um lado, e, por outro, na designada *new wave*. A preferência estética pela promoção de grupos enquadrados nestas correntes é manifestamente oposta à tendência de alguns músicos e cultores da música *punk* de minimizar ou até rejeitar o carácter mais elaborado e até virtuosístico de algum repertório rock, sobretudo nas suas manifestações solísticas. Num artigo sobre o programa publicado no jornal *Musicalíssimo*, a 22 de Abril de 1981, por ocasião do seu segundo aniversário, José Eduardo Correia afirma que: «O *Rock em Stock*, com a sua 1.ª edição a 9 de Abril de 1979, sempre se propôs a acabar com o mito do ‘Punk’ como negação musical disposto a destruir sem construir, em que os solos de guitarra eram anulados por certos ‘Punks’ que se gabavam de não saber solar. Assim, Luís Filipe Barros vai agarrar no ‘Punk’ aquilo que tinha qualidade para dele sobreviver.»⁷⁵ Rui Morrison, que substituiu Jaime Fernandes na equipa do programa após a ida deste último, em Julho de 1979, para a emissora Deutsche Welle na República Federal da Alemanha (o que motiva a passagem de Barros para a função de realizador), onde trabalha como correspondente local da RDP, reitera esta posição em entrevista ao jornal *Se7e*, em Maio de 1980: «Reconhecemos a importância do movimento Punk, aproveitamos o que teve de positivo, mas não o divulgamos muito.»⁷⁶

73 Ferrão, *Conta-me...*, 31.

74 Júlio Isidro, *O Programa Segue Dentro de Momentos – Autobiografia* (Barcarena: Marcador, 2016), 179.

75 José Eduardo Correia, «‘Rock em Stock’ – Dois anos de música e de To’s», *Musicalíssimo*, 22 de Abril de 1981.

76 *Se7e*, «‘Rock em Stock’: um ano de vida», 14 de Maio de 1980.

A configuração dos conteúdos do programa resulta, em grande medida, das preferências estéticas do próprio Luís Filipe Barros, partindo de uma base de «60 ou 70 LP» construída inicialmente com a ajuda da Valentim de Carvalho, com João David Nunes a intermediar o contacto entre Barros e um dos recém-responsáveis pela secção de repertório internacional da editora, David Ferreira.⁷⁷ Seria a Valentim de Carvalho a ceder o lote inicial de discos de rock emitidos no programa, seleccionados por Barros numa visita marcada por João David Nunes a um armazém da editora. Parte substancial (senão a totalidade) desses discos eram edições locais, prensadas em Portugal, de discos de grupos e editoras estrangeiras representadas pela Valentim de Carvalho, vários deles, à altura, com cerca de «dois, três anos de diferença»⁷⁸ relativamente à data de publicação no país de origem. Dos grupos inicialmente promovidos pelo *Rock em Stock* – o qual arranca com a canção *Turn Me On* do grupo californiano The Tubes,⁷⁹ que actuaria em Cascais a 7 de Julho do mesmo ano – destaca-se a manifesta preferência pelos estilos da *new wave* e do *hard rock*; a nível exemplificativo, o jornal *Musicalíssimo* enumera nomes como Elvis Costello, X-Ray Spex, The Clash, Cheap Trick, Blondie, Ian Dury, Dire Straits, The Police, Talking Heads, Van Halen, Thin Lizzy, Sammy Hagar enquanto representativos dos conteúdos escolhidos para o programa.⁸⁰ O estabelecimento de contactos por parte da equipa com representantes estrangeiros de editoras internacionais, assim como o acesso a discos importados adquiridos por vários melómanos e as frequentes idas de Luís Filipe Barros a Londres para ver concertos e para a realização de entrevistas emitidas no programa, proporcionaram que o *Rock em Stock* fosse responsável pela estreia radiofónica local de diversos discos de grupos americanos e britânicos e, inclusivamente, pela aposta na edição local dos mesmos por parte da Valentim de Carvalho e da Polygram, dado o sucesso

77 Informação expressa por Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

78 *Ibidem*.

79 *Ibidem*.

80 José Eduardo Correia, «'Rock em Stock' – Dois anos de música e de To's», *Musicalíssimo*, 22 de Abril de 1981.

das emissões. Barros descreve o processo: «As editoras começaram assim: ‘Eh pá, que música é que tu andas para aí a passar?’ [...] Os gajos abordavam-me assim... ‘que música é que tu andas para aí a passar, que isso é muito porreiro e a gente descobriu que até somos a marca licenciada em Portugal para esses gajos... achas que isso cá vende?’ [...] ‘Eu acho que sim.’ ‘E isso está no teu *top*?’ ‘Está, está no meu *top*.’»⁸¹

Ricardo Camacho, membro da equipa do programa, exemplifica também esta dinâmica, correspondente ao que Robert Burnett identifica como o carácter frequentemente «seguidista» (por oposição a «conducente») da indústria fonográfica na auscultação do «gosto» já existente enquanto enformadora do critério editorial:⁸²

Fui à Polygram e o representante para a música internacional da Polygram tinha um disco em cima da mesa. E eu tinha lido no *Le Monde de la Musique* um artigo sobre o futuro da música rock... e por acaso, vi lá uma bandazita que eles diziam que era capaz de dar alguma coisa. Chamava-se U2. Fui à Polygram, e vejo o *11 O’Clock Tick Tock*. U2. [...] «Essa merda? Podes levar essa porcaria que isso não vale nada...» [...]. Pronto. Depois eu dei ao Luís Filipe Barros, e disse: «Ó Luís, olha que isto...» E ele começa a passar. [...] Mas vê a atitude da editora em Portugal: [...] só editaram quando o Luís já tinha passado, e o [António] Sérgio já tinha passado... e já tinha vendido quase 40 mil discos de importação... e nessa altura lançam a versão portuguesa. Já ninguém comprou, porque já toda a gente tinha comprado importado.⁸³

A configuração de diversas listas de *tops* no programa constituiu uma importante forma de promoção de novos grupos e de filtragem para as editoras, tanto no âmbito da edição de repertório internacional como, sobretudo a partir de 1980, na edição de repertório rock local. A função das listas de *tops* no *Rock em Stock* sintonizava com a prática corrente noutros programas radiofónicos em Portugal

81 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

82 Burnett, *The Global...*, 32.

83 Entrevista a Ricardo Camacho realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

e internacionalmente, constituindo uma importante fonte de *feedback* para as várias indústrias da música e um elemento estimulador das preferências de consumo.⁸⁴ Calculados a partir do envio de postais e de telefonemas feitos por parte dos ouvintes, as listas de *tops* do *Rock em Stock* foram inauguradas a 28 de Abril de 1979 com um *top 20* de álbuns, sendo seguido de um *top 5* de *singles* a 19 de Maio do mesmo ano, com divulgação inicial às quartas e sábados.⁸⁵ A 14 de Novembro, o *top 5* de *singles* passa a *top 10* e, em Fevereiro de 1980, os *tops* de *singles* e de álbuns passam também a ser emitidos em Onda Média mas apenas ao sábado e, em Fevereiro de 1981, o *top 10* de *singles* mais votados passa a ser *top 20*.⁸⁶ Barros explica que recebia cerca de «300 a 400» postais por semana,⁸⁷ e que os responsáveis pela contabilização eram Jorge Fallorca (que substituiu Paulo Coelho na equipa do programa), Rui Neves (que em 1978 tinha integrado, juntamente com David Ferreira e Francisco Vasconcelos, a secção de edição de repertório internacional da Valentim de Carvalho) e Ricardo Camacho (que já trabalhava na RDP desde os tempos da Emissora Nacional e que, posteriormente, se tornaria produtor musical e membro integrante do grupo Sétima Legião). O programa inclui ainda diversas rubricas, entre as quais *Noves Fora Rock*, *O Rock por Letras*, *Anti-Top* e *Power Play*, esta última iniciada durante o ano de 1980, consistindo no destaque semanal de uma canção, tocada em cada emissão diária. Esta última rubrica seria instrumental na estreia e promoção de novos discos e, conseqüentemente, ponto de conflito entre estações e radialistas, sob acusações de que o *Rock em Stock* seria alvo de tratamento preferencial por parte das editoras, dado o seu sucesso. O jornalista e radialista Luís Vitta, em entrevista ao jornal *Musicalíssimo* publicada em Dezembro de 1981, afirma que foi impedido de divulgar um recém-publicado disco do músico Gary U.S. Bonds no seu programa de rádio *Meia de Rock* (Rádio Renascença) pela editora

84 Shuker, *Popular Music...*, 57

85 José Eduardo Correia, «'Rock em Stock' – Dois anos de música e de To's», *Musicalíssimo*, 22 de Abril de 1981.

86 *Ibidem*.

87 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

representante porque já se antecipava que ela fosse escolhida próxima para *Power Play* por parte de Luís Filipe Barros: «A pessoa que me deu o disco disse: ‘Você ouve o disco em casa mas não passa porque a seguir de segunda-feira é ‘power play’ no ‘Rock em Stock’.’ Não sei como alguém pode saber na quinta-feira o que vai ser ‘power play’ na semana seguinte.»⁸⁸

A preferência dada ao *Rock em Stock* é indissociável do sucesso de audiência obtido pelo programa em poucos meses de emissão. Entre os anos de 1980 e 1982, vários artigos jornalísticos apontam o *Rock em Stock* como um dos cinco programas radiofônicos mais ouvidos em toda a rádio (contando também com os programas emitidos em Onda Média), e como sendo o programa cimeiro no *top* de preferências em toda a rádio emitida em FM.⁸⁹ A 6 de Janeiro de 1982, por ocasião da substituição de Luís Filipe Barros no programa por Ana Bola, o jornal *Se7e* noticia um «Estudo de Audiências de Meios» realizado pela empresa Marktest, após sondagem de 500 jovens entre os 12 e os 21 anos de idade, residentes nas regiões de Lisboa e Porto.⁹⁰ Os resultados do estudo indicam que a maioria dos jovens tem preferência pela escuta das emissões em FM da Rádio Comercial e que, entre o grupo dos rapazes, o *Rock em Stock* ocupa um lugar cimeiro na lista de preferências (73%), sendo também este o programa preferido entre os consumidores de cigarros e de cerveja.⁹¹ Estas conclusões convergem com o imaginário de David Ferreira acerca do que seria um possível consumidor-tipo do programa: «O Barros era um público que nós imaginávamos como mais novo, mais especializado, mais homem, menos mulher. Também é uma questão importante. Muito do rock que o Barros passa é um rock masculino.»⁹²

88 Paulo Gonçalves, «Rui Pêgo e Luís Vita – O ‘rock’ português é um grande comércio!», *Musicalíssimo*, 8 de Dezembro de 1981.

89 Rui Neves, «Revolução fez um ano», *Rock Week*, 27 de Maio de 1980; José Eduardo Correia, «‘Rock em Stock’ – Dois anos de música e de To’s», *Musicalíssimo*, 22 de Abril de 1981; Viriato Teles, «Sondagem Marktest/‘Se7e’ – Jovens portugueses preferem ‘Dallas’ e ‘Quando o Telefone Toca’», *Se7e*, 6 de Janeiro de 1982.

90 Viriato Teles, «Sondagem Marktest/‘Se7e’ – Jovens portugueses preferem ‘Dallas’ e ‘Quando o Telefone Toca’», *Se7e*, 6 de Janeiro de 1982.

91 *Ibidem*.

92 Entrevista a David Ferreira realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

Por ocasião do primeiro aniversário do programa, a Valentim de Carvalho propõe a Luís Filipe Barros a publicação de um duplo LP integralmente constituído por canções de grupos estrangeiros, seleccionadas pelo próprio, sob o critério requerido de corresponderem «aos próximos anos de sucesso».⁹³ O sucesso de audiências do *Rock em Stock* acaba também por se repercutir na modificação dos conteúdos de outros programas e estações, motivando outros radialistas a incluírem repertório rock que considerassem adequado a emissões de carácter mais generalista em Onda Média. Segundo Barros: «Havia uma proliferação de música estrangeira por influência minha – a Onda Média passou a passar Bob Seger, e o caraças».⁹⁴ A influência do programa nos conteúdos das emissões em Onda Média foi sublinhada por Rui Neves num artigo comemorativo do primeiro aniversário do programa, publicado em Maio de 1980, ainda antes do lançamento do primeiro disco de Rui Veloso:

O facto de pela primeira vez na Rádio Portuguesa um programa de Frequência Modulada estar considerado, segundo sondagem recentemente realizada, entre os cinco mais ouvidos, é muito significativo. Como o seu principal responsável reconheceu, o ROCK EM STOCK é, de certo modo, o ovo de Colombo. [...] Na verdade, nunca em Portugal se editou tanto material discográfico de Rock de qualidade, como durante o período de existência do Programa. [...] As influências do «estilo» ROCK EM STOCK para além dos aspectos de educação do gosto e da alteração de dimensão e de qualidade do mercado português de ROCK, revela um aspecto singular: o de ter revolucionado também o «estilo» de muitos programas da Onda Média que antes se dedicavam, por exigência dos seus ouvintes, a um tipo de música dentro dos imperativos do consumo imediato comercial. Hoje, por exemplo, o programa «Quando o Telefone Toca» regista um tom dominante de pedidos de música Rock que começou a ser divulgada no ROCK EM STOCK, caso dos Police, Ramones, Pink Floyd, Cheap Trick, Madness, etc. A própria imprensa não especializada apresenta

93 Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

94 *Ibidem*.

sintomas de mudança nos espaços que agora dedica ao Rock em detrimento de outras formas de música de consumo fácil imediatista.⁹⁵

Paralelamente à divulgação de grupos anglo-americanos, o *Rock em Stock* assumiu, desde o seu arranque, a missão de divulgar os grupos portugueses que incluíssem repertório rock nas suas práticas, como explicou Barros em entrevista ao *Se7e*: «A nossa primeira intenção foi promover o Rock português [...]. Começámos por anunciar as festas e convívios que se realizavam um pouco por toda a parte e este facto veio ajudar a despoletar uma situação que teve o seu expoente quando, no ano passado, o ‘Rock em Stock’ lançou o Rui Veloso.»⁹⁶

Inicialmente, o programa divulgava a realização de actuações nos principais contextos de performance da quase totalidade dos grupos existentes, ou seja, festas em escolas secundárias e universidades, assim como bailes e festividades diversas espalhadas por vários pontos do país. Ainda que o número de eventos enquadráveis sob o molde do concerto rock fosse escasso, o próprio contexto do baile sofreu diversas alterações sociocomunicativas ao longo da década de 1970, ao ponto de se tornar tácita a inclusão de grupos exclusivamente dedicados à interpretação de repertório rock para efeitos de escuta «atenta» e não para acompanhamento de dança, ainda que este fosse maioritariamente constituído por versões de grupos anglo-americanos (vulgarmente denominada «música de cópia» por vários dos entrevistados para este trabalho), sendo rara a apresentação de repertório original. Segundo Barros, a faceta militante da equipa do *Rock em Stock* de divulgar as práticas do rock quer internacionais, quer locais, motivava-os a perguntarem frequentemente a vários destes grupos se teriam qualquer repertório original – ainda que gravado em maquete – que fosse possível divulgar no programa.⁹⁷ O primeiro grupo português a ser amplamente promovido no programa foi a Go Graal Blues Band, cujo primeiro LP, publicado no primeiro semestre

95 Rui Neves, «Revolução fez um ano», *Rock Week*, 27 de Maio de 1980.

96 Belino Costa, «Luís Filipe Barros ao ‘Se7e’ – Estou saturado do ‘Rock em Stock’», *Se7e*, 15 de Abril de 1981.

97 Aspecto referido por Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

de 1979 e com letras em inglês, chega ao *top* do *Rock em Stock* a 6 de Junho do mesmo ano, obtendo a sua melhor posição (3.º lugar) a 4 de Julho. Contudo, tal promoção é indissociável do facto de Jaime Fernandes – um dos membros integrantes da equipa inicial do programa – ter sido um dos principais responsáveis pela gravação deste LP, após ter proporcionado a gravação de uma maquete inicial do grupo nos estúdios da rádio. Fernandes seria creditado como produtor do LP, cuja edição esteve a cargo da Imavox, editora que, antes da sua nacionalização em 1975, tinha o Rádio Clube Português – ou seja, a estação antecessora da Rádio Comercial – como accionista maioritário. No primeiro semestre de 1980, o programa aposta na divulgação do LP *Privado*, do grupo Ananga-Ranga, e do primeiro *single* do grupo Speeds. A gravação deste último foi proporcionada pelo próprio Luís Filipe Barros, o qual, após a ida dos membros do grupo ao programa com uma maquete gravada em cassette,⁹⁸ intermedeia a ligação entre os mesmos e a editora Rádio Produções Europa, o que resulta na gravação e publicação dos discos *Today Is Not a Good Day/Were I Used to Play* [no original] (*single*, RPE) e *She's Gonna Leave Me/The House Is in a Mass* [no original] (*single*, RPE), ambos com letras em inglês. Barros é creditado como produtor nos dois discos, e a canção *Were I Used to Play* chegaria ao terceiro lugar de um dos *tops* do programa.

A exposição dada ao grupo Speeds no programa foi central na decisão dos membros do grupo Street Kids de gravar uma maquete no estúdio de Jorge Costa Pinto, após a proposta do teclista Nuno Canavarro de registar, com qualidade profissional (em estúdio), duas canções originais com letras em inglês – *Let Me Do It* e *The Poison* –, para divulgação em editoras, órgãos de imprensa e programas de rádio. Após serem rejeitados pela Rádio Produções Europa, decidem levar uma cópia da *maquete* em *bobine* aos estúdios da Rádio Comercial, com a intenção específica de contactar Luís Filipe Barros, como conta Nuno Rebelo:

O Luís Filipe Barros tinha começado a passar um grupo que era os Speeds. Isto antes de aparecer o Rui Veloso. [...] [Pensámos] «Isto ‘tá-

98 Carlos Pereira, «Entrevista – ‘SPEEDS’ – ‘Não queremos ser rotulados’», *Som* 80, 17 de Janeiro de 1981.

-se a abrir, tão uns putos a cantar em inglês, passam na rádio, soam bem, pode ser que tenhamos uma porta através deste gajo» [...]. Entregámos-lhe a *bobine* mas ficámos com a sensação que o gajo nem ia ouvir aquilo. [...] E de repente... começámos a ouvir a nossa música. [...] Chamou-nos. [...] «Isto é do caraças e vamos para a frente com isto! Vou pôr-vos em *Power Play!*» [...]. E três dias depois, ou quatro dias depois, telefona-nos um sujeito, o Ilídio [sic] Viana [editora Vadeca] a dizer que o Barros lhe tinha passado a música [...] e que ‘tava interessado em gravar um disco connosco.⁹⁹

Apesar de Luís Filipe Barros aparecer creditado enquanto produtor, segundo Nuno Rebelo, baixista do grupo, o radialista «nem sequer foi ao estúdio», ficando essa função assegurada pelo músico creditado como «assistente de produção», Mike Sergeant.¹⁰⁰

O próprio interesse de Barros em promover e, inclusivamente, participar na gravação de grupos portugueses é amplificado após as primeiras discussões acerca da elaboração de um projecto de lei relativo à instituição de percentagens mínimas de emissão de «música portuguesa» na rádio, proposto por membros do Partido Socialista e, em especial, pelo músico e editor fonográfico José Niza. A 15 de Agosto de 1980, num artigo intitulado «O rock português...», da autoria de Álvaro Faria, publicado no suplemento *Som 80* do jornal *Portugal Hoje* (periódico conotado com o Partido Socialista), é referida a dificuldade de «os jovens músicos portugueses» se imporem perante a proliferação de música estrangeira nos diversos meios de comunicação social, considerando «evidente» a necessidade de uma maior divulgação radiofónica e televisiva de música feita por portugueses, sendo destacada a redacção de um projecto de lei que, à semelhança do que acontecia em Espanha (onde a percentagem inicial era de 75%),¹⁰¹ obrigue «a Rádio a passar pelo menos 50% de música

99 Entrevista a Nuno Rebelo realizada por Ricardo Andrade a 5 de Agosto de 2015, em Palmela.

100 *Ibidem*.

101 João Castel-Branco, «Questão dos 50% de Música Portuguesa – Depõem Tó Zé Brito e António Pinho pela Polygram», *Musicalíssimo*, 24 de Fevereiro de 1981.

portuguesa». ¹⁰² José Niza, à época deputado do PS, apresenta esse projecto de lei à discussão na Assembleia da República a 9 de Janeiro de 1981, após elaboração do mesmo por figuras ligadas a diversas actividades artísticas e mediáticas (António Reis, Manuel Alegre, Maria Barroso, Raul Rêgo, Igrejas Caeiro), com participação legislativa de António de Almeida Santos. ¹⁰³ A proposta inicial era caracterizada, entre outros aspectos, pela regulamentação da obrigatoriedade de um mínimo de 50% do número de composições enquadráveis no âmbito da «música ligeira» (ou seja, não erudita) e 10% de música erudita elaborada por autores portugueses, por mês e por estação. Em entrevista, Niza elabora sobre as razões que motivaram a proposta do grupo parlamentar do PS:

A ideia do projecto resultou da completa ausência da legislação portuguesa em relação à divulgação da música pela Rádio e Televisão e corresponde, no fundo, a um desejo unânime de autores, compositores, intérpretes e do próprio público, que se sentia um pouco vítima de uma colonização musical estrangeira com todos os prejuízos culturais e materiais inerentes. [...] Havendo a garantia da obrigatoriedade de música portuguesa na Rádio e na Televisão haverá, junto dos autores, intérpretes, compositores, poetas, músicos, orquestradores, estúdios de gravação, técnicos de som, editores musicais, etc., todo um novo estímulo motivador que os levará necessariamente a responder a este desafio. [...] Uma outra razão que interessa evidenciar é a próxima entrada de Portugal para o Mercado Comum Europeu. ¹⁰⁴

Se, por um lado, vários editores e músicos reforçam a necessidade de aprovação desta lei, cuja garantia de exposição radiofónica é considerada potencialmente indutora de uma maior produção regular de fonogramas, e fomentadora de uma maior consolidação da indústria fonográfica local e da sua articulação com outras indústrias ligadas à actividade musical, por outro, são várias as queixas por parte

102 Álvaro Faria, «O rock português...», *Som* 80, 15 de Agosto de 1980.

103 Cristina Arvelos e Acácio Soares, «José Niza a 'Portugal Hoje' – 'Uma sociedade democrática tem de promover e defender a cultura'», *Som* 80, 9 de Janeiro de 1981.

104 *Ibidem*.

de alguns músicos e críticos de que esta lei possa proporcionar um aumento da música caracterizada como sendo de «fraca qualidade» com vista ao cumprimento de quotas radiofónicas, e que este problema seria secundário relativamente às elevadas taxas alfandegárias aplicadas à importação de instrumentos (considerados legalmente como bens de luxo) e à falta de uma maior implementação generalizada do ensino oficial de música.¹⁰⁵ Para Tozé Brito, A&R da Polygram, a preocupação com a qualidade, ainda que compreensível, seria ultrapassável com o próprio impulso à criação proporcionado pela implementação das percentagens. Usando como exemplo o caso espanhol: «Foi o caos no primeiro ano, porque não havia produção para aquilo e tiveram que tocar música de câmara ao folclore espanhol. Mas, ao fim dum ano a produção começou a aumentar, ao fim de dois anos regularizou.»¹⁰⁶

Para Niza, o aumento de produção obrigaria a que a Radiodifusão Portuguesa realizasse com maior regularidade gravações das orquestras da Rádio,¹⁰⁷ cujos membros constituíam uma das bases principais dos músicos sindicalizados, à altura em conflito com as várias editoras por causa de diferendos quanto às tabelas salariais das sessões de estúdio e à falta de regulamentação do uso de *playbacks*. Por outro lado, a aprovação desta lei constituiria uma garantia de exposição radiofónica dos discos publicados que diminuiria os «encargos» de emissão «por portas travessas».¹⁰⁸ Se para músicos como Rui Veloso, esta lei induziria o aumento de «passagem na rádio de música má, feita a metro»,¹⁰⁹ para Pedro Osório, dirigente do Sindicato dos Músicos, a questão da «qualidade» seria um falso assunto, já que, segundo o próprio, «a qualidade não pode ser legislada».¹¹⁰

105 António Ramos, «Rui Veloso quebrou o silêncio – ‘Não sou propriamente o responsável pelo aparecimento dos novos grupos rock’», *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981; Rui Neves, «Rui Neves discorda – A montanha pariu um rato!», *Se7e*, 3 de Junho de 1981.

106 João Castel-Branco, «Questão dos 50% de Música Portuguesa – Depõem Tó Zé Brito e António Pinho pela Polygram», *Musicalíssimo*, 24 de Fevereiro de 1981.

107 José Niza, «A opinião de José Niza – Da quantidade surgirá a qualidade...», *Se7e*, 3 de Junho de 1981.

108 *Ibidem*.

109 António Ramos, «Rui Veloso quebrou o silêncio – ‘Não sou propriamente o responsável pelo aparecimento dos novos grupos rock’», *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981.

110 «Lei da Música – Entre a revolta e o entusiasmo», *Se7e*, 10 de Junho de 1981.

De início, o enfoque na nacionalidade das autorias enquanto critério regulamentador constituía um aspecto apaziguador nas expectativas de alguns músicos com discos gravados em inglês, dado o receio de que tivessem que começar a gravar canções em português enquanto forma de contrariar uma diminuição da exposição radiofónica. Em entrevista ao jornal *Musicalíssimo*, publicada a 13 de Maio de 1981 – poucos dias antes da aprovação da lei em Assembleia da República –, o baterista dos Street Kids, Flash Gordon (pseudónimo de Emanuel Ramalho), afirma que, após contacto com José Niza intermediado por Manuel Cardoso (Frodo), ter-lhe-ia sido transmitido que a percentagem de 50% seria referente à música produzida por portugueses, independentemente da língua em que cantassem.¹¹¹ Contudo, a versão final da lei, intitulada «Protecção da música portuguesa na sua difusão pela rádio e pela televisão», aprovada por unanimidade na Assembleia da República a 27 de Maio de 1981, estabelece, no seu artigo terceiro, que: «[...] a difusão da música ligeira, vocal ou instrumental, de autores portugueses preencherá o mínimo de 50% da totalidade das composições do mesmo género difundidas por mês, por estação emissora e por canal. Para este efeito considera-se obrigatória a autoria exclusiva de portugueses e, no caso de música vocal, a sua interpretação em língua portuguesa.»¹¹²

Os mesmos Street Kids que anteriormente gravavam exclusivamente em inglês, apesar de comporem repertório original em português desde a formação do grupo (teria sido o próprio Idílio Viana, editor da Vadeca, a requerer inicialmente a gravação em inglês para os diferenciar dos UHF), afirmam, em entrevista ao *Se7e* em Fevereiro de 1982, que terá sido a reformulação do conteúdo da lei que os conduz a gravar temas em português: «Resolvemos cantar na nossa língua para atingir mais pessoas e por causa da lei dos 50 por cento da música cantada em português. Por causa disso, o nosso segundo ‘single’ quase não passou na Rádio.»¹¹³

111 Mário Dias, «Street Kids – Trabalhamos com simplicidade, outras bandas querem apenas o poder...», *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.

112 *Diário da República*, I Série, n.º 165, 21-7-1981 – Lei n.º 12/81.

113 António Duarte, «Street Kids ‘deixam de ser simpáticos’ – Temos coisas duras para dizer», *Se7e*, 10 de Fevereiro de 1982.

Segundo o músico Paco Bandeira, a forte aposta a partir de 1980 por parte das editoras em grupos de rock está intimamente ligada à discussão e aprovação desta lei, dada a subsequente redefinição dos conteúdos emitidos radiofonicamente.¹¹⁴ Luís Filipe Barros considera que a forte popularidade do seu programa, fundamentalmente centrado na divulgação dos novos grupos rock internacionais, e a sua influência na reformulação dos conteúdos emitidos em programas «generalistas» da Onda Média terão contribuído para a criação da proposta de lei reguladora das percentagens de emissão. Segundo o próprio: «Quando aparece este projecto de lei, eu fico à rasca. Fico com muito medo. Porque eu não me estava a ver a passar Paulo de Carvalho, Fernando Tordo, que não me interessava... nem Sérgio Godinho, nem Fausto, nem o caraças, num programa de *rockalhada*.»¹¹⁵

A fraca aposta editorial na gravação de grupos rock em Portugal até 1980 estimula Barros a incentivar e intermediar a gravação de novos discos, dado o carácter excepcional destes estilos no catálogo nacional das editoras. Este incentivo é acompanhado pela necessidade expressa de ter alguma intervenção no resultado sonoro dos fonogramas, de forma a que as características dos mesmos não fossem qualitativamente inferiores ao repertório rock estrangeiro por ele promovido e, inclusivamente, para não suscitar acusações de corrupção enquanto razão para a promoção de alguns discos vistos como desmerecedores de exposição. Meros dias após a aprovação parlamentar da lei, Barros confessa ao jornal *Se7e*: «Recuso-me a passar subprodutos. Neste momento já é possível passar uma hora de Rock português, mal tivemos conhecimento da lei fomos tratar da nossa vida, mas também não podemos estar sempre a passar o mesmo.»¹¹⁶

A intermediação de Barros entre grupos e editoras e a sua participação (ainda que musicalmente limitada) nos processos de produção fonográfica é entendida por alguns editores como estrategicamente importante na garantia de publicidade radiofónica, dada a sua envolvimento. Neste período torna-se sócio da editora RCS, Edições

114 Viriato Teles, «Paco Bandeira ao 'Se7e' – 'Importante é aquilo que se faz'», *Se7e*, 16 de Dezembro de 1981.

115 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

116 «Lei da música portuguesa gera controvérsia», *Se7e*, 3 de Junho de 1981.

e Produções Musicais,¹¹⁷ através da qual produz e edita o *single Touch Me Now / Lay Down* da Go Graal Blues Band, publicado em 1981. Barros afirma terem sido várias as ocasiões em que as editoras lhe pediam que fosse assistir a concertos de novos grupos ao clube Rock Rendez Vous para que avaliasse a qualidade musical dos mesmos e para que desse – ou não – o aval para a sua gravação.¹¹⁸ António Garcez, na altura vocalista do grupo Roxigénio, afirma em entrevista ao *Se7e* que o único disco do grupo publicado pela Orfeu/Arnaldo Trindade (o *single Song at Middle Voice / My Vocation*) resulta, entre outros factores, da garantia dada ao editor Fernando Pereira de que o disco seria produzido por Luís Filipe Barros: «Deu o aval à gravação do *single* por causa [...] do produtor ser o senhor Luís Filipe Barros [...] não lhe interessava o Roxigénio para nada.»¹¹⁹

O caso mais famoso de participação de Barros na gravação de um disco resulta de um convite feito em directo no *Rock em Stock*, por parte de António Manuel Ribeiro, para que participasse enquanto co-produtor (juntamente com o A&R e produtor residente da Valentim de Carvalho, Nuno Rodrigues) daquele que viria a ser o primeiro LP do grupo UHF, *À Flor da Pele*, publicado na segunda metade de Junho de 1981. Segundo Ribeiro, a ideia da participação de Barros partiu da própria editora e não do grupo.¹²⁰ Francisco Vasconcelos, o principal responsável na Valentim de Carvalho pela contratação do grupo UHF, afirma que esta decisão terá partido da sua parte, considerando que a escolha de Barros enquanto produtor foi «um bocadinho oportunística», tendo esta sido assente «na possibilidade de ter um tipo na rádio forte, do que propriamente [alguém que ponha] a mão na massa – é um entusiasta, não é propriamente um produtor»¹²¹ (para uma análise das especificidades da gravação deste fonograma, cf. capítulo 4).

117 Duarte, *A Arte...*, 161.

118 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa

119 Belino Costa, «António Garcez, dos Roxigénio, garante: 'Não quero ser muito popular'», *Se7e*, 22 de Julho de 1981.

120 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

121 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

Ainda assim, a relação entre Luís Filipe Barros e as estruturas editoriais foi também marcada por momentos de tensão e conflito, maioritariamente relacionados com as escolhas do próprio para emissão no programa e com a forte pressão exercida pelas editoras relativamente à promoção de fonogramas e grupos. A importância dos *tops* do programa, várias vezes reflectida na capa de diversas edições fonográficas que incluíam um autocolante com a indicação «1.º lugar do *top Rock em Stock*» (prática que, segundo António Manuel Ribeiro, terá começado com o *single Cavalos de Corrida* e que, noutras publicações, já seria incluído na primeira edição de alguns fonogramas),¹²² induz não só os membros de vários grupos a preencherem – por vezes de forma massiva – bilhetes postais para efeitos de promoção própria, mas também as equipas de promoção de várias editoras. António Garcez recorda um desses momentos:

O Filipe Barros gostava da banda [Roxigénio], e era um gajo que martelava, e o programa do gajo tinha muito mais impacto que o dos outros gajos todos juntos. Completamente. E depois havia esses concursos para votar nas bandas. [...] Eu lembro-me de uma ocasião chegar aos Jafumega, os gajos tinham um restaurante [*Churrasquinho*]... [...] estavam todos no restaurante, e mais amigos, a escrever postais para mandar para o *Rock em Stock* [...]. E os gajos: «Estamos, mas estamos a pôr aqui... Jafumega, n.º 1» [...] n.º2, os gajos punham Roxigénio. [...] Depois também me deu assim uma ideia, e eu comecei a dizer a alguns amigos, ao meu sobrinho, que na altura já tinha assim 15 ou 16 anos, e ouvia [o programa]. «Diz a alguns amigos teus para mandarem uns postais com o Roxigénio.» E finalmente... [...] cheguei ao primeiro lugar.¹²³

Por sua vez, o jornal *Tal & Qual* noticia, a 16 de Maio de 1981, que uma editora discográfica não identificada teria comprado dezenas de postais para posicionar um grupo (igualmente não identificado) no

122 Ribeiro, *Por Detrás...*, 304.

123 Entrevista realizada através de videoconferência por Ricardo Andrade, a 26 de Julho de 2015.

top do programa.¹²⁴ Vítor Rua, membro dos GNR, recorda-se de, durante uma visita aos escritórios da Valentim de Carvalho na Rua Nova do Almada, encontrar a equipa promocional da editora (dirigida por David Ferreira) a preencher postais com o mesmo propósito.¹²⁵ Tal prática tornar-se-ia evidente para o próprio Luís Filipe Barros, o que motiva a retirada de discos das emissões: «Então eu só toquei uma vez a música e aparecem-me 200 gajos a votar no George Harrison?¹²⁶ [...] Fui ver os selos, fui ver os postais, foram metidos todos ao mesmo tempo nos CTT, nos Restauradores.»¹²⁷

Os conflitos quanto à inclusão de conteúdos, assim como a crescente popularização dos grupos de rock portugueses após a publicação de *Chico Fininho* em Julho de 1980, reflectida nas emissões das diversas estações, gera problemas de definição identitária do próprio programa. As frequentes visitas das equipas de promoção das editoras – em alguns casos, constituídas predominantemente por mulheres,¹²⁸ aspecto semelhante ao desempenho de «relações-públicas» no universo editorial anglo-americano –¹²⁹ proporcionaram, em alguns casos, momentos de divergência quanto aos princípios selectivos de Luís Filipe Barros, com este a não aceitar incluir alguns discos no seu programa por critérios estéticos. Segundo Barros, o seu critério selectivo fomentou acusações de corrupção, assentes na ideia de que o

124 «O som nosso de cada dia», *Tal & Qual*, 16 de Maio de 1981.

125 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Dezembro de 2015, em Lisboa.

126 Cujas novas publicações eram, à altura, distribuídas em Portugal pela editora Rádio Triunfo.

127 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

128 A título de exemplo, no início da década de 1980, o departamento de promoção da Valentim de Carvalho, dirigido por David Ferreira, era constituído por Isabel Castañó (Inha), Paula Freitas e Elisa Braga, e.o. – ver Ribeiro, *Por Detrás...*, 271 e 282; Isidro, *O Programa...*, 196. Ana Bola, substituta de Luís Filipe Barros no *Rock em Stock* a partir do início de 1982, teria anteriormente integrado a equipa do departamento promocional de quatro editoras (ver Belino Costa, «Ana Bola ao vivo – Tenho uma ‘pancada’... mas não é grave», *Se7e*, 23 de Fevereiro de 1982). António Duarte, à época membro da equipa do programa *Meia de Rock*, da Rádio Renascença, descreve um dos cenários de interacção entre radialistas e promotoras: «Os grandes conflitos que tínhamos com as editoras era... que eles queriam-nos oferecer os discos deles. Iam lá as meninas com os discos, a mostrar as pernas, e tudo. Como se nos convencessem disso... e nós: ‘Não, não passamos isso, desculpa’» (entrevista realizada por Ricardo Andrade, 27 de Setembro de 2015, Lisboa).

129 Negus, *Producing Pop...*, 117.

critério de inclusão passaria, também, por pagamentos paralelos.¹³⁰ Já depois da sua participação em *À Flor da Pele*, a Valentim de Carvalho queixa-se junto da direcção da Rádio Comercial – mais especificamente, junto de João David Nunes – de que Barros estaria a boicotar a promoção de alguns discos, o que motiva uma ameaça de não emissão: «Durante seis meses, não volto a passar um disco da Valentim de Carvalho.»¹³¹ Barros afirma que a sua resposta aos pedidos editoriais que considerava pouco adequados às características musicais do seu programa era usual: «Os gajos queriam-me [...] impor bandas e o caneco que eu não gostava... [...] e começo eu a funcionar assim: ‘gosto’ e ‘não gosto’. Os discos de que eu não gostava, ‘pá... vais ao fundo do corredor do lado direito, que é a *cabine* da Onda Média, onde está o Júlio Isidro’.»¹³²

A percepção de que as opções musicais de Júlio Isidro eram correspondentes a um gosto mais «generalista» era partilhada pelas entidades editoriais. Segundo David Ferreira: «Grosso modo, o Barros era um especialista e o Júlio era um generalista. Portanto... quase tudo o que passava no Júlio passava no Barros, sendo que algumas coisas do Barros já eram pesadas de mais para o Júlio [...]. Havia uma ideia de que o ouvinte médio era mais Júlio do que os outros. [...] O Júlio passa baladas.»¹³³

Febre de Sábado de Manhã

Júlio Isidro foi uma das figuras centrais no arranque e nos primeiros anos de emissão da Rádio Comercial. Previamente, tinha participado na realização e apresentação de diversos programas na RTP e no Rádio Clube Português e, após a nacionalização deste último, apresentou diversos programas musicais no Programa 4 da RDP. A grelha de programação inicial da Rádio Comercial incluía um programa matinal diário (de segunda a sexta-feira, das 10 às 13 horas) por si apresentado, *Grafonola Ideal*, cuja equipa central era constituída por

130 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

131 *Ibidem*.

132 *Ibidem*.

133 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

António Barra, Ana Paula Araújo, e como co-apresentadoras Helena Ramos e Margarida Andrade (posteriormente conhecida como Margarida Mercês de Mello).¹³⁴ Um dos intuitos iniciais do programa passava por um contacto directo maior com o público na produção radiofónica, realizando diversas iniciativas no exterior, na região de Lisboa (concursos de moda no Parque Eduardo VII, aulas de ginástica na Praia de Carcavelos, entre outros). A estratégia bem-sucedida e o elevado nível de audiências do programa estimulam Isidro a propor a João David Nunes a realização de um novo programa radiofónico, ao vivo, «com pessoas a assistir»,¹³⁵ com diversas rubricas, maioritariamente focado na divulgação de artistas musicais portugueses e estrangeiros, a emitir todos os sábados na Onda Média. O programa, intitulado *Febre de Sábado de Manhã* e inicialmente apenas com uma hora de duração, tem a sua estreia na boíte Noite e Dia, a 5 de Janeiro de 1980. Segundo descrição no jornal *Musicalíssimo*, a primeira emissão do programa «incluía a passagem de alguns tele-discos dos Status Quo, Kiss [...] e a actuação ao vivo da Sarabanda. Como primeiro passatempo, fez-se uma brincadeira em que apareceram meninas e meninos vestidos de noivos».¹³⁶ Pouco depois, a realização do programa seria feita a partir do Cinema Nimas (o qual tinha sido propriedade do Rádio Clube Português)¹³⁷ com a duração a ser estendida para três horas (das 10 às 13 horas), com intervalos para noticiários.¹³⁸ A equipa do *Febre* era constituída por António Barra, Carlos Ribeiro, Margarida Andrade, Mário Viegas, João Oliveira Duarte, e.o. Segundo Isidro, a inspiração central para este programa terá sido *Os Companheiros da Alegria*, programa itinerante de variedades dirigido por Igrejas Caeiro, estreado em 1951 e emitido a partir do Teatro da Trindade a partir de 1954, onde era estimulada a participação da audiência através de diversos concursos artísticos. Segundo Isidro:

134 Isidro, *O Programa...*, 189.

135 *Ibidem*, 193.

136 Júlio Isidro, «Página Ideal – Febre de Sábado de Manhã – Um aninho!!!», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Janeiro de 1981.

137 Segundo João David Nunes, em entrevista por ocasião do 40.º aniversário da Rádio Comercial, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SN_qXdcPylY (consultado a 7 de Julho de 2019).

138 Isidro, *O Programa*.

«Como criar também é recriar, a *Febre* iria ser a versão anos 80 dos *shows* de palco dos anos 50». ¹³⁹

Contudo, segundo o promotor e agente de artistas Carlos Gomes, o estímulo para a criação do programa teria advindo de uma iniciativa do departamento de promoção da editora fonográfica Polygram (que Gomes integrara antes de se dedicar exclusivamente à sua empresa de som e agenciamento de artistas, a Concerto), após uma proposta sua ao então administrador da editora, Carlos Pinto. ¹⁴⁰ Segundo Gomes, dada a ausência por si sentida de programas realizados ao vivo na rádio, onde a editora pudesse fazer promoção dos seus artistas, a Polygram portuguesa – através da congénere espanhola – convidou alguns jornalistas e radialistas para assistirem em Madrid ao programa da Cadena SER intitulado *El Gran Musical*, emitido aos domingos de manhã. ¹⁴¹ Este programa, estreado em 1963 e emitido em directo, com público ao vivo desde a sua criação, foi fulcral na divulgação dos grupos espanhóis protagonistas dos estilos do pop-rock até à década de 90. Esta divulgação era feita paralelamente, a partir de 1969, através de uma revista com o mesmo nome. Entre os convidados da Polygram, estariam jornalistas do periódico *Se7e* e Júlio Isidro, o qual, à época, já apresentaria o programa *Grafonola Ideal*. Segundo Gomes: «O que é facto é que passado não sei quanto tempo, ele bebeu ali tudo o que era necessário, e nasce [...] a *Febre de Sábado de Manhã*... ao vivo». ¹⁴²

Os bilhetes para assistir ao vivo ao *Febre de Sábado de Manhã* eram inicialmente distribuídos através do *Grafonola Ideal*. No arranque do programa, a lotação da sala do Cinema Nimas era de cerca de 180 pessoas. O sucesso quase imediato do programa conduz a algumas reformulações logísticas, com cada lugar a ser ocupado por duas pessoas, após o crescente número de pedidos de ingressos por parte de direcções de escolas, clubes e instituições diversas. ¹⁴³

139 Isidro, *O Programa...*, 193-94.

140 Aspecto expresso por Carlos Gomes em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

141 Carlos Gomes em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

142 *Ibidem*.

143 Isidro, *O Programa...*, 198.

O elevado número de pedidos levaria, finalmente, à cobrança de bilhete para acesso ao programa, com as receitas a reverterem para fins solidários.¹⁴⁴ Esta enorme afluência de espectadores motiva a realização de várias edições do programa em diversos espaços de maior lotação, após uma primeira experiência no Pavilhão do Dramático de Cascais, seguida de emissões a partir do parque de estacionamento do Ginásio Clube Português, da FIL, da Aula Magna da Universidade de Lisboa, do estádio do Vitória de Setúbal, entre outros.¹⁴⁵ Contudo, a iniciativa cimeira da existência do programa é amplamente considerada como sendo a edição realizada no Estádio José de Alvalade, a 23 de Maio de 1981, com a amplificação a cargo da empresa Concerto, de Carlos Gomes,¹⁴⁶ para um público de 45 mil pessoas, com cerca de «3000 ou 4000» a ouvirem nas proximidades do estádio através de altifalantes instalados pela própria produção do evento.¹⁴⁷ O cartaz dessa edição do programa foi constituído por alguns dos protagonistas do *boom* do rock do momento – os grupos Semáforo, CTT, Taxi e Adelaide Ferreira, e.o. – e o grupo britânico Fischer-Z. Foi também neste evento que o grupo Tantra fez a última apresentação pública da sua primeira fase de existência, com o subsequente cessar de actividade.¹⁴⁸ Apesar dos primeiros dois LP do grupo, publicados pela Valentim de Carvalho antes da explosão mediática de Rui Veloso, serem cantados em português, o LP *Humanoid Flesh*, publicado pouco antes desta edição da *Febre* em Alvalade (Maio de 81), era marcado por uma mudança no estilo do repertório do grupo, havendo uma maior simplificação nos materiais musicais em prol da adopção de uma sonoridade *new wave*, assim como a adopção do inglês enquanto língua cantada,

144 *Ibidem*, 207.

145 *Ibidem*, 200.

146 Aspecto expresso por Carlos Gomes em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

147 Entrevista a Júlio Isidro por Ricardo Andrade e António Tilly, realizada a 25 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

148 Segundo o guitarrista e vocalista Manuel Cardoso, a má recepção do público ao último repertório do grupo, cantado em inglês, num momento de grande popularidade radiofónica do rock cantado em português, terá sido basilar no término dos Tantra (entrevista a Manuel Cardoso realizada por António Tilly a 18 de Agosto de 2004, em Lisboa).

aspectos constituintes de uma fracassada estratégia de internacionalização do grupo por parte de Manuel Cardoso.¹⁴⁹

É no âmbito deste programa que Júlio Isidro populariza uma das expressões que, no seu entender, melhor condensariam as características da camada juvenil que suportava a popularidade do programa *Febre de Sábado de Manhã*: «malta da pesada». O programa aposta na divulgação de grupos rock desde a sua génese. Vários dos protagonistas do *boom* tiveram aí a sua estreia radiofónica, alguns sem qualquer disco publicado e outros, inclusivamente, recorrendo ao uso de maquetes enquanto *playback* (caso dos UHF que, no primeiro semestre de 1980, apresentam no programa a maquete de *Cavalos de Corrida*).¹⁵⁰ A popularidade do programa contribuiu para a usual qualificação de Isidro como figura central no «descobrimento» e «apadrinhamento» de artistas enquadrados no *boom* do rock em Portugal. A título de exemplo do seu reconhecimento público, amplamente generalizado, sublinha-se a inclusão por parte do grupo rock gondomarense Albatroz de uma canção intitulada *O Júlio é Um Duro* (após alteração do título inicial *O Júlio é Um Chulo*, a pedido do próprio Isidro) no seu segundo *single* (*O Júlio é Um Duro / Neca Careca*), publicado em Novembro de 1981 pela Rádio Triunfo,¹⁵¹ a qual terá sido composta enquanto «homenagem» ao próprio Isidro.¹⁵² Tal intenção teria resultado do convite para a participação bem-sucedida do grupo numa edição da *Febre* realizada na FIL, a 30 de Maio de 1981. Júlio seria ainda creditado enquanto produtor do *single Hoje Há Rock no Liceu / Quotidiano*, do grupo Semáforo, originário da Amadora, publicado em meados de 1982 pela editora Materfonis.

149 Segundo o próprio, uma das intenções do grupo era realizar as primeiras partes de uma tournée europeia do músico inglês Peter Gabriel, o qual actuou a 7 de Outubro de 1980 no Pavilhão do Dramático de Cascais. Tal expectativa seria defraudada; o grupo escolhido para o efeito seriam os escoceses Simple Minds. Informação expressa por Manuel Cardoso em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 21 de Abril de 2011, em Lisboa.

150 Ribeiro, *Por Detrás...*, 275.

151 «O som nosso de cada dia», *Tal & Qual*, 14 de Novembro de 1981.

152 Segundo entrevista a Júlio Isidro realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 25 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

Este processo de «descoberta» assentava, segundo Isidro, em duas vias distintas.¹⁵³ Por um lado, tal como no caso do *Rock em Stock*, eram frequentes os envios de gravações em maquete por parte dos artistas e as visitas das equipas de promoção das editoras, meio que Júlio conhecia bem dada a sua participação, enquanto *freelancer*, na redacção de textos para as contracapas e folhetos de discos publicados pela Valentim de Carvalho no início da década de 1970. Segundo Isidro: «O programa tinha uma enormíssima independência [...]. Das editoras, eu recebia, no final do ano, curiosamente [...] uma garrafa de *whiskey*... para um tipo que só bebe sumo de laranja. [...] Iam lá as Inhas, as Paulinhas... eu conheço-as a todas. A Paula Cabeçadas... [...] iam lá com o disquinho. O David Ferreira. Era promotor, também, e ia lá com o disco na mão. ‘Ó Júlio, ouça lá, e veja lá se gosta.’»¹⁵⁴

Por outro lado, para além da escuta dos conteúdos de outros programas («no Berros [alunha de Luís Filipe Barros] está a cantar o não sei quantos»),¹⁵⁵ Isidro frequentava regularmente bares e *boîtes* à procura de músicos que lhe fossem apelativos. Contudo, Isidro fazia questão de afirmar o carácter diversificado do programa de Onda Média, rejeitando a ideia de que este fosse exclusivamente dedicado à música rock e à «malta da pesada» e afirmando a necessidade de chegar aos vários escalões etários através de tendências musicais diversas: «Uma das coisas que o *Febre de Sábado de Manhã* tentou fazer foi acabar com o preconceito – eu tive para aí 10 minutos a convencer o pessoal de que ia entrar um fulano chamado Marco Paulo [...] e o público deixou-o cantar... [...] o Rão Kyao estreou-se lá a tocar uns fados... o Carlos Paião estreou-se lá...»¹⁵⁶

A estes motivos, Júlio Isidro acrescentaria ainda, num artigo da sua autoria publicado no *Musicalíssimo* por ocasião do primeiro aniversário do programa, que, à época, não haveria sequer «música rock

153 Entrevista a Júlio Isidro realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 25 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

154 *Ibidem*.

155 *Ibidem*.

156 Entrevista a Júlio Isidro realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 25 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

de qualidade» gravada em Portugal que viabilizasse a existência de um programa exclusivamente dedicado ao género.¹⁵⁷ A partilha desta opinião por parte de Luís Filipe Barros, motivo central para a sua agência intermediária entre grupos e editoras, vai sendo finalmente ultrapassada com o aumento de contratações decorrentes do sucesso das canções *Chico Fininho* e *Cavalos de Corrida* ao longo dos anos de 1980, 1981 e 1982. Por ocasião do segundo aniversário do programa *Rock em Stock*, marcado pela realização de um festival comemorativo de rock português no Pavilhão do Restelo no dia 19 de Abril de 1981 (domingo de Páscoa), com a participação dos grupos UHF, Roxigénio, Jafumega, Arte & Ofício, NZZN, GNR e Street Kids e com a bilheteira a reverter para a compra de um elefante para o Jardim Zoológico de Lisboa, Barros afirma que «depois de dois anos estão criadas as condições para um festival de rock só com bandas portuguesas»,¹⁵⁸ confessando, contudo, estar «cansado» do *Rock em Stock* e com vontade de realizar um programa de carácter mais generalista em Onda Média,¹⁵⁹ o que só aconteceria a partir de Janeiro de 1982 com a criação do programa *Café com Leite*.

Por sua vez, o sucesso radiofónico de Júlio Isidro estimularia a directora de programas da RTP, Maria Elisa, a convidá-lo a elaborar uma proposta de programa a ocupar «quatro a cinco horas»¹⁶⁰ nas tardes de domingo do primeiro canal. Estreado a 15 de Fevereiro de 1981, *O Passeio dos Alegres* (título inspirado na expressão popular «passeio dos tristes», designativa dos passeios familiares de domingo à tarde) seria, em diversos aspectos, inspirado por algumas das características do *Febre de Sábado de Manhã*, partilhando António Barra enquanto membro da equipa de produção, integrando ainda o realizador José Nuno Martins e os assistentes de realização Fernando Ávila e António Lopes da Silva. Em *Passeio* seriam frequentes as participações televisivas de grupos com actuações prévias no programa

157 Júlio Isidro, «Página Ideal – Febre de Sábado de Manhã – Um aninho!!!», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Janeiro de 1981.

158 Jorge Pinheiro, «'Rock em Stock' empurra elefante para o Zoo», *Tal & Qual*, 11 de Abril de 1981.

159 *Ibidem*.

160 Isidro, *O Programa...*, 214.

radiofónico, amplificando-se assim o potencial promocional proporcionado por Isidro numa época em que a televisão portuguesa emitia apenas em dois canais, o que conferia ao seu programa um importante carácter de exclusividade mediática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reconfigurações no universo da imprensa e da rádio em Portugal em finais da década de 1970 foram fundamentais não só na promoção, mas também na constituição de novos repertórios alinhados com as novas tendências do pop-rock anglo-americano. Se, por um lado, a existência de novos órgãos de imprensa e programas de rádio exclusivamente dedicados a estes estilos contribuiu para a popularidade de discos estrangeiros de difícil acesso em contexto português e, subsequentemente, para a sua edição e promoção locais, os novos agentes mediáticos também tiveram um papel central na promoção de novos grupos portugueses nos anos antecedentes ao sucesso mediático de Rui Veloso e da canção *Chico Fininho*, mesmo antes de alguns dos mesmos terem sequer discos gravados e publicados. As diversas actividades de jornalistas e radialistas como António Duarte e Luís Vitta junto de alguns dos principais representantes de grupos para actuações em festividades (como António José), produtores de espectáculos e editores fonográficos, evidenciam o carácter militante destas figuras na promoção do rock praticado em Portugal. Esta militância reflectir-se-ia não só nos seus próprios artigos para a imprensa (*Tal & Qual*, *Se7e*) mas, também, na criação de novos periódicos exclusivamente dedicados à música rock, como o *Rock em Portugal* e o *Rock Week*. Paralelamente, a criação da Rádio Comercial em finais da década de 1970 e a concepção de novos programas destinados à «juventude» foram fundamentais na promoção dos novos estilos do rock internacional e local no período. Para o efeito, programas como *Rock em Stock* e *Febre de Sábado de Manhã*, mais do que meros disseminadores de repertório, tiveram um papel mediador e indutor junto das editoras na feitura de novos fonogramas dedicados aos estilos do rock. A inclusão de radialistas na gravação de alguns discos sob o papel de

«produtores», mais do que uma garantia publicitária para as editoras, cumpriu também propósitos de controlo dos conteúdos radiofónicos por estes emitidos, estando também em jogo a definição identitária de cada programa. Esta definição seria particularmente alvo de debate durante os meses de discussão e aprovação do projecto de lei referente à «Protecção da música portuguesa na sua difusão pela rádio e televisão», aprovado na Assembleia da República em Maio de 1981, a qual motivou o radialista Luís Filipe Barros (*Rock em Stock*) a estimular a gravação de novos fonogramas dedicados ao rock junto de várias editoras fonográficas, com vista à criação de conteúdos para emissão adequados à identidade do seu programa. O sucesso do «rock português» provocado por canções como *Chico Fininho* e *Cavalos de Corrida* a partir de 1980 reflectir-se-ia no sucesso mediático destes programas radiofónicos, o qual se estenderia a programas televisivos como *O Passeio dos Alegres*.

CAPÍTULO 3

VALENTIM DE CARVALHO: A RENOVAÇÃO DA EQUIPA EDITORIAL

Neste capítulo, abordo algumas das mudanças na equipa editorial e nos interesses de publicação da Valentim de Carvalho no final da década de 1970, demonstrando a forma como a respectiva agentividade dos novos membros da equipa exponenciou o investimento na gravação de artistas e grupos portugueses identificados com os estilos da pop e do rock. Na viragem da década de 1970 para a década de 1980, esta editora, uma das principais empresas discográficas em actividade no país, investiu na publicação de novos artistas e grupos em prol da renovação do seu catálogo, anteriormente caracterizado negativamente por alguns músicos e imprensa como sendo predominantemente focado nos universos da «música ligeira» e do fado. Esta renovação ocorre em paralelo com a criação de novos programas radiofónicos e novas publicações periódicas vocacionados para a divulgação de uma certa modernidade musical sintonizada com os novos estilos do pop-rock, o que tornaria estes meios indispensáveis para a promoção dos novos repertórios.

DÉCADA DE 1970: OS PRINCIPAIS COMPETIDORES EDITORIAIS

Na década de 1970, marcada por um forte predomínio mediático de repertórios diversos de explícito conteúdo político e partidário, a designada «canção de protesto» ou de «intervenção» constituiu um dos principais focos de publicação por parte das várias editoras fonográficas em actividade no país, sobretudo nos casos das editoras

Orfeu e Sasseti.¹ Por outro lado, apesar de durante as décadas de 1960 e 1970 a editora Valentim de Carvalho² constituir a principal empresa fonográfica do país, gravando e publicando discos de alguns dos artistas com maior sucesso de vendas no período (alocando, inclusive, uma parte substancial dos seus recursos financeiros na gravação e promoção de Amália Rodrigues), a editora era vista por vários músicos e cultores dos universos do pop-rock e da «canção de intervenção» como sendo conservadora nas suas tendências de publicação, amplamente centradas nos repertórios do fado e da «música ligeira».³ Mário Martins, funcionário da editora desde 1966, responsável pela selecção de artistas e de repertório para gravação e produtor fonográfico, considera que a falta de enfoque editorial nestes estilos por parte da editora derivava da percepção de que a publicação de discos rock por grupos portugueses teria fraco apelo comercial, dada a existência local de prensagem e distribuição de discos pop-rock de grupos e artistas anglo-americanos, e de que o investimento na gravação destes estilos teria muito menor retorno financeiro do que a aposta em artistas como António Mourão, Paco Bandeira e Marco Paulo, entre outros. Segundo Mário Martins:

A política era gravar discos que se vendessem [...] de uma maneira geral, aquela e a outra editora produziam discos que se vendessem.

1 Hugo Castro, «Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970» (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012), <https://run.unl.pt/handle/10362/9397>.

2 Empresa fundada em 1914, inicialmente vocacionada para a edição e publicação de partituras, dedica-se posteriormente à venda de manuais didácticos e instrumentos e, sobretudo a partir da década de 1920, à gravação e comercialização de fonogramas. Ver Losa, «Valentim de Carvalho».

3 O repertório usualmente identificado com esta categoria era frequentemente interpretado por cantores com aprendizagem formal, muitas vezes com acompanhamento orquestral, tendo sido amplamente promovido pela Emissora Nacional – ver Pedro Russo Moreira, Rui Cidra e Salwa El-Shawan Castelo-Branco, «Música ligeira», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010). Os temas das letras eram considerados pelos seus detractores fúteis e superficiais, incidindo frequentemente na valorização do amor romântico, do sentimento patriótico e da devoção religiosa, aspectos sintonizados com o ideário político e moral do Estado Novo, ver António João César, «Nacional-Cançonetismo», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

E o que é que eles consideravam que se vendesse? Era aquilo que era considerado a música da maioria das pessoas que compravam discos. E que não era com certeza o rock [...] o rock, quem gostava, comprava os originais. [...] Os Sheiks [...] não foram um sucesso como o António Mourão ou como a Mariema, ou como o Frei Hermano, não foram. Mas, de qualquer maneira [...], os discos desses conjuntos eram mais baratos, porque eram eles próprios que compunham a banda com que se acompanhavam.⁴

Contudo, Mário Martins foi responsável pela contratação para gravação de diversos grupos pop-rock, como o Quarteto IIII em 1967, ou os Tantra em 1976, grupos protagonistas do enveredar local pela prática dos estilos do rock «psicadélico» e «sinfónico/progressivo» nas décadas de 1960 e 1970. Se, por um lado, Martins afirma que a gravação destes grupos não partiu de nenhuma aposta editorial consciente na promoção destes estilos, ou, sequer, da aposta vincada em grupos enquadrados numa noção genérica de pop-rock, o produtor expressa ser «lógico» que a editora procurasse, à sua maneira, «acompanhar o processo de evolução da música»,⁵ para propósitos de renovação de catálogo.

Paralelamente, as publicações das editoras Orfeu/Arnaldo Trindade e Sasseti marcaram, entre finais da década de 1960 e inícios da década de 1970, uma importante renovação no seio da edição fonográfica do país, tornando-se, nas palavras de David Ferreira, futuro responsável pelo departamento de promoção da Valentim de Carvalho, «editoras de ponta na música portuguesa [...], marcando golos onde o Valentim não marca».⁶ Por um lado, para além da contratação de grupos promotores dos novos estilos do pop-rock no país, como o Conjunto Sousa Pinto, o Pop Five Music Incorporated, e.o., a Orfeu/Arnaldo Trindade destacou-se, na década de 1960, pela publicação de discos de artistas responsáveis pela renovação da música popular portuguesa, tais como

4 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

5 *Ibidem.*

6 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. Estes dois músicos, cuja prática foi marcada por um distanciamento relativamente às características da Canção de Coimbra, levando à criação de um novo repertório de «baladas» e «trovas» (com um maior teor de crítica social nas letras e musicalmente mais centrado no uso da viola, descartando o uso da guitarra portuguesa),⁷ assinaram cada um, na década de 1960, um contrato com a Arnaldo Trindade que, a troco de uma remuneração mensal, os vinculava à obrigatoriedade da gravação regular de fonogramas.⁸ É este contrato que possibilita a publicação anual de um LP de José Afonso, prática iniciada com a edição de *Cantares do Andarilho* em 1968. É também no início da década de 1970, com a compra da Sasseti & C.^a, Lda por membros da sociedade Guilda da Música, que esta empresa passa a desenvolver uma importante actividade de edição fonográfica,⁹ sob a administração de António Marques de Almeida. Segundo a equipa editorial, a Sasseti visava a criação de um catálogo «de qualidade», tanto no conteúdo musical e literário como na elaboração das capas e na prensagem dos discos.¹⁰ Para além da aposta na publicação (sob a etiqueta Guilda da Música) de repertório enquadrado na tradição musical «erudita» ocidental (sendo de destacar a publicação de uma *Antologia da Música Europeia* em vários volumes) e, inclusive, de alguns dos principais compositores portugueses contemporâneos (Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes, e.o.), a Sasseti integrava um departamento de «música ligeira», gerido por João Viegas, que se destacou pela edição de trabalhos discográficos de autores que se identificavam com uma postura crítica do regime político vigente em Portugal, tais como José Mário Branco, Sérgio Godinho, José Jorge Letria, Petrus Castrus, entre outros. Ainda que musicalmente

7 Castro, «Discos...».

8 Irene Pimentel, *José Afonso*, ed. Joaquim Vieira. Fotobiografias Século XX (Lisboa: Círculo de Leitores, 2009); Leonor Losa e António Tilly, «Arnaldo Trindade Lda.», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010); Castro, «Discos...».

9 Leonor Losa e Catarina Latino, «Sasseti», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

10 Segundo o músico Pedro Castro, em entrevista a Ricardo Andrade realizada a 12 de Março de 2011, em Lisboa, e segundo o musicólogo e membro da direcção da editora Mário Vieira de Carvalho, em conversa informal com Ricardo Andrade.

diversos, é comum ao trabalho fonográfico destes músicos a preocupação não apenas com a «qualidade» do conteúdo das letras (reforçada pela própria editora em casos como o da preparação do LP *Mestre* do grupo Petrus Castrus, tendo sido sugerido por João Viegas o musicar de textos de poetas portugueses consagrados de forma a potenciar o apelo comercial do fonograma),¹¹ mas também com a «validade estética» do conteúdo musical. A materialização desta preocupação com as características musicais do fonograma foi, em alguns destes casos, proporcionada pelo trabalho de produção musical de José Mário Branco em França, tanto nas obras em nome próprio como no trabalho dos outros artistas contratados pela Sasseti já mencionados.¹²

11 Segundo Pedro Castro, em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 12 de Março de 2011, em Lisboa.

12 A postura estética de José Mário Branco perante a gravação fonográfica acompanhava uma certa modernidade possibilitada pelas potencialidades da gravação multipista, a qual, por influência das inovações de gravação em estúdio de grupos pop-rock na segunda metade da década de 1960 (em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 13 de Janeiro de 2016, Branco refere o produtor dos The Beatles, George Martin, como uma das suas principais referências), permitia a construção de realidades musicais que extravasavam a mera captação sonora de um músico, ou de um grupo musical, a tocar ao vivo. Esta postura visava complementar e até subverter o que Branco entendia ser a «pobreza» da simplicidade musical de alguns protagonistas da canção de protesto em Portugal, apontando a frequente existência de um primado da palavra sobre a componente musical, servindo esta, muitas vezes, de mero acompanhamento subalterno da palavra cantada. Mais do que elaborar meros arranjos – e também por influência da sua prática teatral – Branco qualifica as suas produções musicais como «encenações sonoras», nas quais o recurso a determinadas sequências harmónicas, rítmicas, melódicas e combinações tímbricas visava não só servir de suporte à palavra, mas que estas tivessem, por si próprias, potencial comunicativo de sentidos e ideias. A concepção destas «encenações», as quais muitas das vezes constituíam realidades sonoras que só poderiam resultar do processo de gravação em estúdio, constitui um aspecto evidente nos primeiros LP de José Mário Branco (*Mudam-se os Tempos*, *Mudam-se as Vontades* e *Margem de Certa Maneira*, de 1971 e 1972 respectivamente), sendo igualmente fulcral para a mudança das características do trabalho fonográfico de José Afonso para a Orfeu/Arnaldo Trindade. Se o LP *Traz Outro Amigo Também*, publicado em 1970, era fundamentalmente constituído por canções acompanhadas à viola e percussão simples (apesar de ter sido gravado em Londres nos estúdios da Pye Records), o LP *Cantigas do Maio*, gravado em Paris nos estúdios do Château d'Hérouville (espaço onde gravaram alguns dos principais músicos do pop-rock anglo-americano do período, tais como Elton John, David Bowie, T. Rex, e.o.), com José Mário Branco enquanto produtor, é marcado por uma extensa diversidade nas características de cada faixa, cujo conjugar de instrumentação variada (instrumentos eléctricos inclusive) e respectiva componente tímbrica foi possibilitado pelo recurso a novos dispositivos e processos tecnológicos de gravação (como, por exemplo, o registo da reverberação de uma flauta sem som «seco»/directo da fonte em *Maio Maduro Maio*, aspecto – à altura – de difícil reprodução na performance ao vivo).

O facto de os catálogos da Orfeu e da Sasseti serem constituídos por alguns dos principais protagonistas da renovação do universo da música popular em Portugal, assim como o facto de estas editoras não possuírem estúdios próprios e equipa técnica dedicada (a Orfeu/Arnaldo Trindade só adquiriria estúdio próprio de gravação em Campolide, Lisboa, em meados da década de 1970), investindo inclusivamente na gravação de discos no estrangeiro, ou seja, em contextos com melhores recursos e conhecimentos técnicos (apesar dos elevados custos financeiros), são aspectos entendidos por David Ferreira enquanto elementos indutores da caracterização do catálogo da Valentim de Carvalho como sendo «desactualizado» e conservador. Este juízo valorativo, partilhado por diversos músicos e agentes mediáticos, era paralelo ao substancial sucesso comercial da editora em comparação às restantes em actividade no país, sendo a Valentim de Carvalho proprietária de um sistema de produção fonográfica inteiramente autónomo, com estúdios e fábrica de discos própria:¹³

A década de ouro da Valentim de Carvalho são os anos 60, porque o Valentim tem tudo o que é bom, ou quase [...] tem a Amália, tem o [Carlos] Paredes, música clássica, Lopes-Graça, poesia, [Alfredo] Marceneiro, Teresa de Noronha... com a excepção do José Afonso e do Adriano, que estão no Arnaldo [Trindade] [...]. Portanto... a partir de 1970 – isso é claro – há uma imagem em muitos meios de que a Valentim é grande, mas está velho... e quem é atirado para a frente é... o Arnaldo, e depois a Sasseti [...]. [...] Em relação à música portuguesa, tanto o Arnaldo e o Sasseti têm uma grande diferença em relação à Valentim de Carvalho, que é simultaneamente uma vantagem e uma desvantagem: a desvantagem é que não têm estúdio, e a vantagem é que não têm estúdio. [...] Isto de ter um estúdio não significa ter um estúdio ideal para todos os artistas. São sempre os mesmos técnicos, e o Ribeiro era muito bom para gravações acústicas, mas nunca foi bom para gravações eléctricas. [...] O forte do Ribeiro nunca foi o multipistas. [...] Quem tem uma máquina de oito pistas

13 Losa, «Valentim de Carvalho».

está muito à frente dos outros, até os outros irem gravar lá fora onde há uma de 16.¹⁴

Para além da concorrência da Sasseti e da Orfeu/Arnaldo Trindade na publicação de artistas portugueses, o departamento de música da empresa Philips em Portugal, autonomizado em 1974 sob a designação Phonogram Portuguesa – Música e Vídeo, SARL, redenominado em 1978 como Polygram Discos SARL, constituiu, segundo alguns entrevistados para esta investigação, o mais forte concorrente da Valentim de Carvalho no que toca à publicação local de repertório internacional durante a década de 1970. Neste período, a multinacional Philips/Phonogram Portuguesa e os seus funcionários e colaboradores (como o administrador Carlos Pinto, o futuro agente de músicos e empresário de concertos Carlos Gomes, o radialista e promotor de jazz Luís Villas-Boas, o radialista João Martins, entre outros) estiveram também directamente envolvidos na realização de alguns dos principais eventos musicais do país, como a organização de várias edições do Festival Internacional de Jazz de Cascais, desde 1971, e de concertos de alguns dos principais grupos anglo-americanos de pop-rock por si representados em Portugal, tais como os dois concertos dos Procol Harum no Pavilhão do Dramático de Cascais, em Fevereiro de 1973, e os dois concertos dos Genesis, em Março de 1975, no mesmo espaço.¹⁵ A organização destes concertos constituía uma importante forma de promoção local destes estilos musicais e, conseqüentemente, dos fonogramas publicados pela Phonogram (cuja actividade é abordada no capítulo 5).

14 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

15 Aspecto referido por David Ferreira, em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa, e por Carlos Gomes, em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

RENOVAÇÃO DA EQUIPA EDITORIAL

A actividade das editoras Phonogram, Orfeu e Sasseti constituiu um importante estímulo para a renovação do catálogo da Valentim de Carvalho. É neste contexto que, em meados da década de 1970, o administrador da Valentim de Carvalho, Rui Valentim de Carvalho, contrata o radialista António Sérgio, desempenhando estas funções de promoção e selecção de artistas e repertório internacional para publicação em Portugal. David Ferreira afirma que uma das principais motivações desta contratação é de lógica competitiva, tendo em conta o catálogo internacional das restantes editoras – o da Phonogram, em particular – e a importância do papel divulgador de Sérgio das novas tendências no universo do pop-rock, característica distintiva do seu trabalho para a Rádio Renascença (em programas como o *Rotação*, emitido a partir de 1976) e, já nos anos 80, para a Rádio Comercial (nos programas *Rolls Rock* e *Som da Frente*, entre outros).¹⁶ Segundo David Ferreira: «Por um lado, esperava-se de um locutor de rádio ter algum *know how*, e o Sérgio tinha imenso, sabia muito. O Sérgio era muito bem informado. [...] O meu tio [Rui Valentim de Carvalho] sente – acho eu – sobretudo face à Phonogram na altura... que a Phonogram é uma empresa muito mais moderna. A Phonogram domina completamente a rádio.»¹⁷

Este discurso converge com as ideias (já identificadas anteriormente) expressas por diversos autores que abordaram a importância interpromocional da relação entre radialistas e editores, as quais motivam a frequente incorporação dos primeiros nas estruturas editoriais.¹⁸ O perfil de António Sérgio fora, segundo Ferreira, entendido como um elemento potencialmente «modernizador» da editora, sobretudo em comparação com a suposta sensibilidade estética de Mário Martins,¹⁹ o qual tinha sido responsável não só pela selecção

16 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

17 *Ibidem*.

18 Malm e Wallis, *Big Sounds...*, 243.

19 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

de repertório «nacional», mas também pelo repertório internacional. No seio da Valentim de Carvalho, Sérgio é responsável pela publicação em Portugal de fonogramas de grupos *punk* britânicos como os Cock Sparrer, Slaughter & the Dogs, Wire, The Secret, entre outros. A actividade de Sérgio no seio da editora chega a um término no final de 1977, período em que é despedido após o seu envolvimento na publicação da compilação *Punk Rock '77 New Wave '77*, sob a etiqueta Pirate Dream Records, em colaboração com José «Zhe» Guerra e Joaquim Lopes, a qual incluiu faixas de alguns dos principais protagonistas britânicos de música *punk*, como os The Jam, Generation X e Sex Pistols,²⁰ grupos que Sérgio conheceu através do seu contacto com o músico e editor Rui de Castro, então residente em Londres.²¹ Se a publicação deste LP convergia com as suas selecções musicais para o programa *Rotação*, sendo representativa do carácter militante de Sérgio no que tocava à sua aposta na divulgação dos novos estilos do rock, ela foi paralelamente motivo de um processo judicial por parte da Phonogram, sob a acusação de que teria sido elaborada e publicada sem a devida autorização, dada a inclusão de gravações que seriam propriedade da editora Virgin, representada à altura em Portugal pela própria Phonogram.²²

É o despedimento de Sérgio que motiva, em sua substituição na secção internacional, a entrada na estrutura central da editora, no início de 1978, dos primos Francisco Vasconcelos e David Ferreira (sobrinhos de Rui Valentim de Carvalho) e de Rui Neves, ficando cada um encarregado da representação de várias editoras estrangeiras em Portugal, sob a gestão de Paulo Gil, director-geral do departamento fonográfico da editora. A título de exemplo, após divisão dos catálogos e distribuição de pelouros, Ferreira fica encarregado da EMI e da Arista, Vasconcelos da A&M, e Neves da Decca. Antes da

20 Duarte, *A Arte*.

21 Mário João Camolas, «Rui de Castro, o Pirata», RDB, 8 de Janeiro de 2010, <https://www.ruadebaixo.com/rui-de-castro-o-pirata.html>.

22 Esta acusação foi contrariada pelo jornalista e testemunha de defesa António Duarte no seu livro *A Arte Eléctrica de Ser Português – 25 Anos de Rock em Portugal*, onde expressa, por sua vez, que todas as autorizações terão sido devidamente requeridas (Duarte, *A Arte...*, 172-74). Este processo arrastar-se-ia até 1980 com a absolvição de todos os réus, por inexistência de provas.

sua integração na equipa editorial, os três editores encontravam-se a trabalhar na secção de retalho da Valentim de Carvalho, com Neves a trabalhar na loja do Chiado, Ferreira na loja da Avenida de Roma e Vasconcelos na loja do Edifício Castil. Tanto Ferreira como Vasconcelos, distanciados dos problemas que motivaram o despedimento de Sérgio, afirmam ter uma grande identificação com as preferências musicais do radialista e com as suas escolhas enquanto divulgador. Esta identificação estética reflectiu-se igualmente nas preferências editoriais de Vasconcelos e Ferreira quanto à edição em Portugal de repertório internacional:

Logo em 78, há uma coisa engraçada. Na altura em que o Sérgio está a ser despedido – e tanto eu como o Chico [Vasconcelos] só sabemos depois de tudo, não sabíamos de nada [...] – cada qual estava na sua loja... o Chico e eu cada vez mais ouvíamos a música de que o Sérgio gosta. Stranglers, e não sei quê mais. [...] Musicalmente, tínhamos uma grande [afinidade]... e eu lembro-me que a gente gostava muito de Stranglers. E nós, em 78, apostamos em quatro artistas. E resulta muito bem. Que são... há uma banda que em Portugal passa por *punk*, mas não é *punk*, que são os Tubes. Que até aí, no tempo do Sérgio, eram importados, mas não há um trabalho a sério. [...] O trabalho a sério é com o duplo ao vivo [*What Do You Want From Live*, 1978]. É a Tom Robinson Band. Falta-me um... talvez os Squeeze... no princípio. No ano seguinte, ficamos com o catálogo da United Artists, onde passamos também a ter Dr. Feelgood e Stranglers. Portanto, se fores a ver nesse tempo, os primeiros êxitos comerciais de bandas *punk*, ou «*parapunk*», chamemos-lhe assim... *new wave*... são estes que eu estou a dizer. Os primeiros a virem a Portugal... ou entre os primeiros, os Stranglers e Feelgood. Logo aí em 79. Depois em 80, o Chico atira-se de cabeça para Police, eu para Joe Jackson...²³

23 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

Esta aposta nos novos estilos do rock é paralela à recusa, por parte de Vasconcelos e Ferreira, de promover o domínio do rock sinfónico/progressivo,²⁴ protagonizado internacionalmente por grupos como os Genesis, Yes, King Crimson ou Pink Floyd desde finais da década de 1960 e, em Portugal, por grupos como os Tantra, cujo primeiro LP, *Mistérios e Maravilhas* (1977), tinha sido editado recentemente pela própria Valentim de Carvalho, sob a responsabilidade e decisão (algo invulgar) do A&R Mário Martins.²⁵ Apesar de algum sucesso mediático que permitiu a realização de um concerto dos Tantra no Coliseu de Lisboa a 14 de Abril de 1978 (a primeira vez que tal acontecia com um grupo português de rock), o sucesso dos Tantra é contemporâneo da proliferação de um discurso de descredibilização das características do rock progressivo na imprensa internacional, onde a grande elaboração harmónica, melódica e rítmica das peças, assim como a complexidade cénica dos espectáculos, era conotada por alguns jornalistas com ideias de «inautenticidade» e de «desvio» estético relativamente a um ideário valorizador do carácter «directo» da música rock,²⁶ expresso tanto na simplicidade dos temas musicais como num maior contacto com o «quotidiano» da «pessoa comum», à qual, supostamente, o rock progressivo, frequentemente inspirado por questões de índole metafísica, religiosa e espiritual (extensão da cultura *hippie* da década de 1960), escaparia.

O radialista António Sérgio, apesar de ter elogiado na imprensa o primeiro LP dos Tantra enquanto exemplo de destaque do rock produzido no país (convém lembrar que, na altura da sua publicação, Sérgio ainda trabalhava para a editora responsável pela sua gravação e publicação), reproduz estas mesmas críticas contra o rock progressivo em artigo de balanço do ano de 1977 na revista *Música & Som*,

24 *Ibidem*.

25 A gravação e publicação dos discos do grupo por parte da Valentim de Carvalho não partiu, segundo Martins, de nenhuma aposta consciente num estilo musical específico, mas, sobretudo, no interesse que o repertório mais focado no formato canção de Armando Gama, teclista do grupo, despertou no A&R e produtor fonográfico. Aspecto referido em entrevista a Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

26 Macan, *Rocking...*; Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais: 1967-1977* (Paris: Editions Champion, 2005).

referindo-se a este período como o «momento final» da corrente estilística: «O rock ‘sinfónico’ está acabado [...] a exploração ordinária e desavergonhada da tecnologia instrumental não vai mais conseguir esconder a incompetência, a cobardia, e a mediocridade...»²⁷

David Ferreira e Francisco Vasconcelos revêem-se nestas críticas. Se o primeiro afirma que «não usávamos alfinetes, mas a gente queria aquilo [a música *punk/new wave*] e não rock progressivo»,²⁸ Vasconcelos detalha a sua crítica, associando-a às escassas apostas da Valentim de Carvalho no âmbito do pop-rock: «Há um... o degrau imediatamente anterior, o dos Tantra... eram coisas que eu abominava. Achava aquilo terrível. Aquilo era... era completamente *démodé* relativamente ao que se passava lá fora. Ora, eu estava na escolha daquilo que se fazia lá fora. Aquilo estava completamente... eu assisti ao primeiro concerto dos Police... assisti aos Squeeze...»²⁹

O regime de funcionamento da nova equipa editorial, constituída por David Ferreira, Francisco Vasconcelos e Rui Neves, dura «meses», segundo Ferreira. À medida que Vasconcelos e Ferreira se habituam às suas novas funções na empresa, chegam à conclusão de que as escolhas de Vasconcelos para publicação local se sintonizam com (e por vezes antecipam) o sucesso internacional de algumas das apostas. Este aspecto é evidenciado pela viabilidade comercial das edições locais dos grupos The Police, Duran Duran, entre outros, cujo sucesso em Portugal tem paralelo ou antecipa o sucesso dos mesmos grupos em Inglaterra. Por outro lado, a grande proximidade de David Ferreira com agentes dos vários *media* proporciona o destaque do editor na área da promoção e publicidade,³⁰ pelouro que por fim se torna responsabilidade sua. O sucesso radiofónico e comercial das escolhas de Ferreira e Vasconcelos autonomizaram-nos, progressivamente, em relação à gerência de Paulo Gil, o qual sairá da Valentim de Carvalho

27 António Sérgio, «1.º ano do tumulto», *Música & Som*, Janeiro de 1978.

28 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

29 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

30 Segundo afirmação do próprio, Ferreira «entrava pela rádio como o Chico não entrava» (entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida, 20 de Janeiro de 2015, Lisboa).

em 1984, sendo posteriormente contratado pela Polygram. Este focar de interesses e apetências estendeu-se, também, a uma maior atenção inicialmente não oficializada por parte de Vasconcelos e Ferreira à publicação de discos de artistas «nacionais» («sem que isso fosse um objectivo», segundo Vasconcelos),³¹ acrescentando Ferreira que Vasconcelos acabou por se tornar numa «espécie de A&R não oficial dos portugueses» que escapariam ao interesse de Mário Martins.³²

A flexibilidade espelhada na centralização dos diversos pelouros à responsabilidade de David Ferreira e Francisco Vasconcelos era convergente com as dinâmicas usuais da indústria fonográfica anglo-americana. Tal como afirma Keith Negus, as funções oficiais de um responsável editorial podem ser pouco representativas da sua prática («os funcionários podem ser empregados por causa das suas reputações, estilos de trabalho ou contactos que podem trazer para a organização e recebem títulos que podem parecer bastante arbitrários» [tradução do autor]).³³ Este aspecto seria igualmente evidenciado no universo editorial português; a título de exemplo, o produtor Nuno Rodrigues é inicialmente contratado pela Valentim de Carvalho como primeiro-escriturário. Se Negus afirma que, num plano geral, a estrutura empresarial das editoras fonográficas e as suas respectivas equipas são divididas entre funções de selecção de artistas e repertório (vulgo A&R), marketing, relações públicas, promoção para rádio e televisão, vendas, departamento financeiro, fabrico e distribuição, administração e secretariado,³⁴ no caso da Valentim de Carvalho várias destas funções seriam centralizadas nos mesmos funcionários, aspecto sintomático das especificidades da realidade local portuguesa.

31 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

32 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

33 Negus, *Producing Pop*.

34 *Ibidem*.

NOVOS PRODUTORES FONOGRAFICOS

Em paralelo à entrada de Vasconcelos e Ferreira, este ímpeto modernizador também se materializou na contratação pela Valentim de Carvalho, em 1978, de Nuno Rodrigues e António Pinho enquanto funcionários para o trabalho de produção fonográfica. Rodrigues e Pinho constituíam, desde 1973, o núcleo central de elaboração de repertório da Banda do Casaco, cumprindo o primeiro funções de músico e compositor e o segundo de letrista, tendo ambos também desenvolvido trabalho de produção para outros artistas na editora Imavox.³⁵ Apesar de tanto Ferreira como Vasconcelos considerarem que a contratação de Rodrigues e Pinho advém de uma escolha de Rui Valentim de Carvalho motivada pelo já mencionado propósito de «modernização» do catálogo³⁶, colmatando a ausência de responsáveis editoriais com maior sensibilidade para os novos estilos do pop-rock, Mário Martins afirma que Rodrigues terá sido inicialmente contratado a partir de uma proposta sua para cumprir a função de seu assessor na produção de fonogramas.³⁷ Segundo

35 A relação de Rodrigues com a Valentim de Carvalho remonta aos finais da década de 1960, inicialmente com a gravação do EP *Barca de Flores*, do grupo Música Novarum, que Rodrigues integrara, e posteriormente com a gravação dos discos do grupo Family Fair e da cantora Daphne (nome artístico de Clara Stock de Aguiar), publicados em inícios da década de 1970 pela mesma editora. Já em paralelo à sua função de membros da Banda do Casaco (a qual, com formações variadas, se limitou praticamente à gravação de fonogramas, sendo escasso o número de concertos ao vivo ao longo da sua existência), Nuno Rodrigues e António Pinho desenvolvem a sua actividade enquanto produtores avançados para a editora Imavox a partir de 1976 (entrevista de Ricardo Andrade e Miguel Almeida a António Pinho, 26 de Junho de 2014). A Imavox, que tinha o Rádio Clube Português como accionista maioritário antes do 25 de Abril de 1974, é nacionalizada durante o período revolucionário, passando a ser gerida por militares. No âmbito do trabalho de ambos para a Imavox, para além da gravação e produção do terceiro LP da Banda do Casaco *Hoje Há Conquilhas, Amanhã não Sabemos* (1977), Pinho e Rodrigues foram responsáveis pela produção de discos de grupos rock como os Petrus Castrus – cujo segundo LP, *Ascensão e Queda*, seria gravado e publicado posteriormente pela Valentim de Carvalho por intermédio dos produtores (entrevista de Ricardo Andrade a Pedro Castro, 12 de Março de 2011) – e os Perspectiva, cujo guitarrista e flautista, António «Tó» Pinheiro da Silva, passa também a integrar a Banda do Casaco a partir de 1977.

36 Segundo entrevista a David Ferreira, realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa, e a Francisco Vasconcelos, realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly, a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

37 Entrevista a Mário Martins realizada por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

Francisco Vasconcelos, o principal intuito na contratação de Nuno Rodrigues e António Pinho era que estes fossem «uma espécie de *product managers* na área do A&R nacional [...] o Mário Martins continuaria a ser o A&R principal [...] mas eles ficariam com alguma autonomia [...] conduziam produções e tinham margem de manobra relativamente ao Mário».³⁸ Oficialmente, Nuno Rodrigues foi inicialmente contratado como escriturário (de forma a permitir a sua inclusão no organograma da empresa, tendo em conta que o mesmo já incluía Mário Martins para A&R). Este intermedeia logo a seguir a entrada do seu colaborador António Pinho para as mesmas funções. Tanto António Pinho como Nuno Rodrigues afirmam que o desenvolver da sua actividade enquanto produtores e «caçadores de talentos» (*talent scouters*) advém, por um lado, da noção partilhada por ambos de que teriam sensibilidade para apostar na edição de grupos e repertório enquadrados nos novos estilos da música pop e rock, e por outro, que o trabalho musical prévio de ambos lhes conferiria alguma prática criativa que os capacitava para gerirem o trabalho de produção de fonogramas. Diz António Pinho:

Achávamos que éramos uns tipos altamente qualificados para fazer *talent scout*, como dizem lá fora... descobrir novos valores, ou novos artistas, pelo menos. Porque os artistas podem não ter valor nenhum. Descobrir, e preparar um projecto de gravação, fazer o estudo de quanto é que isto vai custar, quanto é que é preciso para estúdio [...]. Era isso. [...] Havia uma decisão consciente, minha e do Nuno, de apostar em coisas que mereciam ser editadas, e de certeza que não iríamos apostar... ir buscar a Madalena Iglésias, ou aquelas coisas todas. Isso não nos interessava nada. [...] Não era aí que queríamos investir a nossa competência e capacidade.³⁹

38 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

39 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

Rodrigues complementa: «Na altura, não havia também cursos de produção. E portanto, os produtores eram amadores, tal como eu... fui um amator. [...] Apesar de não ter curso de produção, eu achava que tinha ideias.»⁴⁰

Alguns dos primeiros trabalhos de Pinho e Rodrigues, em assessoria a Mário Martins, passaram pela produção de discos de artistas identificados com o domínio da «música ligeira», tais como António Mourão ou Marco Paulo, e.o.. Segundo Pinho, a produção destes trabalhos era «coisa que não me dizia nada, não tinha prazer nenhum. [...] Entregaram-nos artistas assim».⁴¹ Apesar de trabalharem em paralelo com artistas mais próximos da sua sensibilidade estética (alguns deles já ligados previamente à Valentim de Carvalho, tal como o grupo Tantra, cujo LP *Holocausto*, publicado em 1978, é produzido por Rodrigues), este desinteresse pelos artistas e repertório mais próximo de Mário Martins motiva Rodrigues a fazer um «ultimato» à editora. Em prol de uma maior autonomização da sua produção, reivindica uma maior liberdade na selecção de novos artistas que lhe interessassem gravar, pedido que, segundo o próprio, foi correspondido pela direcção da editora poucos meses após a sua integração.⁴² Francisco Vasconcelos refere que Pinho e Rodrigues passaram a constituir uma unidade de A&R independente da de Mário Martins, com poder para propor e contratar artistas e com um orçamento próprio de gravação.⁴³ As características deste trabalho de A&R correspondem às identificadas por Keith Negus no seu livro *Producing Pop*: para além da «pesquisa» e do espoletar de negociações contratuais, um responsável pelo A&R deve supervisionar o desenvolvimento do repertório e «carreira» dos músicos,⁴⁴ para além de monitorizar as novas contratações de outras editoras e acompanhar mudanças nas

40 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

41 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

42 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

43 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

44 Negus, *Producing Pop...*, 39.

tendências musicais.⁴⁵ Por outro lado, o trabalho de A&R de Rodrigues e Pinho, tal como acontecia com Mário Martins, era ainda complementado com o usual trabalho de produção fonográfica, ou seja, de composição de repertórios, elaboração e/ou selecção de arranjos e gestão do processo geral (inclusive temporal) de gravação.⁴⁶

Segundo David Ferreira, a aposta numa maior «modernização» do catálogo da Valentim de Carvalho não passava exclusivamente pelo rock, mas também pelo universo de uma acepção genérica de «música pop», protagonizada por artistas da mesma faixa etária dos novos editores, à época na casa dos 20 anos.⁴⁷ O primeiro trabalho para a Valentim de Carvalho representativo desse ímpeto «modernizador» de António Pinho e Nuno Rodrigues foi o primeiro *single* da cantora Gabriela Schaaf, *Põe os Teus Braços à Volta de Mim / Cai Boca, Cai Beijo*, publicado em 1978, com canções escritas pelos próprios António Pinho e Nuno Rodrigues, responsáveis pela produção do fonograma. Gabriela Schaaf estreara-se em disco com a própria Banda do Casaco no LP *Hoje Há Conquilhas...*, em 1977. Schaaf, juntamente com o grupo Petrus Castrus e as cantoras Concha e Lara Li, constitui uma das primeiras apostas pelas quais Rodrigues e Pinho se tornam (quase) autonomamente responsáveis dentro da editora. Schaaf foi também a primeira artista com que David Ferreira trabalhou na área da promoção. Contudo, segundo Ferreira, esta aposta em Schaaf não correspondeu às expectativas comerciais dos editores:

A primeira grande aposta não é rock, é a Gabriela Schaaf. O primeiro artista que eu trabalho em promoção é a Gabriela em 78, logo. E... e nós acreditamos muito a certa altura que a Gabriela [...] ...o coração a ir para aí, a gente julga que a Gabriela é que vai ser, e enganamos-nos. Ou o Nuno e o Pinho julgam, e eu julgo... e só mais tarde é que a gente sente que é... A questão é que a Gabriela é uma miúda nova, que canta bem, mas não quer ser artista, e isto é muito importante. [...] A gente imagina que todos querem ter sucesso, e é mentira. [...] E

45 *Ibidem*, 47.

46 Anderton, Dubber e James, *Understanding...*, 78-79.

47 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

a Gabriela, em muitas entrevistas paralisava. [...] A segunda coisa que faltava à Gabriela eram letras. Porque, para todos os efeitos, se a gente hoje em dia for ver, a diferença entre as letras que o Pinho faz para a Gabriela, e as letras do [Carlos] Tê é que as do Tê eram a sério. É que as do Tê eram letras de alguém daquela idade para alguém daquela idade cantar. [...] As da Gabriela são adultas [...] não há uma verdadeira renovação da linguagem que há no Tê.⁴⁸

O fraco sucesso comercial de Gabriela Schaaf constituiu, na óptica de Mário Martins, uma justificação para o seu próprio sentido editorial e para o carácter limitativo das suas respectivas escolhas, as quais qualifica como sendo o suporte económico da própria editora. Esta opinião reflecte igualmente as relações de poder estruturantes da empresa e a própria posição de Martins em comparação com as de David Ferreira e Francisco Vasconcelos, cuja capacidade de decisão era, segundo Martins, facilitada pelo vínculo familiar de ambos com a direcção da empresa:

A Valentim de Carvalho não era uma empresa que precisasse de apresentar contas fosse a quem fosse, eles eram os donos e, como tal, eles gastavam naquilo que lhes apetecia, que lhes agradava, daí que os sobrinhos [...] tivessem gravado os discos da Gabriela Schaaf [...]. Portanto, os sobrinhos faziam essa coisa: tinham essa preferência, e gastavam no que queriam. Eu produzia o Marco Paulo, que vendia mais... o Paco Bandeira, o José Cid, a Ermelinda Duarte... essas coisas todas... Eu tinha sempre restrições porque eu não era o dono da casa, e o dinheiro não era meu, e às vezes custava-me um bocado porque eu é que estava a dar o corpo ao manifesto para eles terem dinheiro para poderem gravar o que lhes apetecia, e depois não se vendia nada. [...] Uma pessoa podia dizer que eram tipos cultos, que conheciam os estilos de pop e rock, e que ninguém sabia tanto quanto eles, e que eu estava ali a engraxar os sapatos, e eles estavam ali... Quer dizer, eles eram os ministros da Cultura que estavam ali a fazer Cultura... Quer dizer, gastavam o dinheiro todo que tinham que gastar na «Cultura»,

48 *Ibidem.*

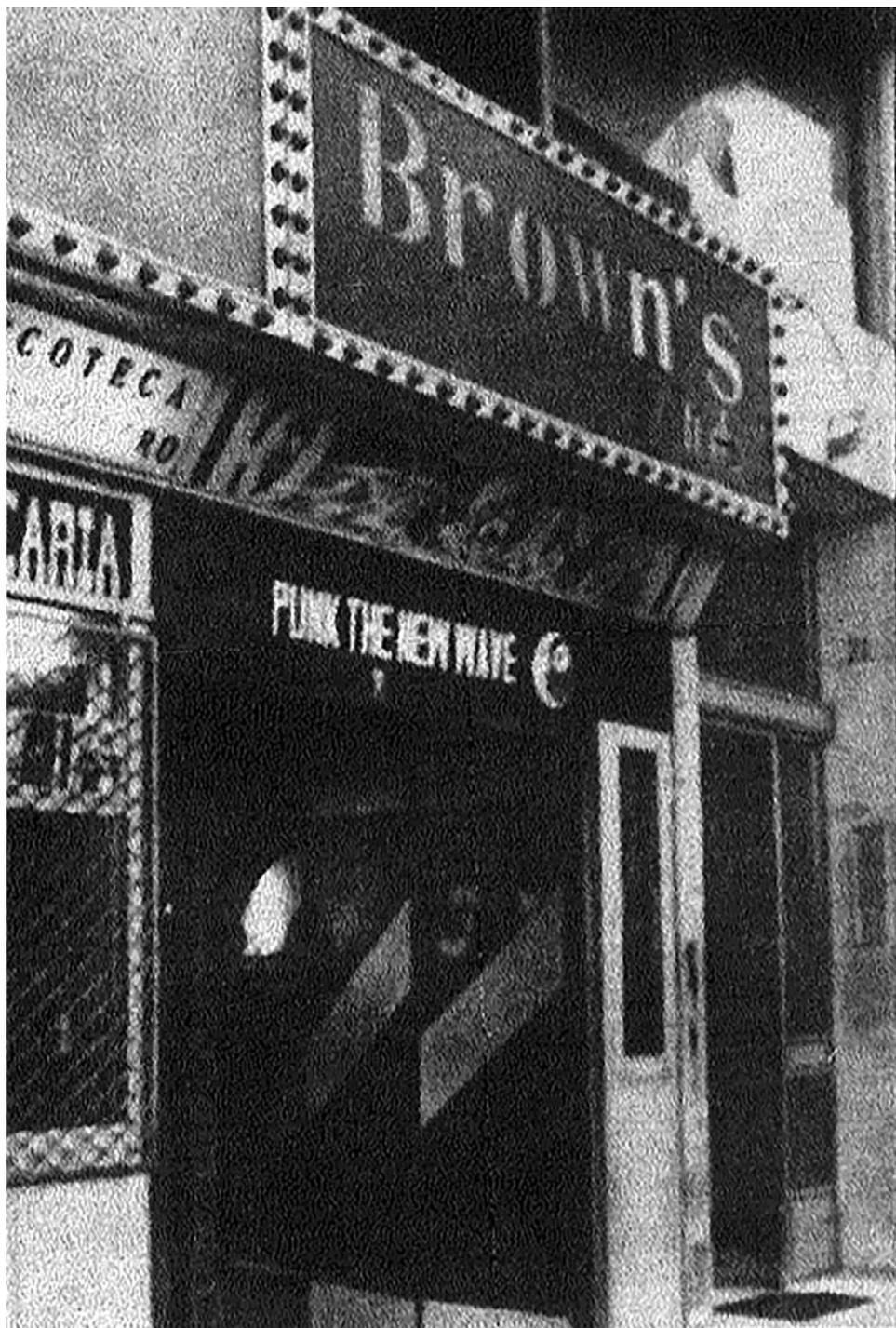
mas depois ao fim de seis meses, se eu perguntar à maior parte das pessoas quem era a Gabriela Schaaf, já ninguém se lembra... Enquanto se lembram de quem era o António Mourão ou quem era o Marco Paulo.⁴⁹

Esta aposta em novos valores da canção pop, acompanhada pela tentativa da editora de ocupar mais espaço mediático com este repertório, reflectiu-se igualmente na participação das cantoras Gabriela Schaaf e Concha no Festival RTP da Canção de 1979, cada uma interpretando uma composição da parceria Nuno Rodrigues e António Pinho. Após serem qualificadas nas respectivas semifinais, participam na final do festival, realizada a 23 de Fevereiro de 1979 no Cinema Monumental, ficando a canção interpretada por Gabriela Schaaf, *Eu Só Quero*, posicionada no segundo lugar, sendo apenas ultrapassada pela canção vencedora *Sobe, Sobe, Balão Sobe*, interpretada por Manuela Bravo, da autoria de Carlos Nóbrega e Sousa.

Se, por um lado, estas novas cantoras eram consideradas pelos agentes editoriais como elementos de renovação no seio do catálogo da Valentim de Carvalho, os primos Vasconcelos e Ferreira (etariamente mais jovens do que Pinho e Rodrigues) identificavam-se principalmente com as novas correntes estilísticas no seio do universo do rock, sobretudo com os estilos do *punk* e da *new wave*. Para além da audição privada de fonogramas, frequentavam espaços de socialização nocturna como o Brown's Club situado na Rua Conde de Sabugosa, o qual, antes da abertura do Rock Rendez Vous em Dezembro de 1980, constituía um espaço não só de audição pública de discos de grupos representativos de novas tendências pop-rock anglo-americanas (The Stranglers, Dire Straits, Blondie, The Police, entre outros) como também de actuação de alguns dos novos grupos portugueses do período influenciados pelo *punk*, tais como Os Faíscas, os Aqui d'el Rock e os UHF.⁵⁰ Estes espaços constituíam igualmente um

49 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, António Tilly e Hugo Silva a 8 de Fevereiro de 2011, em Lisboa.

50 Entrevista a David Ferreira realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa. Entrevista a Francisco Vasconcelos realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.



Entrada da discoteca Brown's,
na Rua Conde de Sabugosa, em Lisboa.
Tal & Qual, 4 de Abril de 1981.

meio propício ao contacto entre editores, músicos, radialistas e jornalistas que, para além da proximidade etária, partilhavam preferências estéticas. Esta convergência era igualmente dinamizada pela criação de novos projectos jornalísticos e programas de rádio vocacionados para a divulgação dos novos estilos do pop-rock, entre os quais *Rock em Stock* e *Febre de Sábado de Manhã*, elementos fundamentais na divulgação tanto do repertório internacional representado pelas editoras locais como na divulgação do rock gravado e publicado em Portugal.

CONFLITOS LABORAIS E A GRAVAÇÃO DE MÚSICOS DE «SEGUNDA LINHA»

Paralelamente, um dos aspectos que, segundo Francisco Vasconcelos, terá contribuído para um maior investimento por parte das editoras em grupos identificados com o rock durante o ano de 1980 foi o conflito entre a direcção do Sindicato dos Músicos e as editoras fonográficas em Portugal.⁵¹ Dada a usualidade de gravações que implicavam o recurso a orquestradores e instrumentistas de orquestra, os quais constituíam a base maioritária dos músicos sindicalizados, a prática regular de remuneração dos mesmos incidia na existência de preços tabelados por hora e números mínimos e máximos de horas por sessão (entre 3 e 4), ao invés da consignação de *royalties* advindos da venda de discos. Segundo Carlos Passos, antigo membro da direcção do sindicato, as gravações com músicos de orquestra eram realizadas através de vários intermediadores – entre eles os músicos e orquestradores Pedro Osório e Fernando Correia Martins – estando cada um deles ligado a um núcleo de músicos pertencentes a uma orquestra (Orquestra Gulbenkian, Orquestra do Teatro São Carlos, e.o.).⁵² De acordo com o então produtor e A&R da Polygram, Tozé Brito,

51 Aspecto referido por Francisco Vasconcelos e António Manuel Ribeiro em entrevista realizada por João Carlos Callixto para o programa radiofónico *Passado ao Presente*, emitido na RDP Internacional a 5 de Janeiro de 2019.

52 Entrevista a Carlos Passos realizada por Ricardo Andrade a 6 de Abril de 2017, em Lisboa.

o final da década de 1970 é preenchido por uma crescente elaboração dos suportes instrumentais dos discos gravados em Portugal, cuja difícil reprodução ao vivo induz diversos cantores a recorrerem ao uso de *playbacks* instrumentais em fita magnética durante as suas actuações:

Nos espectáculos ao vivo, os artistas estavam por sua conta e risco [...] e os próprios artistas começaram a ter dificuldade a cobrar *cachets*. Aquilo que eles tinham feito num disco para ser reproduzido [...] tinham que ir para palco com 12, 14, 16 músicos... No mínimo, com sete, oito ou nove. E era impensável poder pagar *cachets* a sete, oito ou nove músicos. E há aí uma época no início dos anos 80, com o Marco Paulo, as próprias Doce... As Doce nunca fizeram espectáculos com uma banda atrás, levaram um *playback*.⁵³

Contudo, a inexistência de direitos conexos quanto ao uso dos *playbacks* instrumentais por cantores enquanto suporte musical das suas actuações instala uma dinâmica reivindicativa por parte do sindicato acerca da criação de legislação que regule a sua utilização, aspecto inclusivamente expresso nos programas eleitorais das listas candidatas aos seus órgãos de gestão.⁵⁴ Esta reivindicação materializa-se, ao longo do ano de 1980 (e subsequentes), no pedido de aumento do valor remuneratório por hora de sessão de estúdio. A certo passo, num artigo do periódico *Rock Week*, publicado a 3 de Julho de 1980, intitulado «Editoras e músicos, ninguém se entende», Tozé Brito fala sobre a dificuldade de arranque das gravações do cantor Carlos do Carmo após a «nega» dos músicos sindicalizados durante uma tentativa de contratação («só por 500\$ estariam dispostos a gravar»)⁵⁵. Para além dos músicos de orquestra, alguns dos sindicalizados reivindicantes e solidários eram músicos ligados à prática dos conjuntos e

53 Entrevista a Tozé Brito realizada por Ricardo Andrade a 23 de Maio de 2014, em Lisboa.

54 Aspecto evidenciado no programa da Lista A candidata aos órgãos sociais do sindicato, intitulado «Programa de acção 1981/1983 – Por uma associação de classe forte e reivindicativa» (Abril de 1981).

55 Tiago Baltazar, «Editoras e músicos, ninguém se entende», *Rock Week*, 3 de Julho de 1980.

da «música ligeira» nas décadas precedentes, durante as quais, para exercerem actividade musical, tiveram obrigatoriamente que obter carteira profissional através do Sindicato dos Músicos. Num outro artigo, publicado no jornal *Musicalíssimo* a 24 de Fevereiro de 1981, ao falar sobre as dificuldades de investimento na produção fonográfica nacional por comparação com a edição local de repertório internacional, Tozé Brito indicia ainda a sua preferência pelo pagamento de *royalties*, o qual considera isento de riscos face aos custos elevados da gravação com músicos de estúdio em Portugal, frequentemente não colmatados pelo volume de vendas.⁵⁶

Segundo vários dos intervenientes na gravação de grupos rock no contexto do *boom*, o crescente boicote às gravações de estúdio e a criação de vagas horárias motivam as diversas editoras – em particular a Valentim de Carvalho – a investir em músicos que Tozé Brito qualifica como «de segunda linha».⁵⁷ Esta «segunda linha», também constituída por músicos ligados a vários domínios da música popular, entre eles o rock, muitos deles não sindicalizados (dada a quase inexistente fiscalização da carteira profissional após o 25 de Abril), tinha, segundo o sindicalista Carlos Passos, «uma noção completamente diferente das gravações [...] tinham uma realidade que não tinha nada que ver com a discussão sindical e com a negociação sindical».⁵⁸ Segundo António Manuel Ribeiro, esta realidade, para além da opção por *cachets* acordados à revelia da tabela remuneratória, passava pela crescente opção pela atribuição de *royalties*, inclusive por parte de músicos sindicalizados enquanto forma de escapar ao conflito com o próprio sindicato. De acordo com o músico:

Em 78, 79 [...] há uma grande carga sindical em todo o mundo laboral, inclusive entre os músicos. [...] O rock português aparece no momento certo porque há uma greve da classe musical sindicalizada. [...] Os artistas deixam de ter sujeitos para acompanhar. Isto é muito complicado. [...] O que é que acontece? Passam a ter músicos... Zé

56 João Castel-Branco, «Questão dos 50% de música portuguesa – Depõem Tó Zé Brito e António Pinho pela Polygram», *Musicalíssimo*, 24 de Fevereiro de 1981.

57 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 23 de Maio de 2014, em Lisboa.

58 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Abril de 2017, em Lisboa.

Nabo e Ramón Galarza [Banda Sonora, grupo de suporte de Rui Veloso], que estavam proibidos pelo sindicato de gravar, porque eram sindicalizados... passam a gravar e a integrar um grupo a *royalty*. A um novo tipo de contrato. Aliás, é o que acontecia lá fora.⁵⁹

O conflito laboral e o crescente espaço aberto nos estúdios criam as condições, segundo Francisco Vasconcelos, para um maior investimento em grupos e artistas cujas características estéticas fossem mais próximas das dos jovens responsáveis pela edição fonográfica da Valentim de Carvalho. Esta aposta teria ainda a vantagem de, no caso dos grupos rock, estar menos dependente de orquestradores adicionais, ou seja, ser caracterizado por uma maior autossuficiência na concepção musical. Neste sentido, o jornalista, radialista e produtor de espectáculos Luís Vitta, amigo próximo de Vasconcelos e responsável pela intermediação inicial entre vários grupos e editoras (com particular importância na contratação do grupo UHF), afirma num artigo publicado no *Tal & Qual* de Janeiro de 1981:

Com um passado pobre, quase sem história, numa «colagem» ao rock que «se faz lá fora», os grupos começaram a surgir numa velocidade estonteante, mas pode haver grandes jogadas das editoras. Como por exemplo, a actual paralisação dos músicos de estúdio, que enfrentam um diferendo salarial com as casas discográficas. Com os estúdios vazios, as editoras poderão vir a colocar os grupos de rock para gravarem, não para substituírem os músicos de estúdio, mas sim porque os grupos de rock são «autossuficientes», não necessitando de apoio instrumental dos músicos de estúdio.⁶⁰

O sucesso no segundo semestre de 1980 dos *singles Chico Fininho*, de Rui Veloso e a Banda Sonora, e *Cavalos de Corrida*, do grupo UHF, assim como as reivindicações do sindicato proporcionam tanto a gravação de um maior número de grupos rock como a cedência

59 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

60 Luís Vitta, «O ilustre e desconhecido rock português», *Tal & Qual*, 24 de Janeiro de 1981.

de períodos mais prolongados do que o usual no agendamento do estúdio da editora em Paço de Arcos, chegando alguns grupos a permanecer meses em estúdio, como nos casos da gravação dos primeiros LP dos grupos UHF e GNR. Este prolongamento de tempos de estúdio seria particularmente útil para muitos grupos rock, dada a falta de experiência dos músicos nas práticas da gravação e a vontade de alguns de criar uma dinâmica de experimentação com os dispositivos tecnológicos residentes na construção de obras fonográficas (aspecto a desenvolver numa secção posterior). Segundo o técnico de som Jorge Barata, a anulação do resultado prático das reivindicações do sindicato contribuiu igualmente para um crescente recurso a novos instrumentos electrónicos (sintetizadores, *drum machines*, e.o.) que substituíssem algumas das funções dos antigos músicos de estúdio, aspecto convergente com uma necessidade de modernização musical característica de alguns dos novos grupos:

Foi uma época tenebrosa, porque de repente... acho que foi a primeira vez na vida em que eu me deparei com os estúdios vazios... De repente, o estúdio passou a ser um sítio vazio, sem músicos, de um dia para o outro. Deixou de haver gravações. E as primeiras gravações que começaram a aparecer, começaram a aparecer com máquinas... o que eu acho que a tecnologia fez de alguma forma, essa tecnologia que apareceu nessa altura... deu-nos um impulso grande, de facto, em termos qualitativos... Mas o impulso também veio para os músicos, porque também se entendeu que para chegar a um determinado som é preciso tocar daquela maneira.⁶¹

No discurso de vários dos intervenientes, o conflito entre músicos sindicalizados e editoras adquiriu contornos de conflito geracional, o qual se espelha na diferença entre o ideário de profissionalismo técnico de execução de uns (apesar de este nem sempre corresponder à prática) e o idealismo de uma juventude que valoriza um certo amorismo «com ideias e com disponibilidade», ainda que por vezes

61 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 5 de Fevereiro de 2015, em Lisboa.

«imperfeita tecnicamente», segundo as palavras de David Ferreira.⁶² Outro factor de diferenciação deriva da própria influência da prática de audição de fonogramas na formação musical dos jovens músicos, em particular na valorização da especificidade sonora do fonograma, reflectida na importância atribuída ao som da versão gravada de uma canção enquanto elemento identitário da própria canção⁶³ (aspecto inerente à própria distinção entre «versão original» e *cover*). Esta valorização estender-se-ia à importância atribuída ao «som» idiossincrático de um grupo por oposição à usualidade do som dos arranjos com cordas de orquestra característico de muitas produções fonográficas. Esta transição é descrita de forma particularmente sucinta pelo teclista Carlos Maria Trindade, do grupo Heróis do Mar: «Era mudar o conceito de orquestra para banda. Banda com som próprio, não era um maestro com uma orquestra de músicos. No fundo, todo o *boom* dos 80... [...] nós demos cabo deste *business* porque, de repente, as orquestras passaram de moda. Mas isso é uma estética.»⁶⁴

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A actividade de editoras como a Orfeu, a Sasseti e a Polygram estimulou a reconfiguração da equipa editorial da Valentim de Carvalho, procurando a administração da empresa sintonizar o seu catálogo com a emergência de novas tendências musicais e contrariar a usual qualificação da editora como esteticamente conservadora. Se, a partir de meados da década de 1970, o radialista António Sérgio se constituía uma figura de fulcral importância na promoção e edição local de repertório pop-rock anglo-americano, o seu trabalho editorial na Valentim de Carvalho seria continuado a partir de 1978 por Francisco Vasconcelos e David Ferreira, sobrinhos do administrador da empresa, Rui Valentim de Carvalho. A par da entrada de Vasconcelos e Ferreira na equipa editorial, a Valentim de Carvalho contrata o

62 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

63 Gracyk, *Rhythm*.

64 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

núcleo central de compositores da Banda do Casaco, Nuno Rodrigues e António Pinho, para a função de selecção de artistas e repertório (A&R) e enquanto responsáveis pela produção de fonogramas. Apesar da sua função inicial de assessoria ao produtor Mário Martins, Rodrigues e Pinho ganham progressiva autonomia de decisão e artística no seio da empresa, aspecto que reverte na edição de nomes com os quais se sentiam esteticamente identificados. Esta renovação geracional no seio da editora, juntamente com a maior disponibilidade de agendamento do estúdio da Valentim de Carvalho em consequência do conflito existente entre o Sindicato dos Músicos e as empresas discográficas, estimulou e facilitou a contratação de músicos identificados com os estilos do rock, pelo facto de usualmente não necessitarem de arranjos adicionais para a gravação fonográfica.

CAPÍTULO 4

«VOCÊ CONTINUA A ACHAR
QUE É ESTÚPIDO COMPRAR
DISCOS PORTUGUESES?»: ¹

*CHICO FININHO, CAVALOS
DE CORRIDA E A «EXPLOSÃO»
DO «ROCK PORTUGUÊS» EM 1980*

Na sequência do capítulo precedente, procurarei demonstrar a importância basilar da reformulação da equipa editorial da Valentim de Carvalho na edição das duas canções que desempenharam um papel central no chamado «boom do rock português»: *Chico Fininho*, de Rui Veloso e a Banda Sonora, e *Cavalos de Corrida*, do grupo UHF. Procuo ilustrar de que forma é que a crescente aposta na gravação de novos artistas enquadrados nos estilos do pop-rock afectou a própria configuração dos repertórios durante os processos de produção fonográfica, inclusive na própria opção pelo uso do português no texto cantado. Estes aspectos influenciaram a consolidação do fenómeno do «boom do rock português», assim como uma maior aceitação da própria língua enquanto potencialmente convergente com as especificidades sonoras do domínio musical. Se o surgimento mediático de Rui Veloso e a publicação do *single Chico Fininho* foram amplamente qualificados como momento-charneira na história das práticas do rock em Portugal, a viabilidade da aposta editorial neste repertório seria confirmada com o sucesso comercial da publicação do *single Cavalos de Corrida*, do grupo UHF, em finais do ano de 1980, casos que desenvolverei nas próximas páginas.

RUI VELOSO E O LP *AR DE ROCK*

A gravação e publicação do primeiro trabalho fonográfico de Rui Veloso, desenvolvido colaborativamente com o letrista Carlos Tê,

1 Anúncio ao LP *Ar de Rock* (Rui Veloso e a Banda Sonora), publicado no semanário *Se7e* a 16 de Julho de 1980.

resultante da crescente aposta da Valentim de Carvalho em novos géneros e estilos musicais, teve um impacto sem precedentes no âmbito das práticas do rock em Portugal. Sintomáticas deste impacto e simbolicamente representativas do início de um novo ciclo no universo musical em Portugal foram as primeiras actuações ao vivo de Veloso, várias delas integradas em cartazes nos quais também figuravam veteranos do rock em Portugal como o grupo Petrus Castrus. Caso precursor em Portugal do enveredar pelas características musicais do rock progressivo/sinfónico desde finais da década de 1960, e com obra gravada e publicada em disco desde 1971, o grupo Petrus Castrus concluiu as suas actividades no início da década de 1980, após a ida para o Brasil de um dos seus membros fundadores, José Castro, como missionário. Este findar teve como ponto conclusivo a participação do grupo na campanha da coligação Frente Republicana e Socialista (FRS)² para as eleições legislativas de 5 de Outubro de 1980, na qual actuou juntamente com Rui Veloso e a Banda Sonora. A campanha para estas eleições, que reforçaram a vitória da coligação de centro-direita Aliança Democrática (AD) e do primeiro-ministro Francisco Sá Carneiro nas eleições legislativas intercalares de 1979, foi marcada pela presença de diversas bandas rock nos comícios dos diversos partidos candidatos. As características do repertório de vários novos grupos e artistas, mais centrados em alguns dos aspectos popularizados pela constituição dos universos estilísticos do *punk* e da *new wave*, tanto a nível musical como a nível de conteúdo temático/lírico, diferenciavam-se substancialmente daquelas que tinham definido a obra de grupos como os Petrus Castrus. Segundo o jornalista e radialista Luís Vitta, o grupo UHF – o qual vê o seu *single Cavalos de Corrida* ser publicado pela editora Valentim de Carvalho no mês seguinte, em Novembro – realizou «cerca de 30 concertos» pela campanha da coligação Aliança Povo Unido (APU),³ e Rui Veloso, com a sua recém-criada Banda Sonora, realizou nove concer-

2 Constituída pelo Partido Socialista (PS) e por outros partidos de menor dimensão, como a União de Esquerda para a Democracia Socialista (UEDS), e a Acção Social Democrata Independente (ASDI).

3 Coligação que, nestas eleições, era constituída pelo Partido Comunista Português (PCP) e pelo Movimento Democrático Português – Comissão Democrática Eleitoral (MDP/CDE).

tos pela FRS e um pela AD.⁴ Neste mesmo artigo, Vitta é da opinião que «esta foi também a primeira vez que os partidos políticos portugueses lançaram na sua campanha um ritmo tão rebelde e contestatário como o rock, muito embora os partidos contratantes (APU, FRS e AD) pouca coisa tenham a ver com o rock».⁵ Pedro Castro, membro dos Petrus Castrus, irmão de José Castro, e posteriormente agente de artistas e gerente da empresa Hipersom, recorda a sua experiência como músico participante nesta campanha como sintomática de um momento de mudança no universo do pop-rock em Portugal:

Aquilo foi uma loucura. [...] O chefe de campanha, que era o João Soares Louro [...] [pergunta-nos]: «Então porque é que vocês também não tocam? Era porreiro!» Então, também tinha aparecido o Rui [Veloso]... «Ah, e o Rui também era porreiro!» E então, nós fomos todos para a estrada. E havia, na maior parte das vezes... era o Rui e os Petrus Castrus, e era os Petrus Castrus e o Rui. O que é que começou a acontecer, com que nos divertíamos imenso, e já não sabíamos como é que havíamos de gerir o tempo? Pá, a malta nova está excitadíssima com o *Chico Fininho*... e de todo o espectáculo que havia para mostrar, só queriam o *Chico Fininho* [...]. Isso foi a nossa última *tourné*, onde depois nós fizemos o encerramento no Porto, na Avenida dos Aliados, e o Rui acho que foi tocar a Lisboa. Depois dividimos no fim. Mas aquilo, durante o percurso, teve alguma graça, porque a malta gritava que queria o *Fininho*, e à medida que o *Fininho* foi dando na rádio cada vez mais, a malta só queria o *Fininho*. Os outros gajos, eles nem queriam; eles só queriam ouvir o *Fininho*. Então era nós a discutirmos: «Ó Rui, quem é que entra primeiro? Entras tu ou entramos nós?»

Era complicado estar a tocar quando se tem uma plateia que está ávida de ver a estrela do momento. Até que, depois, chegámos à conclusão que o melhor era não passarmos a tocar em simultâneo, mas sim em palcos alternativos. Porque o fenómeno dele foi uma coisa brutal. Brutal.⁶

4 Luís Vitta, «O rock rebelde da campanha», *Tal & Qual*, 11 de Outubro de 1980.

5 *Ibidem*.

6 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Novembro de 2015, em Lisboa.

O Verão de 1980 constituiu, nas palavras de David Ferreira, o momento de «viragem» para o espoletar do fenómeno do «rock português». ⁷ O enorme sucesso mediático e público do LP *Ar de Rock* e do *single Chico Fininho*, de Rui Veloso e a Banda Sonora, publicados pela Valentim de Carvalho em Julho e em Setembro de 1980 (respectivamente), é consensualmente identificado por músicos, agentes das várias indústrias, críticos e fãs, tanto no período como actualmente, como o principal aspecto responsável pela intensa contratação e profusão mediática de grupos identificados com os estilos do rock em Portugal em inícios da década de 1980, e, subsequentemente, por uma maior aceitação generalizada do uso da língua portuguesa no rock. O carácter repentino deste sucesso permitiu que Rui Veloso e a sua banda preenchessem a primeira parte do concerto do grupo britânico The Police, a 2 de Setembro de 1980, no Estádio do Restelo, em Lisboa – menos de dois meses depois da publicação de *Ar de Rock*. Se, por um lado, o preenchimento das primeiras partes de espectáculos de grupos pop-rock internacionais com grupos e artistas portugueses constituía uma obrigatoriedade legal e uma exigência do Sindicato dos Músicos, ⁸ o sucesso da presença destes últimos em eventos desta envergadura era entendido pelos meios de comunicação e, inclusive, pelas próprias editoras, simultaneamente como uma plataforma de lançamento e de consolidação mediática dos artistas. *Ar de Rock* entra rapidamente no *top* do programa *Rock em Stock* da Rádio Comercial e é desde cedo qualificado como um marco de mudança na forma de «fazer o rock falar português», e de reduzir «a pó», nas palavras do radialista e apresentador televisivo Júlio Isidro, «a argumentação batida e gasta de anos, que sendo o rock uma expressão musical de linguagem original anglo-americana, só em inglês poderia ser cantado». ⁹ A linguagem jovial e retratadora de uma cultura urbana em mudança de *Chico Fininho*, combinada com o algum tradicionalismo das ca-

7 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

8 Rui Morrison e Mário Crisóstomo, «UHF – O conjunto de Rock português que mais actua ao vivo», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Setembro de 1980.

9 Júlio Isidro, «Página Ideal – da autoria de Júlio Isidro, realizador do programa Grafo-nola Ideal – Rádio Comercial», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Agosto de 1980.

racterísticas musicais harmónicas e melódicas de «um *blues* rápido»¹⁰ que, no entender de Veloso, «nem sequer é *rock 'n' roll*»¹¹ (possuindo apenas algum *ar de rock*), foi desde logo amplamente entendida como sendo uma linguagem «nova», «directa», e «renovada» no panorama musical em Portugal. Segundo David Ferreira: «O próprio Rui, sem ser um artista *punk*... há ali uma comunicação directa que não tem nada que ver com o que havia antes, como, por exemplo, com o que havia com os Tantra. [...] O *Ar de Rock* é um álbum imediato [...] que, não deixando de ser um álbum de *blues*, tem o seu quê de *new wave* nos seus recados simples...»¹²

Ainda que as características musicais de *Ar de Rock* distem das dos grupos usualmente categorizados pela imprensa com a expressão *new wave*, o carácter «directo» das letras era igualmente sublinhado por Luís Vitta,¹³ em Outubro de 1980, como sendo um aspecto que levaria a que tanto Rui Veloso como o grupo UHF pudessem ser «enquadrados na New-Wave», dada a actualidade do retrato social dos temas abordados nas canções («droga [...] futilidade dos centros comerciais [...] violência [...] machismo [...] suicídio e morte»). A qualidade de caracterização de um momento histórico presente na canção *Chico Fininho* é realçada por José Duarte, em artigo para o semanário *Se7e*, meros meses após a sua edição: «*Chico Fininho* é o retrato (etério) de uma época, como o foi 'Uma Casa Portuguesa' ou 'Grândola'.»¹⁴

Ironicamente, *Chico Fininho* – o grande mote inicial do fenómeno do *boom* do rock cantado em português – teria sido inicialmente elaborado por Carlos Tê, anos antes da publicação de *Ar de Rock*,¹⁵ enquanto canção jocosa, «num estilo zappiano»,¹⁶ feita precisamente

10 Bruno Gonçalves Pereira e Luís Silva do Ó, *Book Stage – Nos Bastidores do Rock Português* (Lisboa: Chiado Editora, 2012), 154.

11 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 154.

12 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

13 Luís Vitta, «O rock rebelde da campanha», *Tal & Qual*, 11 de Outubro de 1980.

14 José Duarte, «Passeio à volta de um disco – O Roque e o Rui», *Se7e*, 17 de Setembro de 1980.

15 A biografia de Rui Veloso intitulada *Os Vês Pelos Bês*, escrita por Ana Mesquita, refere o ano de 1977 como sendo o ano de composição da canção. Ana Mesquita, *Os Vês pelos Bês – Rui Veloso* (Estoril: Prime Books, 2006), 101.

16 Mesquita, *Os Vês...*, 101.

para ridicularizar o próprio acto de se cantar *rock* (ou outros géneros e estilos adjacentes, oriundos do universo cultural anglo-americano) em português.¹⁷ Esta ridicularização era paralela à renitência de Rui Veloso e Carlos Tê, prévia à elaboração de *Ar de Rock*, relativamente à composição de originais em português, a qual convergia com a opinião de vários músicos e cultores do pop-rock em Portugal no período. Tal aversão contrastava com a nova política editorial da Valentim de Carvalho, a qual, mais do que mera intermediária num processo de publicação e promoção do «artista» em articulação com as indústrias da imprensa, da rádio e da televisão, teve um papel fundamental na configuração das próprias características do repertório de *Ar de Rock* e do respectivo resultado sonoro em disco. O processo de construção e promoção deste LP, ao tornar-se num dos principais marcos do «rock português», constitui um importante caso de estudo do potencial agenciador da indústria fonográfica na construção e configuração do repertório e identidade do «artista», extravasando frequentemente a simples captação e difusão de uma realidade preexistente. Se, à excepção de *Chico Fininho*, quase nenhuma das canções apresentadas inicialmente à editora era cantada em português, os anúncios de *Ar de Rock* na imprensa, contemporâneos da sua publicação, fazem questão de sublinhar o recurso à língua portuguesa enquanto elemento distintivo do disco: «Vá já a correr comprar dois discos de Rui Veloso [...] o segundo para esfregar na cara de quem disser que não há rock em português!»;¹⁸ «Você continua a achar que é estúpido comprar discos portugueses?».¹⁹

O blues e as «horas sem fim» na cave²⁰

Rui Veloso tinha 22 anos – quase 23 – aquando da publicação de *Ar de Rock*, em 1980. Nascido em Lisboa, passou a sua infância e

17 *Ibidem*, 154. Aspecto igualmente referido por Rui Veloso em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 10 de Janeiro de 2017, em Vale de Lobos.

18 *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Agosto de 1980.

19 *Se7e*, 16 de Julho de 1980.

20 Segundo a mãe de Veloso, Emília Veloso: «O Rui devia ter dezoito anos quando me apercebi de que o futuro dele era a música. Ele estudava, mas onde gostava realmente de estar, onde permanecia horas sem fim, era na cave. Às vezes estávamos a meio de uma refeição quando o Rui tinha uma ideia luminosa e ia imediatamente para a cave, pegava na viola



Anúncio ao LP *Ar de Rock*, de Rui Veloso e a Banda Sonora. *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Agosto de 1980.

adolescência no Porto. Filho do engenheiro químico Aureliano Veloso – o primeiro presidente da Câmara Municipal do Porto eleito após o 25 de Abril, tendo concorrido como independente na lista do Partido Socialista e dirigido a autarquia entre 1977 e 1979 – e de Emília Veloso, licenciada em Germânicas,²¹ Rui Veloso completou o então 7.º ano do liceu, sem ter, contudo, concluído o ano propedêutico.²² Apesar de considerar que teve uma aprendizagem musical essencialmente auto-didacta, resultado de horas de escuta de gravações da rádio e de discos sobre os quais «acompanhava à viola», procurando identificar o sentido harmónico das canções, repetindo os solos²³ ou improvisando,²⁴ Veloso cresceu num meio familiar musical, onde tanto o avô, Manuel

ou no piano e punha-se a gravar. Gravava em quatro pistas, coisa que não era vulgar. Não faço ideia como arranjou todo o material.» Ver Mesquita, *Os Vês...*, 28.

21 António Macedo, «Rui Veloso, com um 'ar de Rock' – 'Quero tocar e cantar para toda a gente'», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 Mesquita, *Os Vês...*, 66.

Veloso, como o pai, Aureliano, tinham prática de guitarra clássica e de canto.²⁵ É neste contexto doméstico que Rui Veloso desenvolve a sua aprendizagem musical, tocando harmónica desde a infância e guitarra e piano a partir da adolescência.²⁶ É também durante a adolescência que começa a compor repertório original, elaborando canções sobre as letras impressas na revista *Mundo da Canção*, fundada no Porto em 1969 por Avelino Tavares e Viale Moutinho.²⁷ Para além de ter constituído um importante meio de divulgação das principais figuras da música popular portuguesa da década de 1970 e dos protagonistas do universo do pop-rock anglófono de então, este periódico incluía uma secção dedicada à publicação de textos de algumas das principais canções em voga no período, em várias línguas, tais como o português, o inglês, o espanhol, o italiano e o francês.²⁸ É sobre algumas destas letras – sobretudo as que eram em inglês e que correspondiam as canções que Veloso desconhecia²⁹ – que se começam a definir várias das características basilares do processo de composição do músico, para o qual a preexistência de um texto escrito se tornaria requisito usual, durante toda a sua carreira, na elaboração de uma canção. Para Veloso, o conteúdo de uma letra poderia incluir elementos que desde logo definem e direccionam as características musicais de uma canção, existindo uma influência directa dos materiais literários sobre os musicais: «Aquilo já traz uma direcção rítmica, daí a diferença entre letras e poemas, as letras já têm, de alguma maneira, um batimento. Uma pessoa pode pegar no batimento da letra e transformá-lo em dois, subdividi-lo, as letras já têm uma cadência que nos leva a compor em certa direcção. Os poemas, frequentemente, não têm métrica, não têm ritmo, é quase prosa muitas vezes.»³⁰

É em 1976 que Rui Veloso conhece, através do amigo Fernando Albertino, aquele que viria a ser um dos seus principais colabora-

25 *Ibidem*, 63-65.

26 *Ibidem*, 64-65; Pereira e Ó, *Book Stage...*, 147.

27 Pedro Félix, «Mundo da Canção», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

28 Félix, «Mundo...».

29 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 149.

30 *Ibidem*, 151.

dores na escrita de canções, Carlos Monteiro, mais conhecido pela alcunha Carlos Tê, provinda da expressão «tarado», dado o seu forte entusiasmo enquanto jovem por música e poesia: «Tem um bocado a ver com aquilo que eu ouvia na altura e com as secas que dava aos meus amigos para ouvirem e lerem certas coisas. [...] Punha-os a ouvir Gentle Giant, numa fase em que eles só queriam ouvir Bee Gees.»³¹

Dois anos mais velho do que Veloso, Tê é caracterizado pelo músico como tendo sempre sido «um intelectual»,³² colaborando, na altura, na criação e edição de revistas de poesia, para as quais contribui com textos originais. Em entrevista ao semanário *Se7e*, publicada em 1981, Tê afirma que as suas maiores influências poéticas eram sobretudo referências anglófonas da *beat generation*, enumerando os autores Diane di Prima, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti e Gregory Corso como exemplos.³³ Tal preferência reflectia-se na predominância do inglês nos textos de Tê, inclusive nas letras que escrevia como base para as canções de Veloso, praticamente todas em inglês.³⁴ Esta preferência pela língua inglesa e o fascínio de Tê por algumas expressões culturais anglo-americanas constituíram um ponto de convergência entre este e Veloso, partilhando ambos o interesse por alguns domínios musicais em voga dentro do universo do pop-rock, e inclusive pelo *blues*.³⁵ Veloso entra em contacto com o universo do *blues* através dos discos do músico inglês John Mayall,³⁶ fundador do grupo John Mayall & the Bluesbreakers, um dos protagonistas da variante electrificada do género, assente na tipologia instrumental do *rock 'n' roll*. Esta variante teve forte expressão no meio musical britânico da década de 1960, no qual, para além de Mayall, se destacaram guitarristas como Eric Clapton e Jimi Hendrix, ambos igualmente referidos enquanto «professores» por Veloso numa das suas primeiras entrevistas.³⁷ Outras referências do

31 Mesquita, *Os Vês...*, 100.

32 *Ibidem*, 93.

33 Manuel Dias, «Quem és tu, ó Carlos Tê?», *Se7e*, 18 de Março de 1981.

34 Mesquita, *Os Vês...*, 93.

35 *Ibidem*, 93.

36 *Ibidem*, 92.

37 António Macedo, «Rui Veloso, com um 'ar de Rock' – 'Quero tocar e cantar para toda a gente'», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

universo do *blues*, como os tocadores de harmónica norte-americanos Sonny Terry e Sonny Boy Williamson – influências directas no estilo de Veloso enquanto harmonicista – e guitarristas como B.B. King, são igualmente referidos.³⁸ Este interesse pelo *blues* estimula, no ano de 1976, a formação do seu primeiro grupo musical, a Magara Blues Band, juntamente com o teclista e vocalista de origem alemã Wolfram Minnemann, residente no Porto desde 1973, e o baixista Mano Zé, futuro membro dos GNR e de posteriores formações do grupo que acompanhará Rui Veloso. A Magara Blues Band dedicava-se exclusivamente à interpretação de repertório *blues* em inglês, seja no ensaio e apresentação de versões, seja na apresentação de alguns originais. Apesar das actuações se terem resumido à participação em «duas ou três festas particulares»,³⁹ a própria escolha do nome do grupo era indicativa deste enfoque no género. Veloso refere, inclusive, que «*Magara* é uma palavra africana [...] que tem a ver com a génese do *blues*».⁴⁰ Este interesse pelo *blues*, e pelo ideário que lhe era conexo – «na base do *blues* estão as vivências das pessoas», afirma Carlos Tê⁴¹ – traduziu-se também na escolha dos temas abordados pelo escritor nas suas letras, amplamente qualificadas como sendo frequentemente focadas na análise e retrato do quotidiano, tanto urbano como rural, no sublinhar das suas eventuais contradições, assim como na identificação de personagens-tipo próprias destes contextos (convergente com a noção de «autenticidade na terceira pessoa» expressa por Allan Moore, já identificada na introdução, caracterizada pela representação das ideias de outra pessoa e seu respectivo contexto).⁴² Relativamente às letras de Carlos Tê, Rui Veloso afirma em 1980 que: «[O seu] dom principal [...] é o de captar as pequenas coisas do dia-a-dia e escarpelizar perso-

38 *Ibidem*.

39 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

40 Mesquita, *Os Vês...*, 88. O académico Steven Carl Tracy, em referência à definição utilizada pelo estudioso de literatura africana Janheinz Jahn, afirma que a *magara* constitui, segundo este último, o tema central do *blues*, definível enquanto «força vital que um indivíduo possui, que o indivíduo quer aumentar, mas que pode ser diminuída por influência de outros». Ver Steven Carl Tracy, *Langston Hughes & the Blues* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 63).

41 Mesquita, *Os Vês...*, 113-14.

42 Moore, «Authenticity...».

nagens [...] há uma preocupação de natureza social naquilo que canto. Lembro aquilo que nos rodeia, as pessoas que existem e como existem, evidenciando as contradições da nossa sociedade, em particular no que toca à dicotomia cidade/campo.»⁴³

Carlos Tê, em entrevista a Luís Miguel Queirós no ano de 1990, reforça a caracterização feita por Veloso acerca das suas próprias letras: «É verdade que as minhas letras são mais filiadas no real. É a linha do *blues*, onde o amor feliz nunca existe.»⁴⁴

Outra das influências líricas referidas por Tê foi a obra do músico e compositor norte-americano Frank Zappa.⁴⁵ Apesar de extensa e estilisticamente variada (resultado da multiplicidade de influências que Zappa teve desde a juventude, em que foi exposto tanto ao universo da música «erudita» contemporânea como ao do *rhythm and blues* da década de 1950), é transversal a quase toda a sua obra uma notória dimensão satírica e irónica, espelhada em dezenas de discos publicados desde a década de 1960. Tal dimensão satírica era muitas vezes manifesta em canções escritas em torno de personagens-tipo – *Catholic Girls*, *Disco Boy*, *Valley Girl*, *Jewish Princess* constituem alguns dos muitos exemplos gravados pelo músico nesta vertente. A dimensão caricatural, e, sobretudo, retratadora destas canções – as quais Zappa expressava não conceber como sendo «ataques gratuitos, mas declarações de facto», descritivas mais do que prescritivas⁴⁶ – é um aspecto que marcou expressamente a escrita de Tê, o que se tornará particularmente óbvio em canções como *Chico Fininho*. Esta canção, segundo o letrista, foi escrita durante a segunda metade da década de 1970 precisamente enquanto forma de demonstrar a impossibilidade de «tentar cantar num estilo zappiano em português»,⁴⁷ sendo, à época, excepcional no repertório de Tê precisamente por ser escrita em português e não em inglês. Rui Veloso reforça essa explicação, identificando a canção como tendo sido pensada enquanto «tema de

43 António Macedo, «Rui Veloso, com um 'ar de Rock' – 'Quero tocar e cantar para toda a gente'», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

44 Mesquita, *Os Vês...*, 107.

45 *Ibidem*, 101.

46 Frank Zappa e Peter Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book* (Nova Iorque: Simon and Schuster, 1989), 221-28.

47 Mesquita, *Os Vês...*, 106.

gozo»⁴⁸ feita para escarnecer da própria ideia de se cantar repertório enquadrado nos estilos do rock ou *blues* em língua portuguesa.⁴⁹ Refere Veloso que: «Era uma canção que nós tocávamos na cave para a malta rir. [...] A malta partia-se a rir porque era uma música, claramente, para gozar com a impossibilidade de se cantar em português [...]. Cantar em português soava mal. Era um bocado essa a ideia.»⁵⁰

Tanto a letra como as características musicais basilares de *Chico Fininho* foram configuradas por Tê, sendo principalmente deste a autoria da canção, a qual acabou por ser partilhada com Veloso. Veloso refere que, apesar de ter acabado por fornecer «a melodia de voz», «as posições [à guitarra] e a ideia disto ser um *blues* foi do Tê [...] Ele explicou-me a métrica e eu vi logo».⁵¹ A letra de *Chico Fininho* combinava em si vários aspectos que retratavam uma realidade urbana emergente em finais da década de 1970, subsequente ao período revolucionário, através da alusão à personagem-tipo de um *freak* toxicod dependente, marginal, fã de música (*gingando pela rua ao som do Lou Reed*), localizado na Cantareira, zona portuária do Porto e espaço frequentado habitualmente pelo próprio Tê.⁵² Esta alusão recorreu à inclusão de anglicismos que não só eram ilustrativos dos discursos e jargões dessa mesma realidade (*speed, freak, shoot, trip*) mas que também, e de forma tácita, eram sintomáticos de um processo de aproximação a hábitos e valores culturais anglo-americanos, do qual o rock (patente na menção ao cantor Lou Reed) seria uma das componentes. O uso de «palavrões» (*merda na algibeira*), que levaria à proibição da transmissão da canção na Rádio Renascença,⁵³ constituiu, segundo Veloso, um factor de atracção pública após a sua disseminação mediática, possibilitada pelo contexto democrático recém-constituído. Na biografia *Bês pelos Vês*, vários amigos e colegas de Veloso e Tê, com passado de

48 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 154.

49 Aspecto referido por Rui Veloso em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 10 de Janeiro de 2017, em Vale de Lobos.

50 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 154.

51 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

52 Mesquita, *Os Vês...*, 101.

53 José Duarte, «Passeio à volta de um disco – O Roque e o Rui», *Se7e*, 17 de Setembro de 1980.

residência na cidade do Porto, referem diversas pessoas como potenciais influências para a criação da figura do *Chico Fininho*,⁵⁴ todas elas partilhando o consumo de droga enquanto elemento definidor comum. De acordo com Veloso: «[O Carlos Tê] inspirou-se num gimbras lá do bairro, o meu querido amigo Jimmy, um ‘dealerzito’ que depois ficou agarrado. Acabou por morrer atropelado.»⁵⁵

Chico Fininho era uma das canções que Rui registou num gravador de fita (de quatro pistas) que tinha em casa, processo que repetiu com imensas das suas colaborações com Tê, predominantemente escritas e cantadas em inglês (Veloso, numa entrevista realizada em 1980, afirmava ter cerca de 40 canções concluídas).⁵⁶

Entrada no universo editorial e gravação de Ar de Rock

A história do contacto entre Rui Veloso e a editora Valentim de Carvalho foi amplamente contada e recontada ao longo dos anos pela imprensa, reconstituída de forma ligeiramente variada não só por jornalistas, mas também por alguns dos próprios intervenientes que participaram directamente no processo. Os pontos transversais a pelo menos uma parte substancial destas reconstituições são os seguintes: no ano de 1979 (durante o mês de Setembro, segundo artigo do jornal *Se7e*),⁵⁷ Emília, a mãe de Rui Veloso, em circunstância de deslocação a Lisboa com o marido e através do intermédio de uma familiar («Maria da Conceição Gaudêncio, que era professora de piano»),⁵⁸ tentou entrar em contacto com responsáveis da editora de forma a poder mostrar algumas das canções do filho e pedir opinião acerca da qualidade das mesmas. Tal atitude derivava, em parte, da preocupação da mãe de Veloso com a necessidade de que, à medida que os anos iam passando, o filho se dedicasse «a alguma coisa».⁵⁹ Emília levava consigo gravações em *bobine* com canções de Rui, trazidas à revelia

54 Mesquita, *Os Vês...*, 101-6.

55 *Ibidem*, 101.

56 António Macedo, «Rui Veloso, com um ‘ar de Rock’ – ‘Quero tocar e cantar para toda a gente’», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

57 *Ibidem*.

58 Mesquita, *Os Vês...*, 28.

59 *Ibidem*, 29.

do filho e sem o seu conhecimento,⁶⁰ dado que este se encontrava em viagem durante esse período.⁶¹ As gravações em fita, em que apenas duas das canções eram cantadas em português (sendo uma delas *Chico Fininho*), acabaram por ser ouvidas pelos produtores fonográficos Nuno Rodrigues e António Pinho, os quais se demonstraram interessados no que ouviram. Apesar de Pinho confessar que *Chico Fininho* «nem era a música» que o «excitou mais» enquanto ouvia a *bobine*,⁶² Emília Veloso afirma que: «As gravações estavam todas em inglês, mas o António Pinho continuou a ouvir a *bobine*, até que descobriu o ‘Chico Fininho’, e foi nessa altura que me disse que queriam o Rui.»⁶³

Segundo Pinho «percebeu-se logo que ‘tava ali qualquer coisa’... o gajo cantava bem, o gajo tocava bem guitarra, harmónica...»⁶⁴ «Apercebi-me imediatamente de que tinha ali um excelente cantor. Depois ouvi uma coisa que era o ‘Chico Fininho’. Disse-lhe imediatamente que estava interessado em conhecer o filho.»⁶⁵

Ao contactar Rui Veloso e após reouvir as mesmas gravações,⁶⁶ Pinho expressou o seu interesse em gravar o músico, impondo, contudo, uma – mas determinante – condição: que as canções de um futuro disco gravado contivessem letras em português. António Pinho, cujo trabalho enquanto letrista já se tinha destacado nos discos da Filarmónica Fraude e da Banda do Casaco, afirma ter sido

60 Aspecto referido por Rui Veloso e António Pinho no terceiro episódio da série documental *A Arte Eléctrica em Portugal*, emitido pela RTP1 a 11 de Novembro de 2015 (realização de Leandro Ferreira e Pedro Clérigo).

61 Segundo António Pinho em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

62 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

63 Mesquita, *Os Vês...*, 29.

64 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

65 Mesquita, *Os Vês...*, 33.

66 Como a mãe de Veloso fazia questão de que o filho não soubesse que ela tinha levado *bobines* sem a sua aprovação, Emília e António Pinho elaboraram uma estratégia para estabelecer contacto entre Veloso e a Valentim de Carvalho. Pinho lembrou-se que a cantora Gabriela Schaff, com quem tinha trabalhado para a editora e que era vizinha de Rui Veloso, poderia servir como «desculpa» para dar a entender que teria sido através dela que a Valentim de Carvalho ouvira falar no músico (aspecto referido por António Pinho em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, 26 de Junho de 2014, Lisboa).

uma questão de «princípio» que as suas produções e edições fossem cantadas em português, dado aquilo que entendia ser a usual falta de qualidade na escrita com recurso a línguas não-nativas, e porque achava – militantemente – que era necessário afirmar que era possível cantar-se repertório enquadrado nos estilos do pop-rock em português, inclusive enquanto potencial elemento de apelo comercial.⁶⁷ Rui Veloso é da opinião que a letra de *Chico Fininho* constituiu, logo à partida, um factor exemplificativo para Pinho da capacidade de Tê para escrever em português: «Tanto o António Pinho como o Nuno Rodrigues, que eram A&R's [sic] [...] [faziam] parte da Banda do Casaco, que [...] fazia música em português. A letra do *Chico Fininho* já estava escrita em português e eles viram logo alguma coisa no Carlos Tê.»⁶⁸

A este respeito, Pinho sublinha o que pensou ao escutar as gravações: «[Pensei:] o *Chico Fininho* tem aqui qualquer coisa de um gajo que sabe escrever para música em português. Não quer dizer que vá escrever 12 *Chico Fininhos*, mas tenho a certeza...»⁶⁹

O pedido de Pinho a Rui Veloso para que Carlos Tê elaborasse letras em português foi recebido com alguma renitência tanto por parte do músico como por parte do letrista, dado o desagrado de um e a falta de hábito do outro em cantar e escrever em português. Segundo Tê, o carácter mais explícito de uma letra que fosse facilmente perceptível pelos ouvintes constituiu uma dificuldade acrescida neste novo processo: «Expõe-nos completamente. É o ser. Qualquer coisa que se diga em português tem o peso de ser assim. Não há máscara. Em inglês, por exemplo, podemos dizer a maior barbaridade ou a maior banalidade que soa bem. Em português não soa.»⁷⁰

No entender de Veloso, a suposta «musicalidade» da própria língua portuguesa – que ele via como menos «musical» do que o inglês

67 Entrevista a António Pinho realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

68 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 150.

69 Entrevista a António Pinho realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

70 Mesquita, *Os Vês...*, 107.

– constituía um problema, o qual, para ser ultrapassado, implicava cometer «infracções à gramática», «cortar» e prolongar palavras,⁷¹ e conseguir enquadrar foneticamente sons que ele define como «duros» («os ‘rr’, os ‘ão’, os ‘aa’»), afirmando inclusivamente que as características da própria língua portuguesa acabam por constituir um elemento indutor das características musicais desenvolvidas sobre a letra («só fazendo estilo baladas, pá!»).⁷² Este ponto é de fundamental importância na variedade estilística musical existente nas canções que vieram a constituir o alinhamento de *Ar de Rock*. Enquanto António Pinho afirma que as canções que constariam no LP já existiam com letras em inglês, gravadas na *bobine* que ele ouviu através do contacto de Emília Veloso – por exemplo, *No Domingo Fui às Antas*, segundo o produtor, já existiria com o título *I’m a Soccer Rocker*⁷³ –, Rui Veloso afirma, tanto em 1980/81 como nos dias de hoje,⁷⁴ que as canções apresentadas posteriormente (à excepção de *Chico Fininho*) foram todas compostas sobre novas letras redigidas por Carlos Tê, estas últimas prontas dois meses depois do contacto inicial com a editora.⁷⁵ Em entrevista ao *Se7e* em Agosto de 1980, Rui Veloso afirma:

71 Belino Costa, «‘Um café e um bagaço’ para ‘Chico Fininho’ – ‘Estou de novo numa fase propícia’», *Se7e*, 8 de Dezembro de 1981.

72 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

73 Entrevista a António Pinho realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

74 Entrevista a Rui Veloso realizada por Ricardo Andrade a 10 de Janeiro de 2017, em Vale de Lobos.

75 O contraste entre as afirmações de Pinho e de Veloso quanto à preexistência ou não das restantes canções de *Ar de Rock* – e a possível confusão que daí tenha advindo – poderá estar relacionado com a hipótese de estas terem sido posteriormente adaptadas do português para o inglês (inclusive o próprio *Chico Fininho*), e não o contrário, com vista à possível edição das mesmas no mercado internacional. Em entrevista a Rui Veloso para o jornal *Musicalíssimo*, realizada por Aníbal Cabrita em Setembro de 1980, surge a seguinte informação: «[...] já tem planos para novo LP. ‘Penso sempre num próximo álbum. Tenho muito material com letras em inglês. Inclusivamente gostava de tentar exportar esta porcaria. E nunca ninguém para além da Amália, consegui mandar discos lá pr’a fora... [...]’. Acho que um gajo tem de tentar fazer isso.’ [...] Neste momento, já algumas letras de AR DE ROCK foram adaptadas ao inglês, como é por exemplo o caso de NO DOMINGO FUI ÀS ANTAS (SOCCER ROCK) e CHICO FININHO (JOHNNY THE SNEAKER) com o objectivo, por agora uma hipótese, deste LP surgir na versão de exportação. Contudo o Rui preferia aproveitar o material inédito em inglês que já tem registado no seu gravador»,

Em Português existia apenas o «Chico Fininho», para cuja elaboração o contributo do meu letrista, Carlos Tê [...], ultrapassou a criação do texto, já que a ideia musical é dele e foi ele quem me forneceu as «posições» do tema. Por insistência do produtor António Pinho, resolvi gravar em Português tendo, porém, deixado claro que nenhuma das canções já feitas seria modificada para esse efeito. De maneira que todas as canções – exceptuando o «Chico Fininho» – foram escritas a partir de Novembro.⁷⁶

Na biografia *Os Vês pelos Bês*, da autoria da jornalista Ana Mesquita, publicada em 2006, Veloso reitera esta posição: «Na altura parecia-nos piroso e foleiro cantar em português, mas passados dois meses o Tê tinha parido a maioria das letras do *Ar de Rock*. Depois compus por cima.»⁷⁷

A obrigatoriedade de cantar em português constituía, para Veloso, um factor que, para além de sugerir a criação de canções «estilo baladas», condicionava a elaboração de mais canções *bluesy* estilisticamente semelhantes a *Chico Fininho*, dado que, para o músico, este género implicava quase necessariamente o recurso à língua inglesa.⁷⁸ *Bairro do Oriente*, *Afurada*, *Sei de Uma Camponesa* e *Saiu Para a Rua* seriam algumas das novas canções enquadradas na tipologia qualificada por Veloso como «balada», marcadas por uma forte presença da guitarra acústica no acompanhamento harmónico e que constituiriam grande parte do alinhamento do LP. As características deste repertório seriam, segundo Veloso, influenciadas por alguns dos grupos britânicos identificados pela imprensa como *folk-rock* durante as décadas de 1960 e 1970, como os Fairport Convention, os Pentangle e os Fotheringay,⁷⁹ nos quais se evidenciava uma combinação entre o repertório e práticas do universo da música tradicional

em Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

76 António Macedo, «Rui Veloso, com um ‘ar de Rock’ – ‘Quero tocar e cantar para toda a gente’», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

77 Mesquita, *Os Vês...*, 106.

78 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

79 *Ibidem*.

britânica e o uso de instrumentação eléctrica característica das práticas do rock.

Apesar das aversões expressas, tanto Veloso como Tê, assim como outros músicos ligados às práticas do rock na viragem para a década de 80 (caso de António Manuel Ribeiro, dos UHF), referem a importância de alguns dos principais protagonistas do universo da música popular portuguesa da década de 1970, como José Afonso, José Mário Branco e Sérgio Godinho, enquanto importantes para um processo de habituação à escuta de nova música cantada em português.⁸⁰ Carlos Tê afirma que apesar da dificuldade inicial em escrever em português, a segunda metade da década de 70 coincidiu com um momento de revalorização pessoal de expressões culturais locais e de elementos que entendia como sendo característicos de vivências próprias do contexto português, os quais viriam a estar patentes nas suas letras:

Naquela altura eu estava muito compartimentado. Nos meus vinte e tal anos, tinha começado um processo de reaprendizagem de qualquer coisa que posso considerar o «ser português». Ou seja, o 25 de Abril tinha-me permitido fazer um *rewind*, voltar atrás e começar a ler coisas portuguesas que até então desconhecia em absoluto. Só conheci Fernando Pessoa depois do 25 de Abril, bem como uma série de autores e pessoas que se tornaram muito importantes na minha vida. As influências que eu tinha, que eram anglo-saxónicas, começaram a misturar-se com as portuguesas [...] Dei-me conta de que o Portugal que eu desconhecia e que percebia que era um bocado oculto e disperso, tinha coisas sobre as quais comecei a escrever, e essa escrita era o reflexo do que aprendi a gostar.⁸¹

Rui Veloso afirma que, apesar da falta de hábito, não lhe foi difícil começar a cantar em português e a compor com base nesta língua.⁸² As novas letras de Tê, que figurariam em *Ar de Rock*, demonstram a já mencionada preocupação do autor em retratar aspectos do quoti-

80 *Ibidem*, 107.

81 Mesquita, *Os Vês...*, 113-14.

82 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 151.

diano, inclusive contrastando realidades e contextos diversos, como o da ruralidade campestre em *Sei de Uma Camponesa* e a realidade urbana de *Rapariguinha do Shopping*. Este último tema explora a personagem-tipo de uma jovem e «moderna» funcionária de loja, as suas aspirações sociais e hábitos culturais em finais da década 1970, desde a sua vontade em se diferenciar da «população» (manifestando «o seu enfado por não haver primeira classe» no autocarro), à sua frequência de boîtes nas noites de sábado e à sua predilecção pelo «ritmo disco dos Bee Gees» – alusão que é, inclusivamente, musicalmente materializada pela referência à melodia, letra e componente rítmica da canção *You Should Be Dancing* do grupo inglês, popularizada pela sua inclusão no filme norte-americano *Saturday Night Fever* protagonizado pelo actor John Travolta (estreado em Portugal em 1978). Como as letras recém-escritas por Tê não eram em número suficiente para a gravação de um LP, António Pinho acabou por elaborar mais duas, *Donzela Diesel* e *Miúda (Fora de Mim)*,⁸³ inspiradas, segundo Veloso, no estilo de escrita do próprio Carlos Tê.⁸⁴

É, contudo, no período entre o contacto de Pinho com Veloso e a gravação do disco que o produtor deixa – por vontade própria – de ser funcionário da Valentim de Carvalho, tornando-se inicialmente *freelancer*, colaborando com a Vadeca (editora subsidiária da própria Valentim de Carvalho), sendo mais tarde integrado na estrutura da principal editora rival da Valentim, a Polygram. Esta saída foi, segundo Pinho, resultado de diversas discordâncias suas quanto ao funcionamento interno da Valentim de Carvalho ao ser uma empresa «de família», aspecto considerado impeditivo de progressão na estrutura hierárquica da editora.⁸⁵ O desagrado de Pinho estender-se-ia ainda às características e moldes de funcionamento do estúdio da empresa em Paço de Arcos, à divergência com outros produtores, entre eles Mário Martins – um dos principais responsáveis pela produção de «música ligeira» da Valentim – e o seu parceiro da Banda do Casaco,

83 Segundo António Pinho, em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

84 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 151.

85 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

o produtor Nuno Rodrigues.⁸⁶ António Pinho consegue que o contrato de Rui Veloso contemple 8% de *royalties* por cada disco vendido,⁸⁷ com a obrigatoriedade de gravar um disco por ano, sem formato especificado.⁸⁸ Segundo David Ferreira, o próprio Francisco Vasconcelos, já com funções de A&R na editora, está directamente envolvido e interessado na contratação de Veloso, dado o receio de que se a Valentim de Carvalho não o fizesse, Veloso viesse a ser contratado pela Polygram:

O Chico [Francisco Vasconcelos] está metido... no caso do Rui, o Chico está metido. Se o Chico não se interessa, o Rui vai parar à Phonogram. O Chico agarra. Aliás, nós temos medo que o Pinho leve artistas. Isto leva o Chico a gerir directamente aqueles artistas. O Chico achava que não era o Mário [Martins] que o ia fazer. Até porque havia uma rivalidade do Mário contra o Pinho. Quando o Pinho sai, o Chico fica o A&R de facto... até porque éramos uma empresa muito informal, não estávamos à espera de nomeações para decidir o que íamos ou não deixar de fazer.⁸⁹

Apesar da sua saída, e dada a proximidade entre Veloso e António Pinho, este último afirma ter sido contactado pela Valentim de Carvalho para assumir a função de produtor na elaboração do disco.⁹⁰ A postura de Pinho na gravação do álbum é perfeitamente convergente com a usual função tutelar de um produtor, tanto na construção de uma visão criativa geral do fonograma (participação na composição e nos arranjos, avaliação dos conteúdos) como na lide de detalhes mundanos, tanto a nível musical como noutros.⁹¹ De forma a pre-

86 *Ibidem*.

87 António Macedo, «Rui Veloso, com um ‘ar de Rock’ – ‘Quero tocar e cantar para toda a gente’», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

88 Ver Mesquita, *Os Vês...*, 150. Aspecto igualmente referido por Rui Veloso em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 10 de Janeiro de 2017, em Vale de Lobos.

89 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

90 Entrevista a António Pinho realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

91 Zak III, *The Poetics...*, 172-73.

parar a sua gravação, assim como a constituição de um grupo que acompanhasse Veloso em actuações ao vivo, António Pinho, após várias opções iniciais (King Fisher's Band, Petrus Castrus), contacta os músicos Zé Nabo (guitarra-baixo) e Ramón Galarza (bateria) para constituir a secção rítmica de Veloso.⁹² Apesar da confiança de Pinho quanto à potencial «qualidade» de Veloso,⁹³ Nabo e Galarza, ambos com maior experiência musical do que Veloso, exerceram também a função de avaliadores das capacidades musicais de Rui, de forma a confirmar a viabilidade da aposta da editora. Conta Galarza:

Quem nos chamou foi o António Pinho [...] porque nós fazíamos muitos trabalhos com ele [...] e foi naquela base de testar um bocado o Rui, também. [...] eles quiseram saber como é que o Rui tocava... [...] fizemos umas *jam sessions* juntos e nós apresentámos o nosso relatório também à Valentim de Carvalho. Comprovámos que era um excelente músico. [...] No seguimento dessas *jams* que fizemos, a Valentim decidiu com o Rui Veloso... que fizéssemos um projecto em conjunto, os três, que era suficiente para o que se pretendia.⁹⁴

Pinho afirma ter proposto que o trio recém-formado ensaiasse durante cerca de duas semanas nos próprios estúdios da editora em Paço de Arcos, de forma a que o grupo, durante o processo de ensaio, trabalhasse nos arranjos das canções propostas por Veloso.⁹⁵ O produtor diz que fez questão de não estar presente durante a primeira semana de ensaios, de forma a não interferir demasiado na construção inicial

92 A colaboração entre Zé Nabo e Ramón Galarza iniciara-se no contexto da gravação, para a editora Orfeu/Arnaldo Trindade, de um dos LP enquadrados no âmbito do rock «sinfónico» de José Cid, *10000 Anos Depois entre Vénus e Marte*, publicado em 1978. Aspecto referido por Ramón Galarza em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 23 de Abril de 2015, em Miraflores.

93 O radialista e jornalista António Macedo afirma, em Dezembro de 1980, que António Pinho terá dito em conversa nas instalações da Valentim de Carvalho da Rua Nova do Almada, ainda em Outubro de 1979, que Veloso «vai gravar o melhor disco português do ano que vem», «Rui Veloso ao 'Se7e' – 'Já não posso fracassar...」, *Se7e*, 24 de Dezembro de 1980.

94 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Abril de 2015, em Miraflores.

95 Entrevista a António Pinho realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

desse mesmos arranjos, preferindo opinar apenas quando estes já tivessem alguma elaboração. *Chico Fininho* seria uma das canções a ser amplamente reconfigurada neste novo enquadramento instrumental. Apesar de a matriz *blues* inicial permanecer, tanto na letra já mencionada (a apresentação de uma personagem e elencar de características), no estilo de variação melódica e na sequência harmónica (a comum alternância entre I, IV e V grau da escala) como na ambiguidade modal (marcada pela presença de intervalos de 3.^a maior e 3.^a menor relativamente à nota fundamental da escala), a canção ganharia um andamento mais rápido comparativamente à versão «caseira»,⁹⁶ sendo introduzida por um *walking bass* interpretado por Zé Nabo que serviria de obstinado durante toda a duração da canção. O refrão, exclusivamente constituído pelas palavras do título da canção seguidas de um vocalizo («uuu-uuu»), seria um dos principais aspectos que contribuiriam para a enorme popularidade da canção. A versão gravada em estúdio incluía ainda um pequeno solo de harmónica executado por Veloso antes da última secção de estrofe e refrão, aspecto que reforça a associação da canção com o universo do *blues*. Para além do recurso já mencionado a novo jargão urbano, a qualidade prosódica e dicção aproximada à da voz falada foram aspectos distintivos da capacidade de Veloso e Tê em enquadrar a língua portuguesa na tipologia musical de *Chico Fininho*.

A predominância do carácter *blues* em algum repertório de Veloso geraria alguma discordância entre os músicos. Após alguns dias de ensaios, António Pinho terá sido contactado pelo baterista Ramón Galarza relativamente a discordâncias quanto à elaboração supostamente algo homogénea destes arranjos: «Ao fim de uma semana, telefona-me o Ramón [...] e diz-me assim: ‘Eh pá, ó António, era melhor tu cá vires [...] o gajo é *muita* teimoso, isto está a ficar muito igual [...] tudo muito *bluesy*.’ [...] E eu fui ver. [...] Não direi que aquilo estava tudo igual, mas estava tudo sem *aquela* criatividade.»⁹⁷

96 Segundo Rui Veloso em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 10 de Janeiro de 2017, em Vale de Lobos.

97 Entrevista a António Pinho realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

Apesar de António Pinho não ser músico, o produtor via-se como um «criativo» capaz de sugerir ideias e caminhos musicais que entendia como viáveis em diversos e díspares contextos musicais, aspecto que, no seu entendimento, o munia de algumas competências quanto à elaboração de arranjos e enquanto mediador na definição do papel de cada músico nas várias canções.⁹⁸ Nos depoimentos dos vários intervenientes, o processo de elaboração dos arranjos de *Ar de Rock* é caracterizado enquanto colaborativo e dialéctico. Segundo Rui Veloso: «*No Domingo Fui às Antas*, que nem estava para ser gravada, foi gravada porque mudou de ritmo. Conseguimos dar-lhe a volta. O António Pinho dizia sempre ‘esta música está com um ritmo que não agrada, que não pega!’. Foi a única música que eu disse ao Ramón para fazer assim a bateria e ao Zé Nabo assim o baixo. Depois saiu porreira.»⁹⁹

Pinho também exemplifica o teor da sua intervenção:

Eu lembro-me de ter dito isto: «Eh pá, ouve lá, por exemplo... o *Sei de Uma Camponesa*... porquê complicar? [...] Isto é uma coisa tão simples, com uma melodia e uma letra tão extraordinárias, pá... isto não precisa de muita coisa [...] Ó Ramón, põe aí umas coisinhas, uma percussão muito leve... e tu metes as tuas guitarras acústicas.» Lembro-me de ter dito isso. Porque eu sabia que tinha que ser uma coisa que não interferisse nada com a composição e a escrita [...]. O Ramón a fazer aquele ritmo meio «aboleirado» que não cai no *bolero*, felizmente... o Zé Nabo a meter uma linha de baixo... o Rui com a guitarra, porque era *expert* nisto... «Eh pá, ‘tás a ver?»¹⁰⁰

Uma das exigências de Pinho para a gravação deste álbum é que esta fosse realizada no estúdio Rádio Produções Europa (RPE), pelo técnico de som José Fortes. Este técnico, que já tinha colaborado com Pinho na gravação de diversos LP da Banda do Casaco, era amplamente

98 *Ibidem*.

99 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

100 Entrevista a António Pinho realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

considerado por diversos músicos e produtores do período como uma referência de destaque na gravação sonora em Portugal, sendo usualmente qualificado como bastante apto para a captação de repertórios enquadrados nos estilos do pop-rock, sobretudo em comparação com o técnico de som residente dos estúdios da Valentim de Carvalho, Hugo Ribeiro, mais vocacionado para a captação de instrumentário acústico.¹⁰¹ Fortes seria um dos sócios fundadores do Angel Studio, nome que o estúdio RPE adoptaria ainda no início da década de 1980, após um processo de remodelação que incluiu a aquisição do primeiro gravador de 24 pistas existente no país, montado precisamente na véspera do primeiro dia de sessões de gravação de *Ar de Rock*. Ramón Galarza, que anos mais tarde seria responsável pelo estúdio Tchatchatcha, afirma que:

[O Fortes] foi uma pessoa que começou a ter uma atitude diferente [relativamente a outros técnicos] [...] porque ele perdia muitas horas a fazer experiências de captação, de equalização [...], aprendeu muito por si [...] era capaz de ler umas coisas, mas era muito à base da experiência [...]. [...] o Angel 1 [...] não era, de facto, o espaço ideal. Mas mesmo assim, o avanço tecnológico e os procedimentos de trabalho... faziam a

101 Ver Andrade, «Os cânticos...». A má experiência da gravação, poucos anos antes (1978), do LP *Contos da Barbearia* da Banda do Casaco, feita com Hugo Ribeiro sob pressão da editora, dado o vínculo de Pinho e Rodrigues à Valentim de Carvalho, cujo processo de mistura acabaria por ser concluído por José Fortes ainda nos estúdios da Rádio Triunfo, seria fulcral para a preferência de Pinho e Rodrigues pelo trabalho com Fortes no âmbito do pop-rock (segundo entrevista a Nuno Rodrigues por Ricardo Andrade e António Tilly, 12 de Maio de 2017). Apesar de José Fortes e Hugo Ribeiro partilharem uma forte preocupação com o processo de captação da sonoridade dos músicos e não tanto com a construção de realidades sonoras em estúdio que distassem do som da performance (tendência já em voga desde há vários anos em produções anglo-americanas no âmbito do pop-rock), Hugo Ribeiro era visto como sendo mais especializado na gravação de repertório que recorresse principalmente a instrumentos acústicos, tal como o fado, tendo sido fundamental na actividade fonográfica de artistas como Amália Rodrigues e Carlos Paredes, entre muitos outros (segundo José Fortes em entrevista a Ricardo Andrade, 18 de Maio de 2015). Por sua vez, José Fortes era considerado mais apto do que Hugo Ribeiro para a gravação multipista (segundo David Ferreira em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, 20 de Janeiro de 2015), e de ter preocupações técnicas no domínio da acústica pouco usuais na época em Portugal (segundo Nuno Rodrigues em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, 20 de Janeiro de 2015).

diferença [...] foi o primeiro estúdio a ter um tratamento acústico como deve ser [...] eu notava uma diferença enorme.¹⁰²

António Pinho expressa, inclusive, que pedir a Hugo Ribeiro para gravar um disco com as características sonoras de *Ar de Rock* seria algo «nada simpático» e de que «tinha a percepção de que poderia ser a escolha errada».¹⁰³ David Ferreira diz, contudo, que este pedido de Pinho não terá «sido uma questão polémica, pelo facto de os estúdios da Valentim de Carvalho estarem em obras».¹⁰⁴ *Ar de Rock* foi gravado em Abril de 1980, durante o curto tempo de 70 horas definido *a priori* pela própria editora,¹⁰⁵ que se dividiram, segundo Pinho, em cinco dias de gravações e dois dias de mistura;¹⁰⁶ foi, provavelmente, o primeiro disco gravado em Portugal com recurso a um gravador de 24 pistas.¹⁰⁷ A familiaridade entre Pinho e Fortes contribuiu para um eficaz decurso das sessões. A conclusão dos processos de gravação e mistura foi seguida, ainda no estúdio, de uma sessão de escuta que contou com a presença de Francisco Vasconcelos e do radialista e apresentador de televisão Jaime Fernandes (membro da equipa do programa *Rock em Stock*, o qual «estrearia» a emissão radiofónica de *Ar de Rock*), convidado pela própria Valentim de Carvalho de forma a captar o interesse dos *media* pelo disco e a garantir a sua promoção radiofónica e

102 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Abril de 2015, em Miraflores.

103 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

104 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

105 Segundo António Pinho em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa. Nas palavras de David Ferreira, «com... não digo cronómetro, mas quase [...] a disciplina faz bem» (em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, 20 de Janeiro de 2015).

106 Segundo António Pinho em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

107 A fita de gravação multipista foi apagada após a criação da fita *master*, aspecto impeditivo de qualquer remistura futura. O elevado custo destes suportes de gravação (Rui Veloso afirma que o disco ocupava quatro *bobines* de 24 pistas, custando cada uma cerca de 12 000 escudos, ver Pedro Esteves, «35 anos de rock sem nunca partir uma guitarra», *Observador*, 9 de Janeiro de 2016. <https://observador.pt/especiais/entrevista-rui-veloso-35-anos/>) e a sua potencial reutilização resultaram, infelizmente, na escassa existência de gravações multipistas feitas durante este período em Portugal.

televisiva – necessidade entendida como fundamental para o sucesso do investimento da editora. A história desta sessão de escuta, relatada de forma dispersa e variada à imprensa ao longo dos anos, é contada por António Pinho:

Quando aquilo acabou, eles convidaram [...] uma pessoa para ir ao estúdio ouvir o disco pela primeira vez... acabado de misturar. Jaime Fernandes. Que era da rádio... [...] E o Chico [Vasconcelos] disse: «[...] Vamos aí, eu vou com o Jaime Fernandes, convidei-o para ele ser a primeira pessoa a ouvir, porque temos de começar a cativar a rádio, e tal.» Lembro-me como se fosse hoje. [...] Estava eu, o Rui Veloso, os dois músicos... [...] Ouviram, ouviram, ouviram [...] e acabámos. E o Jaime diz-me: «Eh pá, o putro faz-se» [...] E o Chico Vasconcelos, que estava ali a fazer um bocado de A&R [...] que tinha sempre que dizer alguma coisa, disse isto: «Eh pá, gramo à brava [...] só não gosto muito do som do prato de choque...» [...] E eu lembro-me... o Fortes olha para mim, eu olho para o Fortes, e eu digo assim: «Ó Chico, ‘pera aí: só não gostas do som do prato do choque? É que eu tenho a certeza que o Zé e eu... há muito mais coisas de que não gostamos! Só que não é possível fazer mais, a menos de que tenhamos mais uma semana – no mínimo – para corrigir umas coisas aí...» E o Chico: «Não, não, mas está porreiro, isto está um trabalho do caraças, isto vai ser um estoiro!»¹⁰⁸

A escolha do alinhamento, que inclui *Rapariguinha do Shopping* na abertura do lado A e *Sei de Uma Camponesa* na abertura do lado B – ambas qualificadas, juntamente com *Chico Fininho*, como sendo as canções mais «fortes» do disco –, foi resultado de um processo de negociação entre Veloso e a editora.¹⁰⁹ António Manuel Ribeiro, que gravaria um LP com os UHF também para a Valentim de Carvalho no ano seguinte, afirma que, na sua experiência, as canções escolhidas para abrir cada lado do disco eram normalmente escolhidas e

108 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

109 Segundo Rui Veloso em entrevista a Ricardo Andrade, a 10 de Janeiro de 2017, em Vale de Lobos.

entendidas pela direcção da editora como sendo as principais «apostas para o sucesso do disco».¹¹⁰

A icónica capa de *Ar de Rock*, com uma fotografia tirada por Luís Vasconcelos (responsável por várias capas de discos publicados durante este período e repórter fotográfico de diversos eventos musicais durante o *boom*), é publicada pela primeira vez a 8 de Julho de 1980 no periódico *Rock Week*, no qual era editor fotográfico. Tirada em Lisboa, na zona de Alcântara, a fotografia utilizada na capa do disco mostra Rui Veloso, de óculos de sol, sentado ao lado de uma criança – Bruno Salgado, então com 3 anos – em cima de uma velha carrinha Hudson (Cabrita 1980).¹¹¹ Segundo o periódico, este disco foi publicado a 20 de Julho de 1980;¹¹² contudo, os registos da editora indicam que o lançamento terá ocorrido dias antes, a 16 do mesmo mês, o que coincide com a usual prática de publicação fonográfica às quartas-feiras.

Apesar da tiragem inicial de 700 exemplares, o sucesso imediato de *Ar de Rock* levaria um ano depois à atribuição de um disco de ouro a Veloso pela venda de mais de 30 mil unidades.¹¹³ Após estreia radiofónica no *Rock em Stock*, *Ar de Rock* e o *single Chico Finitinho* entrariam rapidamente nos *tops* do programa e passariam igualmente a ser disseminados pelo restante espectro radiofónico, com Júlio Isidro (responsável pelos programas *Grafonola Ideal* e *Febre de Sábado de Manhã*) a sublinhar, em artigo no jornal *Musicalíssimo*, em Agosto de 1980, o sucesso da convergência entre a música rock e a língua portuguesa exemplificado pelo trabalho de Rui Veloso.¹¹⁴ A capacidade de enquadramento musical de uma linguagem jovial e respectivo jargão, assim como o carácter retratista do repertório, constituíram aspectos destacados na imprensa. A consagração e valorização de Veloso entre os radialistas enquanto caso de sucesso

110 Aspecto referido por Ribeiro num texto sobre a canção *Modelo Fotográfico*, publicado no site oficial do grupo UHF: <https://uhfrock.com/5-modelo-fotografico/> (acedido a 23 de Julho de 2020).

111 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

112 *Rock Week*, «A geração do som», 8 de Julho de 1980.

113 *Tal & Qual*, «O ‘pai do rock’ faz anos», 12 de Junho de 1982.

114 Júlio Isidro, «Página Ideal – da autoria de Júlio Isidro, realizador do programa Grafonola Ideal – Rádio Comercial», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Agosto de 1980.

nesta convergência seria, em grande medida, partilhada pelos pares e mesmo entre músicos identificados com outras práticas musicais, vários deles explicitadores de uma postura bastante crítica relativamente ao subsequente fenómeno do «boom do rock português», como José Afonso («já ouvi coisas do Rui Veloso, que é um bom executante»)¹¹⁵ ou José Mário Branco («acho que é um valor indiscutível»)¹¹⁶ e Branco viria a trabalhar mais tarde com Veloso no disco *A Noite*, publicado em 1985), entre outros. Durante o Verão de 1980, Rui Veloso ensaia a sua Banda Sonora (com participação adicional do guitarrista Moz Carrapa) no espaço do Rock Rendez Vous (ainda em remodelação e que viria a ser inaugurado pelo próprio Veloso em Dezembro), com vista aos seus primeiros concertos nas primeiras partes de uma pequena *tournee* dos grupos Petrus Castrus, Gang of Four e Steve Harley & Cockney Rebel, em Agosto. Após a sua actuação na primeira parte do concerto do grupo The Police, passaria a ser representado pela Concerto, recém-criada agência de músicos e empresa de som e luz. Contudo, em Dezembro de 1980, num texto do jornalista e radialista António Macedo para o jornal *Se7e*, Rui Veloso (que é qualificado como «unanimidade nacional») é citado como começando a entrar numa situação de desgaste relativamente ao enorme sucesso mediático de *Chico Fininho*, conseqüente reconhecimento público e elevado número de concertos em condições logísticas e sonoras frequentemente deficitárias:

Olha, agora neste momento em que conversamos, se pudesse parava com tudo isto, desistia desta vida, pura e simplesmente. Tive dois convites para me empregar em fábricas de pessoas de família... e não sei se de um momento para o outro não me resolvo a aceitar um deles. [...] Estou cansado e, em alguns momentos, sinto-me bastante desiludido. [...] Imaginava uma vida com menos exigências, em que tivesse tempo para mim e para trabalhar em coisas novas. Isso não acontece.

115 Belino Costa, «Zeca Afonso ao 'Se7e' – Conservar a cultura não é ser conservador», *Se7e*, 25 de Novembro de 1981.

116 António Duarte, «'Ser Solidário' levou 'tampa' de sete editoras e de vários músicos – José Mário Branco: 'A mediocridade tem um medo mortal da qualidade'», *Se7e*, 13 de Janeiro de 1982.

Não tenho tempo para coisa nenhuma, a não ser para saltar daqui para ali, tocando sempre as mesmas coisas.¹¹⁷

O cansaço provocado pelo sucesso repentino de Veloso e problemas de saúde relacionados com a sua voz motivam uma pausa na sua agenda de concertos durante seis meses, entre Janeiro e Junho de 1981. Paralelamente, durante esse ano, o sucesso de *Chico Fininho* constituiu o mote para a realização de um filme sobre a personagem retratada na canção, produzido e dirigido pelo realizador Sérgio Fernandes na cidade do Porto, com Vítor Norte a interpretar a personagem principal e uma banda sonora constituída por alguns dos protagonistas do *boom* espoletado pela publicação de *Ar de Rock: Taxi, Salada de Frutas, Pizo Lizo* e UHF.

UHF: CAVALOS DE CORRIDA E À FLOR DA PELE

A par da publicação de *Chico Fininho*, o impacto mediático e de vendas do *single Cavalos de Corrida*, composto e gravado pelo grupo UHF, e publicado em Novembro de 1980¹¹⁸ também pela editora Valentim de Carvalho, constituiu um factor de confirmação e consolidação do sucesso comercial de uma nova vaga de música rock gravada em Portugal e cantada em português. Durante o período do Natal de 1980, *Cavalos de Corrida* era o *single* mais vendido em Portugal, tendo sido o primeiro *single* de rock «português» a conquistar o galardão de disco de prata, em Fevereiro de 1981, prémio correspondente – na altura – a vendas superiores a 30 000 cópias.¹¹⁹ Se o carácter mais *blues* de *Chico Fininho* levantava questões quanto ao «teor roqueiro» da sua componente musical, a óbvia influência dos novos universos do *punk* e da *new wave* no repertório gravado

117 António Macedo, «Rui Veloso ao ‘Se7e’ – ‘Já não posso fracassar...’», *Se7e*, 24 de Dezembro de 1980.

118 A data indicada nos registos da editora Valentim de Carvalho é 5 de Novembro de 1980.

119 Ribeiro, *Por Detrás...*, 269.

e apresentado ao vivo dos UHF e nos discursos e valores expressos pelos músicos em entrevistas – sobretudo pelo vocalista e guitarrista António Manuel Ribeiro – demarcam uma clara identificação com um certo ideário do rock, reivindicado enquanto «património universal»,¹²⁰ enquadrável numa sociedade portuguesa cuja «vida» se assemelhava «cada vez mais à dos europeus».¹²¹

Formação do grupo

A constituição dos UHF remonta a um dos primeiros projectos musicais de António Manuel Ribeiro (vocalista e guitarrista), o grupo Purple Legion, criado por volta de 1976 na zona de Almada, integrando na sua formação o baixista Tó Pargana e o baterista Alfredo Antunes (futuro baterista do grupo Iodo).¹²² O nome do grupo era directamente inspirado na letra da peça *Celebration of the Lizard*, composta pelo grupo californiano The Doors, cujo repertório fazia parte do leque de versões que os Purple Legion interpretavam, juntamente com canções de outros protagonistas do universo anglo-americano do pop-rock, tais como os Cream, os Rolling Stones, os Slade, entre outros. Tal como era prática corrente no período no âmbito da actividade dos conjuntos, os Purple Legion eram primordialmente um grupo intérprete de versões de êxitos internacionais. A influência dos The Doors, adjacente à mitificação mediática do seu vocalista Jim Morrison enquanto *performer* e poeta desde a década de 1960, foi um aspecto marcante na actividade de António Manuel Ribeiro enquanto músico e letrista, sendo frequentemente referido na imprensa em referência aos UHF desde os primeiros anos de actividade. O facto de os Purple Legion se cingirem a repertório enquadrado no domínio do pop-rock, descartando os estilos de dança mais propícios ao contexto dos bailes, constituiu uma limitação no período, tendo realizado apenas «três ou quatro tentativas de espectáculos» pelas quais não foram pagos.¹²³ A descrição das

120 António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

121 *Ibidem*.

122 «Conversa com gira-discos (6) – António Manuel Ribeiro», *Música & Som*, Outubro de 1984.

123 Segundo entrevista a António Manuel Ribeiro realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

formações dos primeiros grupos de António Manuel Ribeiro difere ligeiramente em várias entrevistas e textos publicados ao longo dos anos. Segundo entrevista ao *Música & Som*, António Manuel Ribeiro e Alfredo Antunes, já com o baixista Carlos Peres, formaram um novo grupo sob o nome À Flor da Pele, começando a elaborar repertório original.¹²⁴ Contudo, noutras circunstâncias, Ribeiro refere que o À Flor da Pele fora fundado em 1977 por Ribeiro, Peres e pelo baterista Américo Manuel, que substituíra Antunes.¹²⁵ Pouco depois, entra o guitarrista Renato Gomes para o grupo e, em 1978, decidem mudar o nome para UHF, por proposta de António Manuel Ribeiro, após um episódio em que tentou contornar problemas de recepção de sinal no seu televisor e se deparou com o respectivo acrónimo.¹²⁶ António Manuel Ribeiro é da opinião que a profusão de nomes de grupos inspirados por acrónimos e siglas em Portugal – UHF, GNR, CTT, TNT, entre outros – foi parcialmente inspirada pela intensa constituição de novos partidos políticos após o golpe de 25 de Abril de 1974, cuja propaganda se tornou parte integrante do quotidiano nacional na segunda metade da década.¹²⁷ O acrónimo surge, também, enquanto alternativa «viável» ao suposto carácter «psicadélico» da expressão «À Flor da Pele»,¹²⁸ rejeição esta sintomática de algumas oposições inerentes à emergência da música e ideário *punk*. A influência da música *punk* na constituição dos UHF foi expressa em múltiplas ocasiões por António Manuel Ribeiro nas suas declarações à imprensa. Em entrevista ao semanário *Se7e*, a 14 de Janeiro de 1981, o vocalista afirma:

O UHF nasceu justamente por causa da mensagem que o Punk continha: «Se queres fazer música de rua, podes fazê-la e o Rock é isso mesmo – música de rua.» Portanto, podes fazer Rock! [...] Nós, os futuros UHF, não passávamos de quatro músicos com poucos recursos, mas com uma enorme vontade de fazer música, cantando em

124 «Conversa com gira-discos (6) – António Manuel Ribeiro», *Música & Som*, Outubro de 1984.

125 Ribeiro, *Por Detrás...*, 251.

126 *Ibidem*, 33.

127 *Ibidem*, 33.

128 *Ibidem*, 32.

Português. Em Inglaterra, os grupos Punk tinham-nos provado que podíamos tentar atingir o nosso objectivo.¹²⁹

Esta oposição ao «psicadélico» e aos estilos e variantes do rock que derivaram do rock psicadélico da segunda metade da década de 1960 (como o rock progressivo) era, desde logo, manifestada por Ribeiro na escolha dos repertórios interpretados durante o período do Purple Legion: «O público musical queria ouvir Rock/Jazz e Rock Sinfónico e eu pretendia exprimir-me numa linha musical mais directa e incisiva, digamos próxima dos Rolling Stones».¹³⁰ Esta preferência por um enfoque no formato canção, usualmente partindo do *riff* enquanto elemento identitário basilar do repertório, de maior simplicidade harmónica e de forte intensidade rítmica, contrastava com as peças de longa duração, compostas por diversas secções muitas vezes completamente distintas, de grande complexidade harmónica, melódica, e de difícil execução técnica, mais características das práticas do rock sinfónico/progressivo. A elaboração cénica dos espectáculos de grupos de rock progressivo como os Genesis, assim como os dos principais representantes em Portugal desta variante, entre os quais se destaca o caso do grupo Tantra, era entendida por Ribeiro como estando diametralmente oposta às vontades, capacidades técnicas, e inclusive financeiras, do grupo:

Nós estamos contra o rock sinfónico. Todo ele. [...] Achei que havia uma altura dos Genesis em que não havia muita música, mas havia muito aparato. [...] Para mim, o *rock 'n' roll* é um bocado suado e directo. Não tem que haver muita distração. Ou seja, não enche o olho, enche é a alma. [...] Há em Portugal uma corrente, nomeadamente ligada aos Tantra [...] [que] sinceramente, não me dizia nada [...] queriam imitar Genesis, queriam ter cenários, queriam ter umas máscaras, umas indumentárias...¹³¹

129 António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

130 *Ibidem*.

131 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

A afirmação da importância do *punk* radicava, em Ribeiro, numa ideia de «liberdade»¹³² relativamente aos anteriores estilos em voga do rock (como o rock sinfónico/progressivo). Esta «liberdade» era referente à superação ou menorização de diversos factores de limitação técnica, quer a nível material (a baixa qualidade do instrumental e amplificação a que tinham acesso, resultado da incapacidade financeira dos quatro jovens almadenses), quer a nível da capacidade de execução musical, de menor exigência comparativamente à de grupos como os Tantra. Se, para outros casos, tais limitações poderiam constituir um forte entrave à formação de um grupo, para os UHF as mesmas limitações adquirem um factor de afirmação identitária, tornando-se homólogas ao carácter directo, crítico e analítico das suas letras, e à sua usual dimensão retratista dos «marginais» e «excluídos» da sociedade. A combinação destes factores é basilar à construção e à valorização de uma ideia de «autenticidade» que seria característica das práticas dos UHF¹³³ e de outros grupos que se identificaram com a emergência do *punk*. Este carácter «autêntico» era ainda frequentemente ancorado na valorização do relato e tradução do «real marginalizado» em música e palavra, tal como acontecera no ideário do *blues* valorizado por Carlos Tê e Rui Veloso. Diz António Manuel Ribeiro:

O movimento *punk* dá-nos uma liberdade e uma consciência que é esta: nós éramos uma cambada de tesos, não tínhamos dinheiro. Estudávamos. [...] os ricos tinham dinheiro. [...] Nós não tínhamos dinheiro. E portanto, olhar para aquele artefacto daquele palco, era anularmo-nos como músicos, nunca poderíamos chegar ali. [...] Ora, o que é que o *punk* nos traz? A liberdade e a simplicidade. E é isso que devolve a coragem a este grupo de músicos experimentais que queriam fazer música.¹³⁴

132 *Ibidem*.

133 António Tilly, «UHF», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

134 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

Para António Manuel Ribeiro, estes valores são apresentados como indissociáveis de um ideário mais generalizado do rock relativamente ao qual se apresentou, de forma manifesta, como cultor desse domínio e promotor do que seria uma «identidade rock» na qual os UHF se matriculariam. No ano de 1981, em entrevista ao Jornal *Sete*, afirma: «Actualmente, o Rock já não atinge apenas os jovens, mas também os descontentes e os marginais, que são produto natural das sociedades urbanas. O Rock não será, certamente, o redentor dessas situações, mas é uma forma de dar voz a esses descontentes e a esses marginais.»¹³⁵

Ribeiro afirma que o grupo nunca se identificou como sendo um grupo *punk*, apesar de terem feito algumas canções de «raiz *punk*», como *Caçada*.¹³⁶ Ainda assim, refere como importantes os discos importados de grupos como os Ramones, Television, Patti Smith, Sex Pistols, e.o., referências fundamentais para a consolidação da sua prática musical.¹³⁷

O grupo assume desde cedo uma postura diferenciada relativamente à escolha da língua das letras, reivindicando desde logo vontade de cantar em português, prática contrária à de uma parte substancial dos grupos de rock do período. Para Ribeiro, a sua vontade em efectivar de forma clara a comunicação entre público e audiência, e expressar de forma explícita as suas ideias, foi parcialmente influenciada – tal como noutros casos – pela renovação da música popular portuguesa da década de 1970, e por um maior processo de habituação ao uso da palavra em português em contextos musicais influenciados pelos estilos da pop, como no caso dos discos de Sérgio Godinho:

Antes do 25 de Abril há uma música de intervenção fantástica. Depois... há coisas interessantes... a ligação Zeca Afonso/José Mário Branco é muito forte. É muito, muito boa. [...] E mesmo o Sérgio Godinho. O Sérgio Godinho faz dois álbuns geniais, quanto a mim importantíssimos... pela palavra. Porque apesar de tudo, ele tem lá

135 António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Sete*, 14 de Janeiro de 1981.

136 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

137 *Ibidem*.

uma área pop. E ele está a manter as palavras que quer... e isso deu-me força. Porque eu venho de uma geração em que se dizia: «O rock não se pode cantar em português, só se pode cantar em inglês.» [...] Eu quero comunicar aquilo que penso.¹³⁸

Por outro lado, as dificuldades vividas pelos membros dos UHF durante os primeiros anos de actividade foram várias: a falta de possibilidades económicas para a compra de bons instrumentos era reforçada pela forte taxaço de produtos importados; a ainda difícil aceitação das práticas do rock por algumas pessoas dificultou-lhes o acesso a salas de ensaio, seja pelas conotações do domínio com o consumo de drogas, pelo volume sonoro dos ensaios ou, inclusive, pela alguma aversão existente, notória sobretudo durante o período revolucionário, relativamente ao carácter presumivelmente «alienante» e «reaccionário» – segundo algumas facções políticas de esquerda – de uma sonoridade oriunda de um contexto económico capitalista que alguns pretendiam contrariar e suprimir. É também frequente, em Ribeiro, um discurso de contraste e valorização entre o carácter «suburbano» dos membros dos UHF e a «atitude» dos adeptos do *punk* residentes em Lisboa, sobretudo relativamente aos membros de alguns dos primeiros grupos protagonistas deste domínio em Portugal, como Os Faíscas de «Dedos Tubarão» (Pedro Ayres Magalhães) e «Rocky Tango» (Paulo Pedro Gonçalves) – futuros membros dos grupos Corpo Diplomático e Heróis do Mar – e os Minas & Armadilhas de Paulo Borges (futuro professor de filosofia na Universidade de Lisboa e presidente do PAN – Partido pelos Animais e pela Natureza). Se os membros dos UHF são descritos por Ribeiro como «*punks* com jeans baratos, t-shirts baratas, blusões candongados da Força Aérea [...]» e «ténis vulgares»,¹³⁹ os *punks* de Lisboa são qualificados pelo próprio como «diletantes» que «iam vestir-se a Londres».¹⁴⁰ A descrição qualificadora de Lisboa como sendo um meio mais propício ao predomínio de «modas», expressa várias vezes de forma dicotómica, onde uma

138 *Ibidem.*

139 Ribeiro, *Por Detrás...*, 236-37.

140 *Ibidem.*

«fachada» valorizadora do aspecto visual e do ideário é entendida como tendo primado sobre o «conteúdo» das práticas e repertórios musicais, encontra-se presente no discurso de vários protagonistas das práticas do rock do período.¹⁴¹ António Manuel Ribeiro fundamenta, através do relato de uma ocasião em que os UHF partilharam o palco com a banda *punk* lisboeta Minas & Armadilhas, o teor das suas qualificações:

Os mais activos exibiam a fachada de uma nova cultura à imagem do que chegava de Londres e Nova Iorque, privilegiando a embalagem exterior sobre a escrita de canções e a competência em palco. Em Vila Viçosa, nos dias 6 e 7 de Agosto de 1979, Minas & Armadilhas e Xutos e Pontapés levaram para o palco esboços de intenções [...]. Paulo Borges (hoje líder do PAN, Partido pelos Animais e pela Natureza) lançou fogo a um jornal e insuflou um discurso que aborreceu as convicções dos locais [...]. Em Lisboa, uns falando bem dos outros, alimentaram a diatribe de um sujeito incompreendido, entrave à *revolução* que encontrava saloios em cada esquina. Nasciam *capelinhas*, moía, é certo, mas não parava a nossa locomotiva.¹⁴²

Primeiras actuações e primeira publicação fonográfica

Os UHF estrearam-se ao vivo em Novembro de 1978, no Bar É, na zona de Santo António dos Capuchos, em Lisboa, partilhando o palco com Os Faíscas, uma das primeiras bandas *punk* existentes no país. A formação apresentada do grupo incluía o vocalista Vítor «Macaco», residente em Almada e amigo dos músicos; a sua presença nos UHF seria curta. A segunda apresentação, na discoteca Brown's em Lisboa,

141 Rui Veloso e Carlos Tê, poucos anos mais tarde, afirmar-se-iam como estando «Fora de Moda», título do segundo LP de Veloso. Segundo Veloso, esta expressão era parcialmente referente à aversão por eles sentida quanto ao maior primado das «modas» no contexto lisboeta relativamente ao que experienciara no Porto (aspecto referido em entrevista a Ricardo Andrade, a 10 de Janeiro de 2017). Esta dicotomização regionalista é também evidenciada na frequente oposição estabelecida nos discursos de vários músicos e jornalistas entre a suposta maior qualidade técnica generalizada dos músicos portuenses relativamente aos músicos lisboetas.

142 Ribeiro, *Por Detrás...*, 237-38.

a 18 de Novembro de 1978, preencheu a primeira parte de um concerto que contou com os grupos Os Faíscas e Aqui d’el-Rock. É frequente, nos vários relatos da história referente a estes primeiros concertos, a menção de que os membros dos UHF se limitavam a comparecer para tocar, abandonando logo de seguida o espaço de actuação para conseguirem apanhar o barco que fazia a travessia até Cacilhas, reflexo das condições socioeconómicas dos membros do grupo. O contacto com os Aqui d’el-Rock foi particularmente importante para os UHF, dado que este era o único grupo, à época, com repertório original enquadrado nas características do *punk* gravado e publicado. Em 1978, a editora Metro-Som, gerida por Branco de Oliveira, publicou aquele que é frequentemente referenciado como sendo o primeiro *single* de música *punk* (conotação esta especificamente e distintivamente referida na capa) gravado em Portugal, *Há que Violentar o Sistema*. Mais do que uma consequência de qualquer política editorial por parte da Metro-Som, este *single* resultou, sobretudo, de um investimento financeiro que os Aqui d’el-Rock e o seu agente/representante, António José – figura militante na valorização da música rock em Portugal durante a segunda metade da década de 1970 e fundador do periódico *Rock em Portugal* – levaram a cabo. Para António Manuel Ribeiro, *Há que Violentar o Sistema* foi, na altura, uma «canção libertadora [...] que me dava coragem para continuar [...] não teve muita projecção, mas para a malta que andava na música, aquele disco foi muito importante. Para nós, foi muito importante».¹⁴³ A publicação do primeiro *single* dos Aqui d’el-Rock influenciou os próprios UHF a contactarem a editora Metro-Som com vista à gravação de originais. Após o contacto com Branco de Oliveira, a editora Metro-Som concorda em financiar a gravação e publicação de um EP com três faixas. Ribeiro afirma que, após a publicação do trabalho dos Aqui d’el-Rock, Branco de Oliveira «andava a fazer experiências»¹⁴⁴ com o potencial sucesso de novas correntes musicais relativamente às quais tinha escassa ligação: «A Metro-Som hoje em dia procura louros quando, na altura, não sabia o que estava a fazer.»

143 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

144 *Ibidem*.

Ribeiro acrescenta: «Branco de Oliveira defendia na altura que gravara o disco dos UHF para ver se pegava, era um favor ao grupo que as vendas nunca iriam cobrir, e que serviria para nos darmos a conhecer.»¹⁴⁵ Segundo David Ferreira, as apostas de Oliveira assentavam meramente numa «vaga ideia do que era moderno».¹⁴⁶ Esta «vaga ideia» é exemplificada pelos relatos de Ribeiro do processo de gravação do EP *Jorge Morreu*, em Março de 1979, nos estúdios AT em Lisboa, com Moreno Pinto enquanto técnico de som e o próprio Branco de Oliveira enquanto produtor. As sessões de gravação foram de curta duração – as informações variam entre oito horas¹⁴⁷ e quatro horas de gravação mais duas de mistura¹⁴⁸ – e incluíram o registo de três canções: *Jorge Morreu*, *Caçada* e *Aquela Maria*. A falta de proximidade de Oliveira com os estilos do rock foi, segundo Ribeiro, demonstrada durante o processo de mistura, durante a qual o editor expressou aversão ao elevado volume da bateria, ao achar que «abafava a voz e incomodava os *ouvintes*».¹⁴⁹

As três canções gravadas durante as sessões, todas com autoria (música e letra) de António Manuel Ribeiro, manifestaram desde logo algumas das características musicais e preocupações sociais que viriam a caracterizar parte substancial do trabalho futuro dos UHF. A canção *Jorge Morreu* foi escrita sobre um amigo do baixista Carlos Peres, falecido no Algarve após o seu envolvimento no consumo de drogas pesadas (história referida em texto na contracapa do disco); *A Caçada* fala sobre uma manifestação de operários dos estaleiros da Lisnave que foi dispersada com uma carga policial; *Aquela Maria* aborda o tema da prostituição.¹⁵⁰ Se, a nível temático, estas canções espelham desde logo a preocupação de retratar grupos sociais «marginalizados» e «desfavorecidos», aspecto invo-

145 Ribeiro, *Por Detrás...*, 208.

146 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

147 Ribeiro, *Por Detrás...*, 189.

148 Rui Morrison e Mário Crisóstomo, «UHF – O conjunto de Rock português que mais actua ao vivo», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Setembro de 1980.

149 Ribeiro, *Por Detrás...*, 239.

150 Segundo entrevista a António Manuel Ribeiro realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

PIONEIRO DO ROCK PORTUGUÊS



METRO-SOM

AQUI D'EL ROCK

UHF

ANANGA-RANGA com Luís Firmino (em estúdio)

JÁFU'MEGA (novo álbum em estúdio)

CHEQUE MATE (novo 45 a sair)

ESPAÇO 4 (novo 45 a sair)

ARTE NOVA (em estúdio)

BICO D'OBRA (em estúdio)

Anúncio da editora Metro-Som. *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

cado enquanto elemento identitário dos próprios UHF, as características musicais das canções são próximas das novas tendências musicais do *punk* e da *new wave*, quer na simplicidade harmónica e melódica, quer na intensidade rítmica (caso de *A Caçada*), quer no som distorcido das guitarras eléctricas, entre outros aspectos. O EP, que só seria publicado por volta de Setembro/Outubro de 1979,¹⁵¹ teve fraca promoção por parte da editora e pouca difusão radiofónica, exceptuando-se a promoção feita por radialistas como António Sérgio, à altura locutor do programa *Rotação*, na Rádio Renascença.¹⁵² António Manuel Ribeiro afirma ainda nunca ter recebido nenhum pagamento relativo às vendas do disco, queixa partilhada por diversos músicos que, na altura, gravaram para a Metro-Som (cf. capítulo 6), afirmando ainda que o disco terá sido

151 Ribeiro, *Por Detrás...*, 207.

152 *Ibidem*, 238.

reeditado à sua revelia (com nova capa) após a contratação dos UHF pela editora Valentim de Carvalho.¹⁵³

Contudo, a frustração resultante deste primeiro trabalho discográfico não inibiu a actividade dos UHF durante o ano de 1979. O grande intervalo temporal entre a gravação e a publicação do disco correspondeu a um período de intenso desenvolvimento da sonoridade do grupo e de configuração das apresentações em palco, tendo em conta o crescente número de actuações ao vivo: de duas actuações em 1978, os UHF passam para 28 actuações durante o ano de 1979.¹⁵⁴ Ribeiro considera que, aquando da publicação de *Jorge Morreu*, os UHF já se encontravam «um metro à frente [...] em Outubro já estamos fartos [da sonoridade] do disco».¹⁵⁵ Este aspecto contribuiu para que procurassem colmatar o mau exemplo do EP através da gravação autofinanciada de *maquetes*, de forma a promoverem o seu trabalho junto de outras editoras, facto considerado distintivo pelos próprios relativamente a outros grupos. Entre Dezembro de 1979 e Julho de 1980, os UHF gravam três *maquetes*: uma nos estúdios Musicorde, com o técnico de som Rui Remígio, e duas nos estúdios Arnaldo Trindade, com técnico de som Moreno Pinto, todas com repertório original, algum do qual figuraria nas publicações discográficas seguintes.¹⁵⁶ A invulgaridade deste investimento (juntando «todo o dinheiro que era possível»)¹⁵⁷ por parte de um grupo sem grande divulgação mediática ou sem grande capacidade económica é exemplificado por Ribeiro na sua descrição da reacção inicial de Moreno Pinto ao receber os músicos no estúdio: «Uma maquete? Aqui não se gravam maquetas. [...] Vocês sabem quanto é que aqui se paga à hora?».¹⁵⁸

Este período corresponde igualmente ao momento em que adquirem um sistema de *public address*, vulgo PA, como forma de melhorarem as condições sonoras das suas apresentações ao vivo, tornando-se

153 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

154 Ribeiro, *Por Detrás...*, 238.

155 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

156 Segundo António Manuel Ribeiro em conversa por via telefónica com Ricardo Andrade, a 9 de Fevereiro de 2017.

157 António Manuel Ribeiro em entrevista a Ricardo Andrade realizada a 2 de Julho de 2014, em Almada.

158 Ribeiro, *Por Detrás...*, 178-79.

independentes dos sistemas de som propostos pelas organizações dos diversos contextos de actuação. Tal aquisição «a um preço reduzido»¹⁵⁹ foi resultado de um processo de negociação entre o grupo UHF e um importante fabricante de sistemas de som de Coimbra, a empresa Furacão, que se viria a tornar uma das principais vendedoras de sistemas de som durante o período subsequente de «explosão» de grupos rock em Portugal. Este processo de negociação envolveu a criação de um *portfolio* por parte de António Manuel Ribeiro, com fotografias, uma história do grupo e o disco publicado, como forma de apelar à sensibilidade dos gerentes da Furacão.¹⁶⁰ Segundo Ribeiro, este contacto terá sido estabelecido no início de 1980, sendo o PA estreado em Março de 1980, em Santarém:

Nós compramos o nosso PA [...] no princípio de 1980. [...] Uma das coisas com que nós tínhamos problemas é que não havia sistemas de som e um PA... havia aparelhagens de voz. [...] Havia um grupo de baile em Coimbra que trabalhavam na Furacão. Eram músicos, e depois tinham um grupo... que era o Stratus. E... a primeira vez que vimos um PA Furacão é com eles. E ficamos... «o que é isto?» [...] Telefonámos para a Furacão e dissemos: «Eh pá, nós gostávamos de ir aí [...]» [...] Foi porreiro, ninguém tinha carro. Alguém arranjou um carro emprestado [...] nós chegámos a Coimbra a empurrar um carro.¹⁶¹

Para além do crescente número de actuações, é em 1979 que o grupo, contactado pela produtora On the Road Music (na qual colaboravam os jornalistas e radialistas António Sérgio e Luís Vitta), acaba por realizar as primeiras partes dos concertos de Dr. Feelgood e Elvis Costello em Portugal, nos meses de Setembro e Dezembro, respectivamente. Contudo, esta participação não foi suficiente para que as principais editoras (Polygram e Valentim de Carvalho) se interessassem pelo trabalho dos UHF. A estratégia do *portfolio* foi igualmente

159 *Ibidem*, 293.

160 Segundo António Manuel Ribeiro em entrevista a Ricardo Andrade realizada a 2 de Julho de 2014, em Almada.

161 *Ibidem*.

utilizada com o A&R da Polygram, Tozé Brito, cujo contacto foi intermediado por familiares de Ribeiro,¹⁶² sendo a proposta rejeitada: «O Tozé foi simpático e diplomata, não se comprometeu, e mais tarde fez-me chegar a decisão [...]: o rumo da Polygram não passava pelo *rock português*.»¹⁶³ Em inícios de 1980, a estratégia seria igualmente repetida com a Valentim de Carvalho, desta vez acompanhada da primeira maquete, sendo a proposta igualmente rejeitada por Nuno Rodrigues.¹⁶⁴ Contudo, o carácter militante e empreendedor do grupo na sua promoção e, inclusive, na promoção de uma realidade rock em Portugal num período de notória fraca aposta editorial no mesmo, é explícita através dos dois modelos de *t-shirts* que produzem e vendem a partir da Primavera de 1980, cada um com um slogan que acompanharia o percurso dos UHF nos anos seguintes: «UHF é ROCK» e «UHF – rock português». Este último figuraria, inclusive, na capa do *single Cavalos de Corrida*. António Manuel Ribeiro comenta o propósito por detrás deste slogan: «‘Rock português’ é uma identificação: nós não somos baile, não somos rock sinfónico, não somos rock-jazz... somos rock português. Cantamos em português e somos diferentes. Isso sim. Identificação.»¹⁶⁵

A criação de *slogans* identificativos do grupo disseminados em *merchandise*, noticiada no jornal *Tal & Qual* ainda antes da gravação de qualquer fonograma através da Valentim de Carvalho (qualificada como «última moda»),¹⁶⁶ resultara de discussões entre os UHF e o jornalista e amigo Luís Vitta, o qual seria fundamental para a contratação do grupo por uma nova editora durante o Verão de 1980.¹⁶⁷ Vitta, munido de uma cópia de uma maquete de originais (que já incluía a canção *Cavalos de Corrida*), intermedeia a marcação de duas reuniões do grupo com responsáveis da Vadeca (Idílio Viana) e Valentim de Carvalho (Nuno Rodrigues), marcadas para o mesmo

162 O padrinho António Machado e respectiva esposa, Maria Dulce, actores e membros da direcção da cooperativa Cantarabril, da esfera do Partido Comunista Português.

163 Ribeiro, *Por Detrás...*, 208.

164 *Ibidem*, 209.

165 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

166 «O som nosso de cada dia», *Tal & Qual*, 23 de Agosto de 1980.

167 Segundo António Manuel Ribeiro em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

dia. Segundo António Manuel Ribeiro, durante a reunião com Viana (presenciada por Vitta) ter-lhes-ia sido expressado com entusiasmo que *Cavalos de Corrida* poderia constituir o primeiro *single* «de prata» do «rock português», promessa que motiva alguma descrença por parte do grupo: «Aí fui muito português; desconfie. [...] ‘O que é que este quer? Outro Branco de Oliveira?’»¹⁶⁸ Na tarde do mesmo dia, os UHF e Luís Vitta têm nova reunião com Nuno Rodrigues, o qual, tal como acontecera alguns meses antes, não se mostra muito interessado na contratação do grupo. Segundo Manuel Ribeiro, Luís Vitta, após sair do gabinete durante essa mesma reunião, aparece com Francisco Vasconcelos, mais sintonizado com as especificidades estéticas do grupo:

Nessa tarde, depois de um almoço atribulado com vários cenários e projecções, subimos ao segundo andar dos escritórios Valentim de Carvalho, na Rua Nova do Almada. Há um momento na reunião que já ia longa em que o Vitta nos abandona, sai do gabinete, e deixa-nos no impasse semântico do editor e produtor Nuno Rodrigues, guardião do poder discográfico do VC, pensávamos. Uns minutos depois surge à porta um estranho à conversa, secundado pelo Vitta, que entra em cena sem rodeios: *Assina com eles por cinco anos. São nossos*. O seu nome era Francisco Vasconcelos [...] herdeiro do império VC. E a nossa vida mudou.¹⁶⁹

A actividade no seio da Valentim de Carvalho

O contrato entre os UHF e a Valentim de Carvalho (o qual garantia a atribuição de 6% dos *royalties* de vendas para o grupo) é assinado a 22 de Agosto de 1980,¹⁷⁰ cerca de um mês depois da publicação de *Ar de Rock*, e na mesma semana do contacto inicial entre Vasconcelos e o grupo GNR, também com vista à sua gravação. Se Francisco Vasconcelos e David Ferreira tinham como característica distintiva, dentro da editora, o interesse partilhado pelos novos grupos identificados

168 *Ibidem*.

169 Ribeiro, *Por Detrás...*, 280.

170 Segundo António Manuel Ribeiro em conversa por via telefónica com Ricardo Andrade, realizada a 9 de Fevereiro de 2017.

com os estilos do *punk* e da *new wave* («o Chico e eu, em relação ao Rui, aos UHF, aos GNR, nós somos editores e somos fãs»),¹⁷¹ os protestos dos músicos sindicalizados relativos à falta de regularização do uso de *playbacks* ao vivo derivada da inexistência de direitos conexos, e respectiva reivindicação de valores mais elevados de *cachet* por sessão de gravação, levam a uma maior possibilidade de enquadramento dos grupos rock dentro da agenda do estúdio da editora e a uma maior aceitação do investimento nos mesmos por parte da restante estrutura editorial.¹⁷² Tal realidade era, na altura, retratada pelo próprio Luís Vitta nos seus artigos para o semanário *Tal & Qual*: «Com os estúdios vazios, as editoras poderão vir a colocar os grupos de rock para gravarem, não para substituírem os músicos de estúdio, mas sim porque os grupos de rock são ‘auto-suficientes’.»¹⁷³

Por sua vez, Francisco Vasconcelos reitera esta opinião: «O primeiro disco dos UHF acontece porque nós podemos fazê-lo. [...] Aqui, a grande questão é: como essa greve foi uma greve bastante prolongada, não há produção de música portuguesa. E eles ocuparam o espaço que estava vazio.»¹⁷⁴

O primeiro disco, o *single Cavalos de Corrida / Palavras*, é gravado em inícios de Outubro de 1980 no estúdio de Paço de Arcos, com o técnico Hugo Ribeiro e sob a produção de Nuno Rodrigues.¹⁷⁵ Segundo António Manuel Ribeiro, a gravação foi feita num período com vários espectáculos agendados, aspecto que induz algum cansaço nos músi-

171 David Ferreira em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

172 Segundo Francisco Vasconcelos em entrevista a Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly, realizada a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos. Como já foi referido, a possibilidade de sucesso dos UHF derivada da nova ligação editorial motivaria o antigo editor do grupo, Branco de Oliveira, da Metro-Som, a reeditar (à revelia do grupo) o EP *Jorge Morreu*, aspecto noticiado na imprensa desde Setembro do mesmo ano. Ver Rui Morrison e Mário Crisóstomo, «UHF – O conjunto de Rock português que mais actua ao vivo», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Setembro de 1980.

173 Luís Vitta, «O ilustre e desconhecido rock português», *Tal & Qual*, 24 de Janeiro de 1981.

174 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

175 «Instantâneos», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Dezembro de 1980.

cos e em especial no baterista Zé Carvalho, cujos problemas de regularidade de andamento (tempo) durante a gravação requereram uma segunda sessão de estúdio.¹⁷⁶ As características musicais de *Cavalos de Corrida* evidenciam uma maior identificação dos UHF com os novos estilos do rock quando comparado com *Chico Fininho*. A versão publicada em disco, de andamento mais rápido do que a versão gravada anteriormente em maquete (resultado da evolução do repertório nas actuações), é reveladora da intensidade enérgica herdada da explosão do *punk*. Composta em compasso simples (e considerando cada semínima como tendo duração média de 106 batimentos por minuto), a canção é marcada pela usual acentuação na tarola da bateria da segunda metade de cada tempo. Tanto as guitarras com som distorcido de Renato Gomes e António Manuel Ribeiro como a guitarra-baixo de Carlos Peres acentuam a marcação da subdivisão (em semicolcheia) do tempo, para além de acompanharem harmonicamente a melodia. A alternância entre a afirmação da tonalidade e a sua relativa menor em cada estrofe (Ré – Si menor) é também marcada pelo contraste harmónico-tímbrico entre o acorde sustido da tónica e a marcação da subdivisão do tempo nas guitarras, assim como pela presença e ausência de melodia vocal. O refrão, momento de real afirmação da tonalidade da canção (dada a presença da função de dominante), conterá uma das frases melódicas mais facilmente identificadas com o *boom* do rock português e com a própria carreira do grupo («Agora, agora... tu és um cavalo de corrida», seguida de uma interjeição). As inflexões «arranhadas» e o recurso a interjeições constituem aspectos distintivos do estilo vocal de António Manuel Ribeiro durante este período. É ainda de assinalar que a dicção de algumas palavras da letra («preço», «cartada», e.o.) remetem para a sonoridade da fonética inglesa, reflexo do hábito de escuta de repertório anglo-americano com estas características. A temática de *Cavalos de Corrida* consiste, segundo Ribeiro, numa metáfora da «sociedade em que vivemos»,¹⁷⁷ expressando as vicissitudes da maioria da população (sob a figura do

176 Entrevista a António Manuel Ribeiro realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

177 Carlos Marinho Falcão, «UHF – Rock à flor da pele», *Música & Som*, Maio de 1981.

«Zé Ninguém»), cujo estilo de vida extenuante derivado das características de uma sociedade em modernização e consequente reconfiguração das dinâmicas laborais seria «aplaudido» e «picado» por uma classe dominante, a qual exerce o seu poder «violando todas as leis». A temática seria espelhada num primeiro *videoclip* produzido pela RTP, dirigido por Luís Pereira de Sousa, o qual conjugava imagens de uma actuação dos UHF com filmagens de provas de esforço de cavalos, e respectivas injeções de anfetaminas para recuperação da capacidade de performance, o que motivaria uma queixa de uma entidade comercializadora de animais¹⁷⁸ e subsequente retirada de emissão. Este *videoclip* seria substituído pela filmagem do grupo a tocar no espaço exterior dos estúdios da Valentim de Carvalho em Paço de Arcos.

A publicação do *single*, em Novembro do mesmo ano, assim como a sua respectiva promoção (levada principalmente a cabo por Elisa Braga)¹⁷⁹ é reveladora da alguma cautela financeira da editora no investimento nos UHF. António Manuel Ribeiro, em Janeiro de 1981, considera a edição do *single* como «meia aposta» da Valentim de Carvalho, a qual visava sondar a viabilidade da gravação de um LP, experiência que contrariava o entusiasmo relativo ao caso de Rui Veloso, meros meses antes.¹⁸⁰ Num artigo para o jornal *Tal & Qual*, Jorge Pinheiro elabora sobre as diferenças no trabalho publicitário conferido aos discos de Rui Veloso e dos UHF, considerando que enquanto o primeiro exigiu «um grande investimento por parte da discográfica» (materializado em diversos anúncios em vários periódicos), já os UHF «nada tiveram a não ser um *poster*».¹⁸¹ Contudo, se a intensa regularidade de actuações do grupo em 1979 e 1980 lhe conferia notoriedade pública mesmo antes da sua contratação por uma grande editora,¹⁸² ponto consensual nos discurs-

178 Ribeiro, *Por Detrás...*, 195.

179 *Ibidem*, 271.

180 António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

181 Jorge Pinheiro, «O jogo do rock», *Tal & Qual*, 7 de Março de 1981.

182 Ricardo Camacho, amigo próximo do grupo neste período, afirma mesmo que «quando saiu os *Cavalos de Corrida*, a gente já conhecia os *Cavalos de Corrida* dos concertos [...] a música já estava aí» (em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa).

sos de vários intervenientes nas práticas do rock durante este período, segundo António Manuel Ribeiro, em entrevista contemporânea à sua publicação, a convergência entre a temática de *Cavalos de Corrida* e as canções de *Ar de Rock* contribuiu para o sucesso do *single*, ao corresponder a uma suposta necessidade popular de existência de música rock que «fale de coisas reais» e que procure «reflectir uma realidade», cujo «acesso à palavra» só poderia ser estabelecido através do uso da língua portuguesa.¹⁸³

O sucesso comercial de *Cavalos de Corrida* foi transversalmente qualificado pela imprensa e rádio como a confirmação da viabilidade comercial do «rock português» (e, em particular, do rock cantado em português), o que levaria à instituição de uma nova realidade musical em Portugal caracterizada por uma intensa dinâmica de contratação de novos grupos por parte das editoras fonográficas. A tiragem inicial do disco, de 2500 unidades (número que reflectiria, segundo António Manuel Ribeiro, a própria falta de «horizonte» da editora e dos músicos, afirmando o próprio que teve «medo de não os vender»¹⁸⁴), esgotou-se antes mesmo de ter sido colocada à venda, dada a quantidade de pedidos antecipados a retalhistas. O lado A do disco ocuparia o primeiro lugar do *top* do *Rock em Stock* durante quatro semanas consecutivas entre Dezembro e Janeiro, e uma segunda edição do disco seria esgotada na viragem de 1980 para 1981.¹⁸⁵ *Cavalos de Corrida* atingiria o disco de prata (no caso de edições em formato *single*, correspondente a vendas superiores a 30 000 exemplares) em Fevereiro de 1981¹⁸⁶ e, em Junho, ultrapassaria as 40 mil unidades vendidas.¹⁸⁷ O sucesso de *Cavalos de Corrida* reflectir-se-ia, também, na dinâmica sociocomunicativa entre público e audiência durante os concertos, na crescente autonomização do grupo enquanto estrutura própria (com quatro *roadies* e dois técnicos de som a trabalharem a

183 Carlos Marinho Falcão, «UHF – Rock à flor da pele», *Música & Som*, Maio de 1981.

184 Belino Costa, «Os UHF no seu ‘habitat’ – ‘Somos um grupo inteligente’», *Se7e*, 24 de Novembro de 1982.

185 «A banda sensação – UHF – ano 80 – a emancipação», *Musicalíssimo*, 3 de Fevereiro de 1981.

186 Jorge Pinheiro, «UHF, um fenómeno», *Tal & Qual*, 21 de Fevereiro de 1981.

187 Jorge Pinheiro, «À flor do ‘rock’», *Tal & Qual*, 13 de Junho de 1981.

tempo inteiro com o grupo) e respectiva intensificação da agenda,¹⁸⁸ realizando os UHF 134 concertos só durante o ano de 1981.¹⁸⁹ Exemplificativo do sucesso e da euforia gerada em torno do grupo foi o concerto de dia 13 de Fevereiro de 1981, no espaço da Incrível Almada (em Almada), cuja primeira parte é da responsabilidade dos estreados (e conterrâneos) Rock & Varius. Numa reportagem sobre o concerto, da autoria do músico, radialista e futuro produtor Ricardo Camacho,¹⁹⁰ o autor descreve que: «‘Cavalos de Corrida’ foi entoado em coro por uma audiência em delírio, um fenómeno de comunicação a que eu nunca assistira num concerto de um grupo português.»¹⁹¹

À Flor da Pele

Estes números evidenciaram o sucesso da «meia aposta» referida por Ribeiro, o qual permitiu a entrada dos músicos para estúdio já em Março do mesmo ano, com vista à gravação de um LP.¹⁹² Inicialmente anunciado com o título *O Meu Nome É Rock*,¹⁹³ o LP *À Flor da Pele* (anterior designação do grupo) foi gravado entre os dias 16 de Março e 6 de Maio de 1981, igualmente sob a responsabilidade do produtor Nuno Rodrigues e com o técnico de som Hugo Ribeiro. Contudo, a produção do LP incluiria ainda a participação (enquanto co-produtor) do radialista Luís Filipe Barros após convite por parte do grupo durante uma emissão em directo do seu programa *Rock em Stock*, na Rádio Comercial. Este convite, segundo Francisco Vasconcelos e António Manuel Ribeiro, correspondia a uma estratégia da editora de procurar garantir a exposição radiofónica do fonograma, e não da necessidade da inclusão de alguém que contribuisse para a configuração das características do repertório. Segundo Francisco

188 António Macedo, «UHF: ‘O nosso Rock é a voz dos descontentes’», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

189 Pereira e Ó, *Book Stage...*, 59.

190 Na qual António Manuel Ribeiro profetiza que o então corrente ano de 1981 seria «o ano dos *managers*», ver Ricardo Camacho, «UHF – O concerto d’Almada», *Música & Som*, Março de 1981.

191 Ricardo Camacho, «UHF – O concerto d’Almada», *Música & Som*, Março de 1981.

192 Segundo Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

193 António Macedo, «UHF: ‘O nosso Rock é a voz dos descontentes’», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

Vasconcelos, a decisão de incluir Barros no processo (a qual qualifica como «oportunistica») terá sido sua.¹⁹⁴ Luís Filipe Barros descreve a sua participação da seguinte forma:

Todos os dias, às 6 da tarde, tinha um Mercedes com um chofer para me levar do programa directamente para Paço de Arcos. Depois eu ia ver o que é que eles tinham gravado durante o dia com o produtor da Valentim de Carvalho, que era o Nuno Rodrigues [...]. Os gajos mostravam-me aquilo e eu dizia: «Eh pá, não gosto [...] assim... se puderes tocar isto também...» [...] E depois [...] [ia] para casa ouvir aquilo. [...] Depois de fazer as três horas de *Rock em Stock* ia para lá, os gajos mostravam-me o trabalho depois de jantar e procedi a algumas alterações. [...] Tinha, portanto, outras ideias. [...] E como tenho sempre um bom feitio, tinha que acabar... aquilo tinha que acabar tudo lá com uma discussão com os gajos, lá por causa de uma música qualquer. Depois não pus lá mais os pés, nem fui receber o disco de ouro como produtor, nem nada. [...] Até que me aparece depois a Valentim [...] com o disco e, claro, tive de [...] passar aquilo.¹⁹⁵

Luís Filipe Barros não seria o único membro do *Rock em Stock* a participar no processo de gravação. Ricardo Camacho, amigo do grupo, que figura nos agradecimentos do disco «pelos conselhos», afirma que chegou a gravar alguns pianos eléctricos para o disco, posteriormente retirados na mistura final.¹⁹⁶ António Manuel Ribeiro afirma que é no contexto da gravação de *À Flor da Pele* que Camacho estabelece uma relação de amizade com Francisco Vasconcelos que conduziria à sua colaboração com a editora na produção de fonogramas. A identificação estética e postura activista de Camacho relativamente às novas sonoridades pop britânicas e, em particular, aos grupos publicados pela editora Factory (Joy Division, New Order, Durutti Column, A Certain Ratio, e.o.) seria convergente com as mudanças de gosto musical do próprio António Manuel Ribeiro no período («actualmente

194 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

195 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

196 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

gostamos dos Clash e dos Joy Division, por exemplo. Estes últimos são realmente fantásticos»¹⁹⁷ Esta mudança de gosto seria materializada no desenvolvimento estético do repertório de *À Flor da Pele* e, em particular, na faixa mais usualmente referenciada pelo grupo em entrevistas do período como evidência dessa mudança, a canção *Ébrios (Pela Vida)*, que encerra o disco. Caracterizada pela predominância de um ostinato na guitarra-baixo, pequenos apontamentos motivicos improvisados na guitarra, pelo carácter declamado de grande parte da contribuição vocal, gravada na casa de banho do estúdio (por sugestão do vocalista) em prol do sobressair do espectro de frequências graves e médias da voz, a canção é qualificada por António Ribeiro como reveladora do desenvolvimento de um grupo «que frequentes vezes» fora «considerado quadrado», mas que em estúdio teria tido a capacidade de produzir «uma peça que está a meio caminho entre os ‘blues’ e o ‘jazz’»¹⁹⁸ A gravação de *Ébrios* teria sido acompanhada pelo próprio Ricardo Camacho, que Ribeiro descreve como sendo o «conselheiro estético da banda»:

Fizemos uma passagem para equilibrar a escuta nos auscultadores e começámos a gravar. Entretanto, chegara o Ricardo Camacho, conselheiro estético da banda, que dividia os estudos médicos com a Rádio Comercial, ao lado do Luís Filipe Barros, no programa *Rock em Stock*. Depois da primeira tentativa, para chegar à atitude que envolve as palavras da gravação final, alvitrei que me dava muito jeito um whiskey para libertar a tensão. O Ricardo prontificou-se a ir à baixa de Paço de Arcos e voltou num ápice com uma garrafa de *White Horse* meio marado [...]. Foi assim que *Ébrios* [...] se tornou a minha primeira abordagem à declamação musicada.¹⁹⁹

Para os músicos, *Ébrios* seria sintomática das possibilidades de experimentação proporcionadas pelo extenso tempo de estúdio despendido pela editora para a gravação do disco, proporcionado pela greve dos

197 Carlos Marinho Falcão, «UHF – Rock à flor da pele», *Música & Som*, Maio de 1981.

198 Carlos Amoroso, «UHF – À Flor da Pele – O resultado prático duma experiência vivida na estrada», *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981.

199 Ribeiro, *Por Detrás...*, 166.

músicos sindicalizados. O tempo de estúdio permitiu uma maior afirmação de António Manuel Ribeiro enquanto instrumentista, tanto na gravação de guitarras (em parte porque Renato Gomes se encontrava a realizar serviço militar durante o período de gravação do LP) como na gravação não antecipada de teclas, dada a quantidade substancial de instrumentos da Yamaha (que era representada em Portugal pela Valentim de Carvalho) disponíveis no estúdio. A importância de Luís Vitta no percurso do grupo, igualmente referida nos agradecimentos na capa «pela amizade sem fronteiras», seria homenageada na canção *Rapaz Caleidoscópio*, inspirada no aspecto físico e no comportamento do jornalista.²⁰⁰ Contudo, as canções consideradas mais fortes pelos produtores e editores – *Rua do Carmo* e *Modelo Fotográfico* – foram (respectivamente) colocadas pelos próprios na abertura de cada face do LP.²⁰¹ Estas canções corresponderiam aos *singles* extraídos do álbum, com *Rua do Carmo* a ser publicada poucos dias antes da edição do LP²⁰² em Junho de 1981, acompanhada por um *video-clip* realizado pela RTP na própria Rua do Carmo, na Baixa lisboeta. A tiragem inicial tanto do LP (10 000 exemplares, os quais incluíam um *single* bónus adicional com duas canções não incluídas no álbum, *Quem Irá Beber Comigo? (Desfigurado) / Noite Dentro*) como do *single* *Rua do Carmo / (Vivo) na Fronteira* (12 000 exemplares) esgotou rapidamente,²⁰³ resultado dos imensos pedidos de reserva antecipada à sua publicação por parte de compradores (10 000 unidades pedidas para o LP, 6000 unidades para o *single*).²⁰⁴ A imprensa do período sublinhou não só o sucesso comercial mas, também, o sucesso artístico das várias canções do disco. Em reportagem sobre a participação dos UHF no programa da RTP *O Passeio dos Alegres* no mesmo mês

200 Segundo António Manuel Ribeiro em *post* de Facebook por ocasião da morte de Luís Vitta, publicado a 22 de Julho de 2015: <https://www.facebook.com/uhfrock/photos/a.456485919721.249404.272842049721/10153548306399722/?type=3&permPage=1> (acedido a 9 de Janeiro de 2016).

201 Aspecto referido por Ribeiro num texto sobre a canção *Modelo Fotográfico*, publicado no site oficial do grupo UHF: <https://uhfrock.com/5-modelo-fotografico/> (acedido a 23 de Julho de 2020).

202 «O som nosso de cada dia», *Tal & Qual*, 6 de Junho de 1981.

203 «UHF – A pele da vida (sem flores) em digressão nacional», *Musicalíssimo*, 19 de Agosto de 1981.

204 Jorge Pinheiro, «À flor do 'rock'», *Tal & Qual*, 13 de Junho de 1981.

da publicação do LP, a 14 de Junho, o autor Carlos Amoroso descreve o momento da seguinte forma:

O ponto alto deste passeio foi, como era de esperar, a actuação dos UHF, que conseguiram levantar o público presente e os incitou musicalmente, atacando temas fortes (não há temas fracos, no álbum) como «Geraldine», «Modelo fotográfico» e «Rua do Carmo». Neste último tema, nem o Baixinho,²⁰⁵ que é o único ser em Portugal que não gosta do Passeio, nem ele resistiu e pulou entusiasticamente com o seu novo companheiro trauteando efusivamente as estrofes mais conhecidas.²⁰⁶

O sucesso do LP, caracterizado em vários periódicos como confirmativo não só da validade da aposta da Valentim de Carvalho mas, também, da aposta no «rock português» em geral, seria igualmente instrumentalizado pela imprensa para alimentar a rivalidade entre os UHF e o grupo Taxi, assim como entre a própria Valentim e a Polygram, editora dos segundos. A narrativa acerca do grau de investimento promocional da Polygram nos Taxi era frequentemente contrastada com a «autopromoção» gerada através da intensa agenda de actuações dos UHF, intimamente ligada a um certo ideário de autenticidade de percurso de um grupo rock. Em Agosto de 1981, *À Flor da Pele e Rua do Carmo* teriam uma segunda edição, atingindo o LP vendas superiores a 15 000 exemplares, o que garantia a atribuição do disco de prata.²⁰⁷ O sucesso de vendas reflectir-se-ia ia novamente na própria estrutura dos espectáculos, com um aumento da equipa técnica e a inclusão de pirotecnia,²⁰⁸ reforço este que motivaria a construção de um projecto conjunto de empresa de som e agenciamento de grupos para concertos, intitulado Grupos Rock Reunidos (juntamente com os grupos Iodo, NZZN, Opinião Pública e Xutos & Pontapés), cujos membros recorreriam às capacidades técnicas dos UHF nas suas

205 Nome do papagaio mascote de *O Passeio dos Alegres*, o qual cumpria humoristicamente a função de consciência crítica do programa.

206 Carlos Amoroso, «Espectáculos – O Passeio dos Alegres – Uma lufada de frescura no dia mais quente de há 125 anos», *Musicalíssimo*, 24 de Junho de 1981.

207 «UHF – A pele da vida (sem flores) em digressão nacional», *Musicalíssimo*, 19 de Agosto de 1981.

208 «Ritmo 7 – UHF com novos temas na estrada», *Se7e*, 26 de Agosto de 1981.

actuações (aspecto a desenvolver noutra secção deste livro). Apesar de o resultado sonoro do disco ter sido possibilitado pelo longo período de experimentação dos músicos no estúdio, as actuações do grupo procuravam reproduzir o mais fidedignamente possível as características musicais do LP, aspecto que contrastaria, meses mais tarde, com o trabalho de estúdio de grupos como os GNR durante a gravação de *Independança*, cuja elaboração sonora dependia do próprio recurso aos dispositivos técnicos do estúdio de Paço de Arcos. Este aspecto converge com o ideário de autenticidade manifesto no desprezo pelo potencial uso excessivo de técnicas de gravação (os «truques», nas palavras de António Manuel Ribeiro) que possam contrariar um ideal de «*liveness*» sonora,²⁰⁹ ou seja, de uma gravação que se aproxime da sonoridade da performance ao vivo. Thomas Turino, no seu livro *Music as Social Life*, qualifica este tipo de gravações como «música de alta fidelidade» (*high fidelity music*), expressão designativa de registos fonográficos icónicos ou indexicais de performance ao vivo,²¹⁰ várias vezes construídos com base em noções de autenticidade relativas a uma suposta «veracidade» inerente ao contexto de actuação. Segundo António Manuel Ribeiro, em entrevista ao jornal *Se7e*: «Posso dizer que todos os ‘truques’ utilizados na gravação do disco – a não ser algumas partes que pertencem apenas à mesa de mistura do estúdio – estão a ser utilizados ao vivo. É o caso dos teclados que os UHF, já há cerca de dois meses, estão a tocar nos concertos. Assim, este disco está a ser tocado o mais fielmente possível.»²¹¹

Seria após um dos concertos da *tournee* promocional de *À Flor da Pele*, na colónia penal de Sintra, em Dezembro de 1981, que o próprio Francisco Vasconcelos entregaria o galardão de disco de ouro ao grupo por vendas superiores a 30 000 unidades vendidas do LP.²¹² O número de vendas deste disco e dos discos de outros protagonistas do

209 Sanden, *Liveness*.

210 Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 67.

211 António Duarte, «Os UHF ‘à flor da pele’ – ‘Gostamos de ser amados e odiados’», *Se7e*, 17 de Junho de 1981.

212 «Sete e meio – Rock ‘À Flor da Pele’ na prisão de Sintra e disco de ouro para os UHF», *Se7e*, 16 de Dezembro de 1981.

«rock português», assim como a quantidade de publicações enquadradas no âmbito do pop-rock realizadas no final de 1981 (GNR, Iodo, NZZN, Heróis do Mar, e.o.) configuram, segundo o promotor David Ferreira, o culminar do fenómeno:

O pico da primeira fase do rock português é o Natal de 1981, em que nós temos uma data de coisas a vender bem. [...] 1981 é um ano em que a gente tem a sensação em que tudo onde mexe fazemos ouro. [...] Há uma coisa da qual vocês não se podem esquecer: o sucesso da primeira vaga – Rui, UHF, GNR, Salada com o *Robot*, Taxi, assim os primeiros, salvo erro – ninguém está preparado para aquilo. [...] Em 1982, os problemas estão todos lá. [...] O mercado é invadido de subproduto, e o consumidor acaba por se chatear. Vão ver espectáculos que não têm bom som e a rádio farta-se.²¹³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo procurei demonstrar o papel fundamental da editora Valentim de Carvalho no espoletar do «boom do rock português» e explorar o início dos percursos musicais de Rui Veloso e do grupo UHF. O investimento da Valentim de Carvalho nestes artistas resultou da conjugação entre as apetências estéticas dos novos editores que marcaram uma renovação geracional na empresa em finais da década de 1970, mais sintonizados com os estilos em voga do pop-rock a nível internacional, renovação esta resultante da dinâmica concorrencial entre editoras no período. Torna-se também evidente o papel dos vários responsáveis pela selecção de artistas e repertório e pela produção fonográfica na configuração não só das características do repertório, mas, também, na configuração da própria identidade dos artistas, tal como é exemplificado no caso da gravação do primeiro LP de Rui Veloso. Foi a pressão exercida pela editora relativamente à necessidade de conversão da língua cantada para o

213 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

português que proporcionou que Veloso e Carlos Tê, publicamente avessos a escrever e a cantar nesta língua, desenvolvessem novo repertório que se adaptasse ao que entendiam ser as características estilísticas de uma música cantada em português. Este aspecto, assim como a participação de António Pinho enquanto produtor do disco, foi de fulcral importância na configuração da diversidade estilística do LP *Ar de Rock*, o qual foi promovido e publicitado pela editora como um caso de sucesso artístico de música pop-rock cantada em português, seguido de uma ampla aceitação mediática. O sucesso comercial deste investimento nos novos estilos seria confirmado pelo fenómeno de popularidade de *Cavalos de Corrida*, do grupo UHF, cuja contratação e gravação foi igualmente proporcionada por uma maior disponibilidade de agendamento no estúdio da Valentim de Carvalho, em consequência dos conflitos laborais entre músicos sindicalizados e as empresas discográficas. Esta disponibilidade permitiu que os UHF usufríssem de um invulgarmente extenso período de tempo na gravação do LP *À Flor da Pele*, o que possibilitou alguma experimentação de estúdio na configuração dos arranjos das canções. A gravação deste disco foi ainda particularmente exemplificativa da importância da dinâmica simbiótica entre editores e radialistas na promoção do «rock português», dada a participação de Luís Filipe Barros e Ricardo Camacho na elaboração do fonograma.

CAPÍTULO 5

«O MOVIMENTO DO ROCK PORTUGUÊS É REAL»: ¹ A CONSOLIDAÇÃO DO SUCESSO

Neste capítulo, abordo o impacte mediático do sucesso dos discos de Rui Veloso e UHF publicados em 1980, o qual espoletou o surgimento de novos grupos e a reconfiguração de grupos existentes, a partir de então dedicados às práticas do rock. Esta situação motivou a intensificação da contratação dos mesmos pelas editoras em actividade no período, proporcionando o surgimento de novos programas radiofónicos e televisivos dedicados ao «rock português». A proliferação de novos grupos, eventos e discos seria alvo de intenso enfoque jornalístico no início da década de 1980, particularmente em periódicos dedicados à divulgação de actividades «culturais», como o semanário *Se7e*. O sucesso comercial e mediático destes discos motivaria igualmente diversas discussões na imprensa em torno das características da nova vaga de rock feito em Portugal, inclusive no que toca à «validade» da sua popularização, aspecto que reflecte, por sua vez, o papel do jornalismo na articulação da tensão ideológica entre o «artístico» e o «comercial»,² evidente na simultânea valorização e descrédito mediático dos vários processos inerentes ao *boom*.³ Estas discussões incidiriam igualmente na validade do uso do português cantado e na própria legitimidade da designação «rock português», aspectos que desenvolverei nas próximas páginas.

1 Expressão afirmada por um membro do grupo portuense Jafumega, publicada no periódico *Se7e* a 5 de Agosto de 1981, ver Belino Costa, «Jafu-Mega ao 'Se7e' – Há oportunistas que se colam ao Rock», *Se7e*, 5 de Agosto de 1981.

2 Nunes, «Good Samaritans...», 43.

3 O sociólogo Pedro Nunes, no seu artigo «Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Portuguese Music Journalists towards Portuguese Music», de 2010, elabora sobre os diversos posicionamentos ideológicos por parte de algum jornalismo musical em Portugal relativamente à crítica de publicações fonográficas gravadas no país e sobre a relação do mesmo com o universo editorial num período posterior ao abordado neste livro.

O PAPEL DA IMPRENSA E DOS NOVOS
PROGRAMAS RADIOFÓNICOS E TELEVISIVOS NO
DESENVOLVIMENTO DO *BOOM*

O jornal Sete e a divulgação do «rock português»

A publicação das canções *Chico Fininho* e *Cavalos de Corrida*, e subsequente sucesso radiofónico, gerou uma profusão de discussões na imprensa (generalista e «especializada») e nos restantes meios de comunicação social acerca da nova «moda» do «rock português», imediatamente designada de «*boom* do rock português» nestas publicações. Se, por um lado, a proliferação de artigos laudatórios do crescimento do «rock português» em «mais de seis meses» comparativamente ao «que nunca conseguiu atingir em 10 anos»⁴ era nítida, sendo frequente a narrativa do descrédito dos anteriores protagonistas do rock em Portugal mais identificados com as características musicais do rock progressivo, os comentários de jornalistas, músicos e outros agentes acerca do fenómeno ilustravam igualmente, desde o início do *boom*, alguma desconfiança quanto ao aproveitamento da «moda» por parte das editoras, dos *managers* e de alguns dos novos grupos. Em artigo para o jornal *Tal & Qual*, publicado em Janeiro de 1981, o jornalista Luís Vitta afirma que:

Entusiasmados com o sucesso de «Chico Fininho» ou os «Cavalos de Corrida», começaram de repente a surgir novos grupos, cantoras, cantores; ilustres desconhecidos que sonham em figurarem no *top* do programa «Rock em Stock», da Rádio Comercial FM estéreo do realizador Luís Filipe Barros, um dos principais divulgadores do rock português, como António Sérgio, com o seu programa «Rolls-Rock» da mesma estação emissora. [...] Com um passado pobre, quase sem história, numa «colagem» ao rock que «se faz lá fora», os grupos começaram a surgir numa velocidade estonteante [...]. [...] O rock português, de repente transformado em grande tema de entrevista e noticiários, está ainda à procura dos seus pais.⁵

4 Luís Vitta, «O ilustre e desconhecido rock português», *Tal & Qual*, 24 de Janeiro de 1981.

5 *Ibidem*.

Um dos principais meios de divulgação dos novos grupos e de discussão do fenómeno foi o semanário *Se7e*, propriedade do grupo Projornal (igualmente editor do periódico *O Jornal*), editado desde Junho de 1978, com o jornalista e escritor Mário Zambujal como primeiro director. O jornal visava divulgar um vasto leque de actividades e publicações «culturais» (cinema, conteúdos televisivos e radiofónicos, espectáculos ao vivo, publicações fonográficas e.o.), incluindo diversas colunas de opinião, entrevistas, anúncios de cinema e de concertos, entre outros. Segundo Pedro Nunes e Carlos Cavallini, se os primeiros anos de publicação do periódico (1978 e 1979) seriam caracterizados por algum «amadorismo» tanto na indefinição de uma linha editorial como na deficiência das estratégias de *marketing* e distribuição, os anos coincidentes com o *boom* do «rock português» marcariam uma maior definição dos critérios editoriais, os quais também passariam pela inclusão de temas de maior apelo comercial, como o futebol.⁶ É a partir deste período que o *Se7e* se torna num dos semanários portugueses de maior tiragem; durante o ano de 1982 chega a ter uma média de 81 300 exemplares impressos por semana.⁷ Segundo o jornalista António Duarte, a dinâmica igualitária da equipa do jornal *Se7e* constituía um dos aspectos atractivos para os seus integrantes:

O *Rock Week* já tinha acabado [...] e foi nessa fase que eu passei para o *Se7e* [...]. Era um jornal com pés e cabeça, dedicado ao espectáculo. Pela primeira vez, havia um jornal com pés e cabeça feito por jornalistas, não era por amadores nem por curiosos. E profissional. Portanto, que dava dinheiro a ganhar aos trabalhadores que lá estavam. Eu nunca tinha trabalhado assim em nenhum jornal em que pudesse escrever sobre música à vontade em que... ganhasse, ainda por cima. [...] Aquilo era uma sociedade de jornalistas e era isso que me atraía mais. Eram 18 sócios e éramos iguais perante iguais. Portanto, não havia ali patrão. Uma pessoa queria resolver um problema, entrava pelo gabinete do director à vontade.⁸

6 Nunes e Cavallini, «Jornalismo...».

7 Nunes e Cavallini, «Jornalismo...»; Gonçalo Antunes de Oliveira, «Se7e», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

8 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

A relação laboral entre a direcção e os redactores encontrava correspondência no conteúdo ideológico latente de uma parte substancial dos textos publicados, frequentemente conotados com a esquerda. Segundo o historiador Luís Trindade, a tentativa deste periódico de combinar uma ideia de cultura politizada na sequência do período revolucionário com a divulgação do crescente número de ofertas resultante da emergência e reconfiguração das várias indústrias «culturais» (fonografia, espectáculos, televisão, rádio, e.o.) constituía algo de «contraintuitivo». ⁹ Contudo, a politização assente na defesa explícita de projectos políticos definidos que caracterizara o PREC (e a própria distinção entre propostas de «esquerda» e de «direita») foi, segundo o historiador, substituída por uma certa «rebeldia de costumes», ¹⁰ evidenciando a deslocação dos critérios de qualificação do «político» para a crítica social. Esta combinação constituiria um terreno fértil para a valorização e disseminação do «rock português», ao conjugar os valores expressos pelo periódico e ao ser, simultaneamente, uma forma de «expressão de novas subjectividades e documento de transformações sociais contemporâneas». ¹¹ Segundo Trindade:

Do quotidiano das letras de Rui Veloso à rebeldia dos *GNR*, da crítica social dos *UHF* ao nacionalismo dos *Heróis do Mar* – que o jornal sugeriu serem fascistas – todo o *rock* português dos primeiros tempos será apresentado como se fosse, não só um radical questionamento de todos os géneros musicais existentes, mas também um vasto comentário social ao desenvolvimento do capitalismo tardio em Portugal, e em particular à terciarização e ao consumismo: uma espécie de negativo, ou suplemento, político da irreprimível expansão do mercado. ¹²

O *Se7e* constituía ainda um dos principais meios de estabelecimento de contactos com organizadores locais de eventos, chegando alguns grupos

9 Trindade, «O ‘gosto’...», 47.

10 *Ibidem*, 63.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

a abdicar da gestão de um representante (ou *manager*), cingindo-se à publicação de anúncios nas páginas do periódico. Todos os números do periódico incluíam páginas integralmente constituídas por anúncios de artistas, grupos e agências para contratação para concertos, vários dos mesmos requeridos individualmente por alguns dos protagonistas do fenómeno, constituindo os UHF um dos casos de destaque, como conta António Manuel Ribeiro: «As coisas aconteciam de outra forma. Nós andávamos à procura de trabalho. Então fazíamos anúncios, nomeadamente nos jornais. [...] *Se7e*, sobretudo. [...] E começámos a chegar assim, através desses pequenos anúncios, alguns deles desenhados por mim. [...] E, portanto, até nos chegavam, depois, os contactos. E os contactos na altura já eram telefónicos, mas muitas vezes cartinhas.¹³

Uma parte substancial do comentário social já assinalado, expresso em artigos e entrevistas por vários músicos e críticos para diversos periódicos (*Musicalíssimo*, *Música & Som*, o suplemento *Som 80*, e.o.), seria especificamente referente às vicissitudes e especificidades das indústrias e empresários relacionados com a actividade musical que, nas palavras do jornalista Carlos Falcão, visavam «extrair o maior lucro da mina de ouro encontrada» com o *boom*.¹⁴

Ao longo do ano de 1981, as referências à contratação de novos grupos rock e respectiva publicação de fonogramas constituíam uma constante na imprensa. Por exemplo, só ao longo do mês de Abril do mesmo ano, o semanário *Tal & Qual* publica – entre outras – as seguintes «novidades» editoriais:

«Os grupos Rock e Varius e também o Albatroz assinaram contrato com a Rádio Triunfo. Os dois com *singles* na forja.»¹⁵

«A Polygram Portuguesa contratou mais duas bandas de rock: são os Doyo (ex-Beatniks [sic]) e os CTT, que significa Conjunto Típico Torreense. Os dois com *singles* para sair no mercado discográfico.»¹⁶

13 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

14 Carlos Marinho Falcão, «O rock daqui», *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

15 «O som nosso de cada dia», *Tal & Qual*, 4 de Abril de 1981.

16 «O som nosso de cada dia», *Tal & Qual*, 11 de Abril de 1981.

«O mês de Maio poderá ser um dos marcos mais importantes para o rock português. Isto porque estão anunciados os lançamentos de LPs e *singles* de várias bandas. Assim, a partir de Maio o público já poderá tomar conhecimento dos Táxi, do UHF 'À Flor da Pele', dos Salada de Frutas 'Robot', Pizzo Lizzo [sic], Iodo, NZZN, Vodka com Laranja, e outras bandas ainda por revelar.»¹⁷

Se o *boom* é positivamente qualificado enquanto momento de abertura editorial ao rock, o surgimento de novas contratações motiva, nestes periódicos, a crítica a grupos que se teriam criado ou «reinventado» especificamente para aproveitar a «onda» gerada pelo sucesso de *Chico Fininho*, sendo ainda realçados os efeitos da «pressa» em publicar gerada pela mesma, o que levaria, no entendimento de alguns músicos, à deficiência qualitativa do repertório e da própria qualidade sonora de alguns fonogramas. Estes aspectos são amplamente evidenciados em numerosas entrevistas a novos grupos durante este período. Em entrevista ao *Musicalíssimo* em Maio de 1981, os membros do grupo Rokanálise, fundado em Fevereiro do mesmo ano, afirmam que após terem integrado grupos de «música popular» e acompanhado artistas como Tozé Brito, Paulo de Carvalho e Paco Bandeira, o «rebentar de uma bomba» em 1980 teria transformado o antigo panorama nacional do rock (o qual equiparam a um «caminho de cabras») num contexto propício à criação de novos grupos já com vista à gravação e publicação de repertório original, aspecto quase inédito até então, dada a falta de interesse editorial.¹⁸ Outro caso seria o do Conjunto Típico Torreense, originário de Torres Vedras, com actividade desde o início da década de 1960 em contextos de baile. Se o grupo, fundado por Augusto Alves (teclas; com 47 anos em Maio de 1981), começara como duo de acordeão, no início da década de 1970, com a popularização internacional dos estilos do pop-rock e da tipologia dos conjuntos eléctricos, a interpretar versões de êxitos anglo-americanos, «música popular portuguesa e alguma brasi-

17 Jorge Pinheiro, «Maio, mês de rock», *Tal & Qual*, 30 de Abril de 1981.

18 António Ramos, «Rokanálise ou a análise do rock, feita por um grupo de Setúbal», *Musicalíssimo*, 20 de Maio de 1981.

leira».¹⁹ O grupo grava ainda algum repertório original, de carácter qualificado pelos músicos como «folclórico», «humorístico» e brejeiro através da editora Metro-Som, ao longo da década de 1970.²⁰ Contudo, em 1980, em pleno sucesso de *Chico Fininho*, abdicam destes estilos, da «música de cópia»²¹ e enveredam pela interpretação exclusiva de repertório rock original. Segundo Alves, o contrato efectuado em Abril de 1981 com a Polygram, o qual motiva a publicação inicial do *single Destruição / Vai no Ar*, seria «quase que à experiência».²² A edição do *single Destruição* (o qual versa sobre os perigos da destruição nuclear), para além de acompanhada pela produção de um *videoclip* pela RTP, implicou ainda a participação do grupo em *O Passeio dos Alegres* de Júlio Isidro, em Maio de 81. É Júlio Isidro que propõe a reconfiguração da designação do grupo de Conjunto Típico Torreense para CTT, em prol de um melhor enquadramento na tipologia de designação dos novos grupos rock, dado o frequente uso de siglas.²³ Casos como os dos Rokanálise e dos CTT, sintomáticos da transformação do panorama musical nacional, seriam frequentemente «denunciados» por músicos e críticos na imprensa. Em entrevista ao grupo Jafumega, publicada a 5 de Agosto de 1981, um membro do grupo afirma:

O movimento do rock português é real. Há, isso sim, grupos fictícios, mas o movimento não o é, porque está consubstanciado no interesse público e dos músicos. Têm-se criado grupos à última da hora para fazer dinheiro. Começa a existir o negócio do Rock que empola todo o movimento. Cuidado com os negociantes do Rock. Aparecem coisas fictícias, mas o tempo vai pôr tudo no seu lugar, incluindo

19 António Ramos, «Entrevista com CTT – Torres Vedras tem Rock da Pesada – Da música popular(ucha) ao rock, uma mudança que se quer irreversível», *Musicalíssimo*, 10 de Junho de 1981.

20 *Ibidem*.

21 Ou seja, da interpretação de versões de repertório já existente.

22 António Ramos, «Entrevista com CTT – Torres Vedras tem Rock da Pesada – Da música popular(ucha) ao rock, uma mudança que se quer irreversível», *Musicalíssimo*, 10 de Junho de 1981.

23 Segundo Júlio Isidro em entrevista a Ricardo Andrade e António Tilly, realizada a 25 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

os oportunistas da música ligeira que se colam ao Rock. Depois há casos: ouça-se por exemplo (melhor, não se ouça) essa coisa chamada Boeing, em que a culpa não é dos grupos, mas dos comerciantes que estão desejosos de ganhar dinheiro. É lógico que um grupo apareça e queira ter sucesso só que a pressa é má conselheira.²⁴

O enorme investimento editorial em grupos rock intensifica as agendas dos estúdios, o que, em meados de 1981, leva ao noticiar em diversos periódicos da sobrelotação das vagas existentes²⁵ e do total preenchimento dos espaços vazios deixados pelos músicos sindicalizados em «greve», em reivindicação do aumento dos valores tabelados por sessão²⁶ (aspecto já desenvolvido no capítulo 3).

Novos programas radiofónicos e televisivos

A «explosão» de publicações é acompanhada pelo surgimento de novos programas radiofónicos e televisivos em grande parte dedicados à divulgação do novo panorama musical. A 8 de Junho de 1981, estreia na Rádio Renascença (em Onda Média e FM) o programa *Meia de Rock*, realizado e apresentado por Rui Pêgo, e co-apresentado pelo jornalista Luís Vitta, emitido inicialmente de segunda-feira a sábado entre a 00:30 e a 01:00, em diferido. Para além da emissão dos fonogramas, o programa emitia igualmente gravações «exclusivas», seja ao vivo, seja em *maquete*, assim como entrevistas e reportagens dedicadas ao «rock português». O sucesso do programa, paralelo ao sucesso dos programas da Rádio Comercial igualmente dedicados a este domínio (*Rock em Stock*, *Febre de Sábado de Manhã*), induz o aumento de duração das emissões de sábado a partir de 19 de Setembro, estendendo-se para uma hora e, a partir de 2 de Janeiro de 1982, prolongando-se todas as emissões para uma hora. Paralelamente, o programa passa também a ser emitido aos domingos, incluindo um «magazine» elaborado pelo antigo colega de Luís Vitta no *Rock Week*, o já referido António Duarte, exclusi-

24 Belino Costa, «Jafu-Mega ao 'Se7e' – Há oportunistas que se colam ao Rock», *Se7e*, 5 de Agosto de 1981.

25 «O som nosso de cada dia», *Tal & Qual*, 25 de Julho de 1981.

26 «O 'pai do rock' faz anos», *Tal & Qual*, 12 de Junho de 1982.

vamente dedicado ao «rock português» e à sua história, assunto que motivaria o jornalista a desenvolver, mais tarde, o livro pioneiro *A Arte Eléctrica de Ser Português: 25 Anos de Rock em Portugal*, publicado em 1984.

Os conflitos entre os radialistas e a indústria fonográfica, resultantes das pressões das editoras em prol da divulgação dos seus discos e, por outro lado, da secundarização de *Meia de Rock* relativamente ao *Rock em Stock* de Luís Filipe Barros, reflectido na preferência por este último na estreia radiofónica de novos fonogramas, constituem alguns dos motivos para a frequente inclusão de gravações inéditas por parte de Rêgo, Vitta e Duarte, algumas elaboradas pelos próprios, como no caso das *maquetes* de António Variações. Segundo Luís Vitta, em entrevista ao *Musicalíssimo* em Dezembro de 1981: «Por exemplo, para conseguir o David Bowie que estás a ouvir [...] tive de batalhar duas horas. Com o ‘Rock em Stock’ é diferente, as coisas caem-lhe em cima da mesa, os seus responsáveis não precisam de se dar ao trabalho de sair da *cabine*. Ontem caiu-lhes uma entrevista em exclusivo com o Stewart Copeland.»²⁷

Por sua vez, António Duarte complementa, anos mais tarde, as queixas de Vitta:

Quando estávamos na Rádio Renascença [...] as editoras chegaram a fazer queixa aos padres, à direcção da Rádio Renascença, de que não passávamos os discos deles, e que não podia ser. [...] Os grandes conflitos que tínhamos com as editoras era... que eles queriam-nos oferecer os discos deles. Iam lá as meninas [...] como se nos convenessem disso. [...] Eles consideravam-nos assim um bocado marginais. Porque éramos rebeldes, não aceitávamos as coisas deles. Eu escrevia muitas vezes contra as editoras, e eles sabiam dessas coisas.²⁸

O sucesso do programa *Meia de Rock* induzirá o lançamento, em Julho de 1982, no Canal 2 da RTP, do programa semanal *Roques*

27 Paulo Gonçalves, «Rui Pêgo e Luís Vitta – O ‘rock’ português é um grande comércio!», *Musicalíssimo*, 8 de Dezembro de 1981.

28 Entrevista a António Duarte realizada por Ricardo Andrade a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

da Casa, produzido por Isolino de Sousa e realizado por Adriano Nazareth Júnior, apresentado por Rui Pêgo e António Duarte aos domingos, entre as 18 e as 20 horas. Segundo os apresentadores, o programa visava constituir simultaneamente um meio de divulgação das novidades da «actual música moderna portuguesa» e de «dignificação dos 25 anos de ‘rock’ português», ou seja, uma transposição televisiva dos conteúdos que caracterizavam *Meia de Rock*.²⁹ Outro programa televisivo fundamental para a promoção do «rock português» foi o *Vivámusica*, estreado no Canal 2 da RTP no dia 27 de Maio de 1981, inicialmente de emissão quinzenal, às quartas-feiras, entre as 21 e as 22 horas.³⁰ Realizado por Jorge Pêgo, com produção de Manuel Medeiros, João Igreja na imagem e João Salgado no som, e participação regular do radialista Jaime Fernandes, o programa, para além de divulgar as novidades editoriais no panorama musical português, emitia entrevistas e *videoclips* (ou «telediscos», segundo a designação do período) produzidos pela própria RTP dos principais grupos de «rock português», iniciando as suas emissões com oito «telediscos» dos protagonistas do *boom*, entre eles *Portugal na CEE* dos GNR, *Destruição* dos CTT, *Malta à Porta* dos Iodo, *Robot* dos Salada de Frutas e *Cavalos de Corrida* dos UHF. A produção dos *videoclips*, apesar de ficar predominantemente a cargo (inclusive financeiramente) da estação televisiva (aspecto que contrariava a norma internacional, sendo mais frequente a responsabilidade dos encargos financeiros por parte das editoras),³¹ era frequentemente desenvolvida em parceria com os responsáveis promocionais da editora. David Ferreira afirma ter sido o autor do *script* de quase todos os vídeos dos artistas que estavam sob a sua responsabilidade, entrando a Valentim de Carvalho com acrescentos financeiros na eventualidade de desejarem figurantes ou adereços.³² A nível internacional, e em particular com o advento da estação televisiva MTV

29 Rui Leitão, «‘Roques da Casa’ atacam aos domingos», *Tal & Qual*, 3 de Julho de 1982.

30 «‘Vivá Música’ na RTP-2», *Se7e*, 27 de Maio de 1981.

31 Malm e Wallis, *Media Policy...*, 12.

32 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

em 1981, os vídeos musicais amplificaram, neste período, a importância do aspecto visual dos músicos pop-rock, acrescentando mais uma componente apresentacional às publicações fonográficas e aos concertos, e parcialmente substituindo o primado das narrativas impressas por imagens e respectivo potencial sugestivo.³³ Para Will Straw, o aspecto mais significativo da popularização do *videoclip* foi a forma como este reforçou a unidade canção enquanto elemento central na promoção de um álbum, ao contrário do que acontecera nas décadas de 1960 e 1970, tendo em conta a popularidade do LP conceptual definido por uma narrativa unificadora de todas as faixas, aspecto comum no âmbito do rock progressivo.³⁴ Segundo este autor, a «imagem» dos músicos, no contexto de popularização do *videoclip*, era parte constituinte da riqueza semiótica e intenso nível de contextualização e proliferação de discursos em torno da música pop-rock (inclusive os mais «bisbilhoteiros» e sensacionalistas) que seria característica da imprensa deste período.³⁵

Em Portugal e noutros países, o próprio processo de edição dos *videoclips* reflectia as tensões em jogo na conjugação entre os propósitos artísticos de editores e músicos e a concepção imaginada do que seriam as expectativas e sensibilidades do «público», aspecto particularmente patente nos elementos «censurados». Se o vídeo de *Sê Um GNR*, dos GNR, teria sido reeditado após uma primeira emissão de forma a não incluir a bandeira nacional (a qual era originalmente utilizada como capa por um dos membros do grupo, emulando o figurino de super-herói), David Ferreira afirma que fazia parte da sua estratégia omitir qualquer «indício» de homossexualidade nos dois vídeos de António Variações em que participou, recorrendo à inclusão de adereços humorísticos em *O Corpo é que Paga* e *É para Amanhã* («naquela altura, tirava vendas [...] tinha que se adocicar a imagem»),³⁶

33 Connell e Gibson, *Sound Tracks...*, 85.

34 Will Straw, «Popular Music and Postmodernism in the 1980s», em *Sound and Vision: The Music Video Reader*, ed. Simon Frith, Andrew Goodwin e Lawrence Grossberg (Londres/Nova Iorque: Routledge, 2005).

35 Straw, «Popular Music...».

36 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

Apesar da existência prévia de programas televisivos que contavam com a inclusão de *videoclips* (casos de *Discorama*, *Semi Breves*, e.o.), António Duarte considera que é com *Vivámúsica* e com o «boom do rock português» que o formato do *videoclip* e respectivas estéticas reprodutoras dos modelos internacionais (mais «encenadas», por oposição aos vídeos que qualifica serem «uma espécie de documentário musical») se popularizam em Portugal,³⁷ precisamente no mesmo ano de estreia do canal MTV nos Estados Unidos, a 1 de Agosto de 1981. Se a própria disseminação internacional da música rock é indissociável da sua promoção através da imagem desde a sua origem, dada a sua coincidência com a emergência da televisão nos Estados Unidos e a sua íntima ligação ao cinema, os quais amplificaram a ligação entre o domínio e um certo ideário de juventude «rebelde» e «irreverente», o *videoclip*, para além de constituir uma outra forma de atingir públicos diversificados, exponencia esta ênfase na imagem e crescente idiosincrasia da aparência dos artistas e grupos.³⁸ Em Portugal, este aspecto seria patente nos vídeos de artistas e grupos como António Variações ou Heróis do Mar, entre outros.

Contudo, a plataforma televisiva de maior relevo na promoção do «rock português» foi, indubitavelmente, *O Passeio dos Alegres*, parcialmente inspirado pelo programa radiofónico *Febre de Sábado de Manhã*, ambos apresentados por Júlio Isidro. *O Passeio* surge por iniciativa da directora de programas, Maria Elisa, que contacta Júlio Isidro para preencher as tardes do domingo do Canal 1 da RTP. O programa, cuja equipa incluiu os realizadores José Nuno Martins, João Serradas Duarte e Luís Filipe Costa, os assistentes de realização Fernando Ávila e António Lopes da Silva, o cenógrafo Filipe de Melo, a produtora Piedade Trindade, António Barra (este último também integrante da equipa de produção de *Febre de Sábado de Manhã*), entre outros, estreia a 15 de Fevereiro de 1981 e rapidamente se torna num dos programas de maior percentagem de audiências da televisão

37 Entrevista a António Duarte realizada por Ricardo Andrade a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

38 Negus, *Producing Pop...*, 27.

portuguesa.³⁹ Para além de rábulas humorísticas e concursos vários, *O Passeio dos Alegres* incluía a frequente participação dos músicos do «rock português» em voga no momento, com recurso a *playback*, normalmente poucas semanas depois da participação dos mesmos em *Febre de Sábado de Manhã*.

Rui Veloso, juntamente com a Banda Sonora, foi um dos primeiros músicos a comparecer no programa, em Fevereiro de 1981. Seria seguido da participação dos GNR a 12 de Abril, em pleno momento de publicação de *Portugal na CEE*. Segundo Júlio Isidro, o uso de uma boina da Guarda Nacional Republicana por parte do vocalista Alexandre Soares durante a actuação motivou uma ameaça de processo judicial por parte da força de segurança ao programa.⁴⁰ A 10 de Maio, os Táxi levariam ao programa a canção *T.V.W.C.*, crítica da programação televisiva e respectivos conteúdos, e a 14 de Junho os UHF apresentariam o seu novo *single Rua do Carmo*, no mesmo mês de publicação do LP *À Flor da Pele*. O programa constitui ainda um espaço de divulgação e de comentário quanto às novas tendências do pop-rock a nível internacional, com uma das edições do programa a incluir um passatempo intitulado *Os Futuristas*, no qual os participantes eram convidados a vestirem-se à «moda dos neo-românticos», por inspiração nos vestuários e imagem elaborada de novos grupos pop britânicos como os Duran Duran e Spandau Ballet, cujo aspecto seria particularmente influente na elaboração da imagem dos Heróis do Mar que, por sua vez, tiveram a sua estreia no *Passeio* a 20 de Dezembro de 1981. *O Passeio dos Alegres* foi particularmente fulcral na divulgação e sucesso inicial de António Variações (na altura, ainda sob a denominação António & Variações), participando no programa a 3 de Maio de 1981 ainda sem qualquer disco publicado, com os temas *Não Me Consumas* e *Comprimidos e Apertados* (também conhecido por *Toma o Comprimido*). Segundo vários entrevistados, a participação de Variações no programa constituiu um importante estímulo para a gravação e edição

39 Maria João Duarte, «Júlio Isidro anuncia – Alegres vão passear na rua», *Se7e*, 17 de Fevereiro de 1982.

40 Isidro, *O Programa...*, 222.

de repertório do cantor pela Valentim de Carvalho, editora à qual estava vinculado contratualmente havia alguns anos (aspecto desenvolvido noutra secção deste livro). A íntima ligação entre o programa e a vaga de «rock português» do momento é reiterada por uma das recorrentes rábulas do humorista Herman José, que passa a integrar *O Passeio dos Alegres* na segunda série do programa, emitida a partir de 25 de Outubro de 1981. Nesta rábula, Herman interpreta a personagem Tony Silva, inspirada no empresário do Teatro ABC do Parque Mayer, Sérgio Azevedo, o qual teria produzido um programa televisivo no Brasil no início da década de 1960, intitulado *As Canções de Tony Silva*, onde interpretava repertório enquanto cantor. O momento de Tony Silva em *O Passeio dos Alegres* – personagem que o autor caracteriza como cantor «latino-romântico de brilhantina e lantejoulas»⁴¹ – era marcado por um *medley* que adaptava os êxitos do «rock português» (*Chiclete, Robot, Patchouly, Malta à Porta, Cavalos de Corrida*, e.o.) aos estilos rítmicos do bolero, do chá-chá-chá, entre outros, sendo este introduzido pela melodia da popular canção norte-americana *Blue Moon*, cuja letra seria substituída por um texto original de Herman em que este se afirmava, com sotaque latino-americano humorizado, como «gran créador de toda a música ró», tema este que se tornaria numa marca identitária da própria personagem, recuperada subsequentemente no programa *O Tal Canal*, em 1983. O sucesso do «rock português» seria alvo de outras rábulas humorísticas na televisão durante o ano de 1981, entre elas a interpretação de Nicolau Breyner, no seu programa *Eu Show Nico*, dos originais *Kiss Me la Bouche* e *Faz das Tripas Coração*, da autoria do músico Vítor Mamede e do actor Vítor Norte, os quais, tal como o *medley* de Tony Silva, seriam publicados em disco pela Polygram no mesmo período. Segundo Breyner, a oportunidade de gravação teria sido um «desafio» que lhe teria sido proposto pela editora, o qual ele teria aceite porque, apesar da «profecta idade de 40 anos», a recente moda do rock corresponderia a um revivalismo de um género que teria sido a música da sua juventude, colocando

41. Segundo o site oficial do humorista: <https://hermanjose.com/biografia/> (consultado a 1 de Dezembro de 2019).

ainda enquanto hipótese a possibilidade de publicar outro *single* com duas canções enquadradas neste domínio que teriam sido gravadas na mesma altura, *Marado Estás Multado* e *Medonho*.⁴² Esta lógica motivaria igualmente músicos já consagrados, como foi o caso de José Cid, a publicar repertório enquadrado nos estilos rock durante este mesmo período. Em meados de 1981, por ocasião da edição pela etiqueta Orfeu de um *single* de Cid intitulado *Um Rock dos Bons Velhos Tempos*, o *Musicalíssimo* publica uma entrevista com o músico intitulada «Eu tenho a vantagem de saber cantar rock, o que nem todos os cantores rock portugueses sabem».⁴³ Apesar de afirmar que a canção já estaria gravada há «dois ou três anos», a edição do disco de Cid coincide com um importante momento de afirmação de músicos e grupos que se distinguem pela gravação e interpretação do seu próprio repertório, linhagem esta que se inseriria na senda do percurso traçado pelos antigos grupos e artistas em momento de menor viabilidade comercial das gravações de música rock elaboradas em Portugal, entre os quais o próprio José Cid e o seu Quarteto IIIII:

P – Mas consideras o aparecimento deste «boom» positivo?

J. C. – Sim, e de que maneira. Os músicos e os grupos que cantam rock em Portugal são protagonistas da sua própria música. Nós fazemos as músicas e cantamo-las. Somos protagonistas do que fazemos. É muito mais verdadeiro que um tipo que vai para o estúdio e canta aquilo que dois autores fizeram. Isso é importantíssimo.⁴⁴

ROCK PORTUGUÊS OU ROCK EM PORTUGUÊS?

– DEBATES E DIVERGÊNCIAS EM TORNO DO USO DA LÍNGUA PORTUGUESA NA MÚSICA ROCK

O sucesso das canções *Chico Fininho* e *Cavalos de Corrida* espoletou um maior enveredar pelo uso da língua portuguesa no âmbito das práticas

42 José Salvador, «Entrevista com... Nicolau Breyner», *Musicalíssimo*, 29 de Abril de 1981.

43 António Ramos, «José Cid – ‘Eu tenho a vantagem de saber cantar rock, o que nem todos os cantores rock portugueses sabem’», *Musicalíssimo*, 29 de Julho de 1981.

44 *Ibidem*.

do rock, não só por pressão das editoras na contratualização de novos grupos, mas também na aceitação (e, por vezes, adaptação) generalizada por parte das bandas em actividade no período quanto ao recurso à língua nativa, indissociável da ideia de que esta lhes conferiria mais oportunidades de gravação e edição fonográfica. O sucesso do rock cantado em português por novos grupos com discos gravados e publicados, frequentemente denominado na imprensa, rádio e televisão como «boom do rock português», motivaria intensas discussões acerca da existência de um rock que se possa considerar «português», ou seja, quanto às «pertencas» e ancoragens geográficas e culturais do rock enquanto universo de práticas (musicais, sociais, e.o.), e quanto à sua ligação – ou falta dela – às especificidades das várias realidades sociais em Portugal. A discussão acerca da potencial «portugalidade» do rock é igualmente referenciada nos usos e propósitos ideológicos desse universo musical por comparação aos domínios musicais vigentes nos *media* portuguesas ao longo das décadas de 1960 e 1970. Como apresentei na secção de introdução, as discussões em torno da validade do uso da língua nativa local e da qualificação de um universo local de música rock como pertencente a essa mesma localização geográfica fomentaram, em diversos países, divergências quanto à legitimidade estética do enquadramento musical de outras línguas que não o inglês numa «sonoridade» rock, assim como a veiculação de ímpetos de distinção regional e identitária e, em vários casos, de modernização por aproximação aos hábitos e práticas culturais do Ocidente «moderno» anglo-americano.⁴⁵

Rock em português

Antes do 25 de Abril de 1974, a música pop-rock anglo-americana encontrou adeptos entre alguns sectores da juventude (principalmente os estudantis), cujo acesso a este repertório era conseguido através da aquisição de edições fonográficas locais, importação de discos editados no estrangeiro e audição de programas e estações de rádio (nacionais e internacionais) que incluíam grupos e artistas identificados com os novos estilos do pop-rock. A disseminação internacional da «música moderna» e dos «ritmos modernos» do *rock 'n' roll* ao

45 Berger, «Introduction...»; Minamida, «The Development...»; Buelens, «A Critical...».

longo das décadas de 1950 e 1960 e a posterior construção ideológica de um universo do rock enquanto «forma de arte» a partir de finais da década de 1960, associada à prática de audição atenta de fonogramas enquanto «obras» e aos moldes de performance do concerto, inspiraram a configuração de grupos (ou «conjuntos», termo mais usual à época) cuja tipologia instrumental e características de repertório (maioritariamente constituído por versões de êxitos estrangeiros) procuravam emular as características dos principais grupos rock americanos e britânicos. Durante as últimas décadas do Estado Novo, a música rock era entendida por vários interlocutores entrevistados para este trabalho como «alternativa estética» viável aos géneros e estilos hegemónicos no espaço mediático em Portugal, em particular o fado e a «música ligeira», vulgarmente designada por «nacional-cançonetismo», expressão utilizada para descrever repertórios associados aos sistemas de produção musical da rádio (Emissora Nacional), cujas características, durante os anos 60 e nos primeiros anos da década de 70 (nos anos antecedentes à Revolução de Abril), tiveram forte representação televisiva proporcionada pelos Festivais RTP da Canção.⁴⁶ Segundo Jorge Trindade, guitarrista dos Iodo,⁴⁷ para além da óbvia dificuldade em criar repertório original, dado o escasso interesse das editoras pela gravação de grupos portugueses antes do sucesso de Rui Veloso, o desdém generalizado relativamente ao uso do português nas práticas do rock durante a década de 1970 advinha, em parte, da própria conotação da língua com práticas musicais das quais os músicos identificados com o rock se queriam diferenciar.⁴⁸ Esta diferenciação, mais do que musical, continha em si uma substância ideológica, assente em associações entre as temáticas do repertório e o sistema de valores promovido pela ditadura. Em entrevista ao jornal *Se7e*, publicada em Janeiro de 1981, António Manuel Ribeiro afirma que, durante a sua adolescência, a sua ideia de

46 César, «Nacional-cançonetismo»; António João César, António Tilly e Rui Cidra, «Festival RTP da Canção», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

47 Um dos grupos protagonistas do «boom do rock português», oriundo da cidade de Almada.

48 Jorge Trindade em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 14 de Outubro de 2015, em Almada.

«música portuguesa» estaria limitada ao «fado e cançonetismo decadente»,⁴⁹ géneros que Jorge Trindade associa a temáticas «banais, com letras banais» e, no caso do fado, enquanto «filho de um deus menor» antes da sua consagração, algumas décadas depois.⁵⁰ O interesse pela música rock era, para muitos músicos, indissociável do interesse por contextos de maior diversidade e modernidade cultural e política em pleno momento de transição do predomínio, em Portugal, da influência cultural francófona para a influência anglo-americana na viragem da década de 1960 para a década de 1970, associação igualmente expressa no recurso ao inglês cantado em detrimento do português. Segundo Tozé Brito, durante a sua adolescência na cidade do Porto, «não se cantava em português» no âmbito dos conjuntos pop-rock e «quem o fizesse tinha mau gosto e era piroso».⁵¹ Este aspecto encontra correspondência nas práticas do rock noutros contextos nacionais. Segundo Michael Spanu, num artigo sobre os usos da língua inglesa na música pop-rock em França, esta seria frequentemente qualificada pelos músicos enquanto contrastante com o uso do francês no «mainstream» musical, conferindo-lhe um certo carácter de alteridade.⁵² Como aponta o etnomusicólogo Harris Berger, num livro por si editado, juntamente com Michael Carroll, intitulado *Global Pop, Local Language*, os usos musicais de uma língua estrangeira socialmente qualificada como sendo «preferível» à língua local, ou como sendo de estatuto superior, podem constituir, por si só, formas de desempenhar uma identidade social distinta (no caso português, a identidade imaginada dos integrantes das práticas do rock nos contextos norte-americanos e britânicos de maior actividade).⁵³ A «pirosice» – ou a inadequação – do português nas práticas do rock seria igualmente justificada por diversos

49 António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

50 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 14 de Outubro de 2015, em Almada.

51 João Castel-Branco, «Questão dos 50% de música portuguesa – Depõem Tó Zé Brito e António Pinho pela Polygram», *Musicalíssimo*, 24 de Fevereiro de 1981.

52 Michael Spanu, «Sing It Yourself! Uses and Representations of the English Language in French Popular and Underground Music», em *Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scenes*, ed. Paula Guerra e Tânia Moreira (Porto: Universidade do Porto, 2015).

53 Berger e Carroll, eds., *Global Pop...*, XV-XVI.

músicos ao longo das décadas de 1970 e inícios de 1980 com base em problemas de ordem musical, sendo várias vezes expressa a suposta falta de convergência entre as especificidades sonoras e fonéticas do português com as especificidades musicais da música rock. Esta preferência pelo inglês era usualmente acompanhada pela secundarização da transmissão do conteúdo lírico. Segundo António Garcez, vocalista, ao longo das décadas de 1970 e 1980, dos grupos Pentágono, Psico, Arte & Ofício, Roxigénio, e.o., o que lhe seria essencial seria a própria musicalidade da língua inglesa: «Eu dizia muitas vezes nas entrevistas: eu não quero saber das letras! [...] Um gajo ouve letras de músicas super-famosas em que as letras não têm nada. [...] Mesmo nos Beatles. [...] A mim, interessava-me era o som da voz! [...] O meu inglês não era muito bom, mas eu pegava no cabrão do microfone e só de gritar... ninguém tinha a minha voz, pá!»⁵⁴

Segundo vários músicos, o uso do inglês era entendido como uma espécie de língua franca do rock (a qual Garcez chega a comparar ao uso internacionalmente standardizado da cifra musical),⁵⁵ ancorada na própria génese do domínio, sendo frequentemente empregada a comparação entre o uso do português no mesmo e o hipotético uso do inglês em géneros musicais considerados tipicamente «portugueses», em particular o fado: «Mas insisto: o rock é uma palavra inglesa, não existe no nosso dicionário, pelo que não tem sentido, para mim, cantar rock em Português. É assim como se alguém quisesse cantar o fado em inglês. Perdia a piada toda.»⁵⁶

O interesse pela sonoridade do inglês e a sua usual qualificação como língua mais «musical» do que o português levava a que, em algumas ocasiões de actuação ao vivo na interpretação de versões, e inclusive de gravação, a fluência fosse secundarizada em prol do contorno sonoro da língua. Segundo o técnico de som Jorge Barata, foram vários os grupos que gravaram consigo originais em inglês sem grande domínio da

54 Entrevista a António Garcez realizada através de videoconferência por Ricardo Andrade, a 26 de Julho de 2015.

55 Rui Neves, «O rock português continua em movimento – O Roxigénio confessa-se...», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.

56 Manuel Dias, «Roxigénio abre polémica – Estamos adiantados vinte anos em relação ao Rui Veloso», *Se7e*, 7 de Janeiro de 1981.

língua, gravações que resultaram em «coisas parecidas com a fonética [...] o que estava lá no meio não era rigorosamente nada». ⁵⁷ Por outro lado, a opção pelo inglês era, em alguns casos, feita para potenciar uma maior oportunidade de internacionalização de grupos, aspecto patente na actividade do grupo Arte & Ofício. Dois dos seus membros, Sérgio Castro e Álvaro Azevedo, criam o projecto Trabalhadores do Comércio durante o processo de contratação dos Arte & Ofício pela editora Rádio Produções Europa precisamente por se recusarem a cantar em inglês com o seu grupo principal. Paralelamente à participação dos Arte & Ofício em algumas datas de uma *tournee* europeia do músico inglês Joe Jackson, os Tantra, cujas primeiras publicações fonográficas eram cantadas em português, decidem começar a compor em inglês a fim de possibilitar a entrada no mercado fonográfico britânico (após contactos entre Manuel Cardoso e algumas editoras sediadas em Londres) e figurarem nas primeiras partes de uma *tournee* europeia de Peter Gabriel, expectativas que, contudo, nunca se concretizaram.

Um dos aspectos amplamente referidos por músicos, jornalistas e outros agentes que contribuiu para um processo de maior habituação de escuta do português enquadrado em novas sonoridades terão sido os cantores identificados com a vaga da «canção de protesto» inaugurada com os primeiros fonogramas de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira na primeira metade da década de 1960. Esta teve, subsequentemente, algum protagonismo mediático antes do 25 de Abril em alguma imprensa e através da rádio e televisão, constituindo o programa *Zip-Zip* um dos principais palcos de exposição de cantores como Francisco Fanhais, Manuel Freire e José Barata Moura, e.o. Contudo, dentro deste âmbito, os casos tidos como mais marcantes no recurso criativo ao português com base em sonoridades mais próximas às novas correntes musicais anglo-americanas terão sido os primeiros LP de José Mário Branco e Sérgio Godinho, gravados nos estúdios do Château d'Hérouville, próximos de Paris, local de produção de vários fonogramas de alguns dos principais artistas britânicos do pop-rock do período (Elton John, Jethro Tull, T-Rex e Pink Floyd, e.o.). O primeiro

57 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 5 de Fevereiro de 2015, em Lisboa.

LP de José Mário Branco, *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, e o primeiro disco de Sérgio Godinho, o EP *Romance de Um Dia na Estrada* (cujas faixas figurariam também no LP *Os Sobreviventes*), são publicados no mesmo período, em Novembro de 1971, pela editora Sasseti, cujo investimento na música popular visava enquadrar-se na senda das apostas editoriais da Orfeu de Arnaldo Trindade em José Afonso⁵⁸ e Adriano Correia de Oliveira, e.o. Apesar dos primeiros discos de José Mário Branco e Sérgio Godinho (os quais incluem colaborações conjuntas) não serem usualmente qualificados enquanto discos de «rock», a construção de realidades (ou «encenações», nas palavras do próprio Branco) sonoras cuja existência deriva especificamente do usufruto das capacidades tecnológicas do estúdio e, em particular, do gravador multipista, assim como a inclusão de instrumentos como a bateria, guitarras eléctricas, órgãos vários, e a linguagem elaborada, metafórica e simultaneamente «jovial» das letras de Godinho, denunciante da situação política e social em Portugal,⁵⁹ levam a que vários dos intervenientes do «rock português» de inícios da década de 1980 tenham estes discos como referências basilares na possibilidade de se escrever repertório original em português com «qualidade»:

«A minha família era o rock. Nem o Brel me dizia alguma coisa. E nos trajectos posteriores da poesia aconteceu o mesmo: já tinha lido o Allen Ginsberg, quando conheci a obra do Pessoa. O primeiro tema que ouvi em que a língua portuguesa soava bem era precisamente do Sérgio Godinho, o *Romance de Um Dia na Estrada*.»⁶⁰ – Carlos Tê⁶¹

«Na altura, os baladeiros chateavam-me um bocado. Mas o Zeca Afonso e o Sérgio Godinho eram casos à parte. Nomeadamente o

58 O qual teria dois LP produzidos em Paris pelo próprio José Mário Branco.

59 Marcadamente influenciada não só por José Afonso, mas também pelos novos ícones norte-americanos da escrita de canções, como Bob Dylan e Neil Young.

60 Numa entrevista emitida no programa televisivo *Autores* (TVI) a 30 de Agosto de 2019 na TVI, Carlos Tê realça o acompanhamento musical à guitarra de *Romance de Um Dia na Estrada* enquanto elemento apelativo, considerando o dedilhar do instrumento como reminiscente de alguns grupos identificados na imprensa britânica com a expressão *folk-rock*, entre eles os Fairport Convention e os Pentangle, e.o.

61 Mesquita, *Os Vês...*, 107.

último, quando apareceu, com o *Romance de Um Dia na Estrada*, marcou-me definitivamente na escrita de palavras para a música. O Sérgio como que vem dizer: ‘Tudo é possível!’» – António Manuel Ribeiro⁶²

«O grande mestre disso foi o Sérgio Godinho. Não há dúvida nenhuma que, para mim, o grande mestre do cantar em português foi o Sérgio Godinho. E talvez o Sérgio Godinho tenha levado atrás outras pessoas que acharam que também poderiam fazer isso... [...] O Sérgio Godinho foi muito importante a esse nível. Porque ele foi a ponte entre a música de intervenção [...] e a música rock. E a música pop. E, de certa maneira, o José Mário Branco.» – António Duarte⁶³

A importância de Sérgio Godinho enquanto referência central na escrita de letras em português ao longo da década de 1970 e enquanto figura primordial no processo de habituação de escuta do português cantado por parte de alguns músicos mais identificados com o rock é reiterada por Rui Neves – à altura um dos responsáveis pela secção de edição de repertório internacional da Valentim de Carvalho – num diálogo fictício por si criado (ou reproduzido?) entre um «músico invejoso» e um «Crítico de Rock», publicado em Fevereiro de 1981 no periódico *Música & Som*.⁶⁴ Neste diálogo, o «invejoso», claramente identificado com uma postura politicamente engajada em jeito de caricatura da figura do cantor de protesto característica do período do PREC, desdenha a qualidade artística de Rui Veloso por ser «uma espécie de Sérgio Godinho do Rock», aspecto que o «Crítico» qualifica como positivo.

Se, durante a ditadura, a elaboração metafórica e velada das letras constituía atributo necessário à validação das mesmas pela Censura em exame prévio à publicação dos fonogramas, durante o processo revolucionário de 1974/75 a identificação dos vários cantores «de protesto»/«de intervenção» com diversas linhas político-partidárias

62 «Conversa com gira-discos (6) – António Manuel Ribeiro», *Música & Som*, Outubro de 1984.

63 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

64 Rui Neves, «Rui Veloso – ‘Ar de Rock’», *Música & Som*, Fevereiro de 1981.

motivou uma reconfiguração do conteúdo temático das canções em sintonia com os projectos ideológicos de cada organização.⁶⁵ Para António Manuel Ribeiro (membro do grupo UHF), o 25 de Abril, apesar de amplificar a actividade destes músicos na intensificação da publicação de fonogramas dos mesmos e respectiva emissão radiofónica, motivaria «um abaixamento qualitativo enorme» tanto no aspecto musical como temático;⁶⁶ Rui Veloso, que em Setembro de 1980 – meros meses após a publicação de *Chico Fininho* – diz ter gostado muito «do ponto de vista musical» dos álbuns *Pré-Histórias* (1973), de Sérgio Godinho, e *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades* (1971), de José Mário Branco, afirma que «depois do 25 de Abril, devido à preocupação das letras mais directas, ligou-se menos à qualidade musical e portanto o panorama decaiu muito».⁶⁷

A modificação do conteúdo temático em algum do repertório escrito em português na segunda metade da década de 1970 ou, segundo o músico e produtor Nuno Rodrigues, a ultrapassagem da «fase da metáfora»⁶⁸ em prol de uma maior linearidade e frontalidade do conteúdo, convergiria com a valorização de uma certa ideia de «frontalidade» e de exposição «directa» das vicissitudes do «real» característica dos novos estilos do rock de finais da década de 1970, especialmente no âmbito do *punk*. Ainda em pleno período de escassa aceitação do rock cantado em português, os principais precursores do *punk rock* em Portugal – os grupos Os Faíscas, Aqui d'el-Rock, UHF e Minas & Armadilhas, e.o. – faziam questão de cantar na língua nativa em prol de uma maior eficácia na comunicação da mensagem intencionada. Contudo, esta mensagem diferia imenso do pendor místico e espiritual do repertório e dimensão cénica e gráfica de grupos como os Tantra, a qual se enquadrava na senda das marcas temáticas traçadas por grupos ingleses de rock progressivo como os Yes, Emerson, Lake & Palmer, e.o., espelhada no recurso a paisagens fantásticas e referências

65 Castro, «Discos na luta...».

66 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

67 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

68 João Govern, «Ouvir a Banda contar – Grátis! Viagem guiada ao Jardim da Celeste!», *Música & Som*, Março de 1981.

a obras literárias de ficção científica. Carlos Barata, membro do grupo Kama-Sutra, oriundo de Almada, realça a importância da dimensão imagética de um imaginário «fantástico» nas apresentações do seu grupo, influenciada tanto pela literatura como pelos desenhos de Roger Dean impressos nas capas do grupo Yes: «O Gino [Guerreiro] desenhava muito bem, e fazia uns bonecos muito parecidos com... muito baseados nas capas dos Yes, do Roger Dean. Depois fazíamos umas letras baseadas nisso... nos livros de ficção científica. Eu não li muita ficção científica... mas durante um ano não li outra coisa senão ficção científica. [...] É uma coisa muito localizada...»⁶⁹

O repertório do grupo Tantra espelhava igualmente estas referências, sendo vários dos seus discos e canções dedicados à doutrina espiritual de Prem Pal Singh Rawat (mais conhecido por Guru Maharaj Ji) e, por outro lado, inspirados em literatura de índole fantástica (Frodo, o pseudónimo artístico de Manuel Cardoso, advém do nome do protagonista da trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien) e de ficção científica, sendo a peça de abertura do LP *Mistérios & Maravilhas* (1977), *À Beira do Fim*, uma referência directa ao filme *Soylent Green* (1973), cujo título em português é homónimo ao título da faixa.⁷⁰ Para Paulo Borges, vocalista do grupo Minas & Armadilhas, o surgimento do *punk* contrastava com as dimensões mais espirituais e «fantásticas» (ou fantasiosas) características de algum rock progressivo, diferença esta que assentava, na sua opinião, na oposição entre uma maior consciencialização social e política e uma postura «alienada» ou «alienante» relativamente aos aspectos negativos da vida social:

Era uma lufada de ar fresco no meio de uma população que consumia a música... que me pareceu um bocado, também, para uma espécie de adormecimento da consciência. A música era mais uma forma de curtir... [...] cada um estava no seu quarto, a curtir. Tomavam umas coisas, fumavam umas coisas. Ficavam a curtir. Umas viagens inte-

69 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 31 de Maio de 2011, em Oeiras.

70 Segundo Manuel Cardoso em entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 1 de Dezembro de 2010, em Lisboa.

riores, não é? E aquilo tudo começou-me a enjoar, sinceramente. [...] Maior parte dos meus amigos estavam nessas ondas. *Freaks, hippies*. Muito rock progressivo. Eu também tinha vindo daí. Mas de repente, aquilo [o *punk*] soou-me a qualquer coisa de novo, diferente, e que correspondia ao meu impulso de revolta, um bocado niilista... mas um niilismo ali ainda um bocado... com um misto de compromisso social. Revi-me muito, por isso, nos Clash.⁷¹

Para Borges, a assumpção deste compromisso passava por uma necessidade de comunicação «directa», não mediada por uma língua estrangeira, do retratar das especificidades do «real». Esta ideia de «realismo» no âmbito do *punk* de finais da década de 1970 era frequentemente associada às vicissitudes dos «descontentes e marginais» residentes nas zonas geográficas mais industrializadas e à abordagem de temáticas como a prostituição, a delinquência, a brutalidade policial, a exploração laboral e a alienação social, e.o, as quais, segundo António Manuel Ribeiro, constituíam o «produto natural das sociedades urbanas».⁷² O expressar deste realismo, para os cultores iniciais do *punk* – a possibilidade de se «ter uma voz» –, estava também ligada à popularidade do descartar da complexidade e ostentação técnica e logística que estes músicos viam como característica do rock progressivo, cuja prática só poderia ser levada a cabo por músicos com maior poder financeiro, dado o elevado custo do instrumentário característico do estilo (sintetizadores, órgãos, e.o.). Para António Manuel Ribeiro: «A verdade é que pôs em causa todas as falsas vedetas, deitando-as abaixo dos pedestais onde pareciam estar solidamente instaladas. O UHF nasceu justamente por causa da mensagem que o Punk continha: ‘Se queres fazer música de rua, podes fazê-la e o Rock é isso mesmo – música de rua.’ Portanto, podes fazer rock!»⁷³

Segundo Paulo Borges, este retratar seria reflectido tanto nos materiais musicais – na simplicidade agressiva do som do grupo – como

71 Paulo Borges em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

72 António Macedo, «UHF: ‘O nosso Rock é a voz dos descontentes’», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

73 *Ibidem*.

na terminologia utilizada: «A nossa língua era o vernáculo.»⁷⁴ Contudo, esta necessidade de comunicação crítica em português visava não apenas os públicos urbanos, constituindo também, na óptica de diversos músicos, uma forma mais eficaz de chegar (e, por vezes, de chocar) aos diversos públicos «do interior» distante dos grandes centros populacionais.

Novos editores fonográficos como António Pinho, Francisco Vasconcelos e David Ferreira (Valentim de Carvalho), que estavam em sintonia com as novas correntes do rock de finais da década de 1970, afirmam que o seu interesse em publicar repertório enquadrado nestes estilos em português não só constituía uma forma de diferenciar os discos «nacionais» dos «internacionais» no mercado, mas, também, porque o domínio do inglês por parte da maioria dos vocalistas e autores de letras era entendido como sendo diminuto:

«Não é só não se tornar viável, não é interessante. Uma pessoa exprimir-se numa língua que não domina... é uma chatice. [...] Quando ouço canções portuguesas em inglês, muitas vezes já sei para onde vai a rima. Aquilo não tem *nuance*.» – David Ferreira⁷⁵

«Para mim, ainda hoje não faz o mínimo sentido gravar noutra língua se estou a gravar em Portugal. E não é uma questão de patriotismo, é uma questão de princípio. Porque é que a gente vai gravar noutra língua se a outra língua... normalmente somos falhados a meter noutra língua. [...] E o mercado estava a precisar que este tipo de música fosse cantada em português.» – António Pinho⁷⁶

A imposição de António Pinho para que Rui Veloso e Carlos Tê elaborassem repertório em português – que Veloso qualifica como

74 Paulo Borges em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 18 de Maio de 2018, em Lisboa.

75 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

76 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

«mais ou menos forçada»⁷⁷ – que resulta na escrita de letras sobre personagens-tipo tanto da realidade urbana como rural, numa linguagem entendida como convergente com a de parte substancial da juventude do momento, foi promovida pela Valentim de Carvalho em pleno momento de publicação do álbum como exemplo de sucesso artístico da música rock cantada em português (nas palavras de um anúncio publicado no *Musicalíssimo* em Agosto de 1980, «[...] vá já a correr comprar dois discos do Rui Veloso [...] o segundo para esfregar na cara de quem disser que não há rock em português»). Para David Ferreira, as letras de Carlos Tê não só eram «de alguém daquela idade para alguém daquela idade cantar», como tinham uma qualidade lírica que convergia com o carácter «directo» dos novos estilos do *punk* e da *new wave*, e que contribuiria para a popularidade de *Ar de Rock*:

Naquele período em que o *punk* se transforma em *new wave*, 77-80 [...] essa é a nossa música... e portanto, quando temos os nossos próprios artistas... o próprio Rui, sem ser um artista *punk*, há ali uma comunicação directa que não tem nada que ver com o que havia antes, como por exemplo com o que havia com os Tantra. [...] O *Ar de Rock* é um álbum imediato. É um álbum que... não deixando de ser um álbum de *blues*, tem o seu quê de *new wave* nos seus recados simples.⁷⁸

Francisco Vasconcelos, que no contacto inicial com os GNR com vista à sua contratação, em Agosto de 1980, apresenta a condição de as letras do grupo passassem de inglês para português, afirma que esta opção teria que ver com o estabelecimento da associação entre a língua portuguesa e uma ideia de «duro [...] associava-o um bocadinho ao *punk*», constituindo o português «uma aresta semelhante às outras arestas que também havia lá fora» no âmbito dos novos estilos do rock.⁷⁹

77 António Macedo, «Rui Veloso, com um ‘ar de Rock’ – ‘Quero tocar e cantar para toda a gente’», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

78 David Ferreira em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

79 Entrevista a Francisco Vasconcelos realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

Contudo, o sucesso de *Chico Fininho* (canção que tinha sido elaborada por Carlos Tê previamente ao contacto com a Valentim de Carvalho enquanto escárnio da ideia de se cantar repertório rock em português) e *Cavalos de Corrida*, e subsequente investimento editorial no rock cantado em português, foi visto por alguns músicos (sobretudo os que tinham actividade prévia ao *boom*) como resultante de uma atitude oportunista, tanto por parte dos editores fonográficos como por parte dos grupos que converteram (ou até traduziram) os textos das suas canções. Numa entrevista ao grupo Street Kids por Mário Dias para o jornal *Musicalíssimo*, publicada a 13 de Maio de 1981, o baterista «Flash Gordon» (Emanuel Ramalho, que integrara Os Faíscas e o Corpo Diplomático, ambos com repertório original em português) afirma: «Essa história de cantar em português, foi quase uma arma apontada aos músicos. A maioria das bandas acobardaram-se, outras não. Nós cantamos em inglês e continuamos.»⁸⁰

Esta entrevista é publicada em pleno período de debate parlamentar da lei introdutora de quotas de regulação de percentagens de «música portuguesa» (e cantada em português) emitidas na rádio e televisão. Apesar de o grupo incluir algum repertório original em português até à época, a aprovação desta lei motiva a que os Street Kids passem quase exclusivamente a gravar em português e, por outro lado, a que alguns agentes dos *media* incentivem a produção de repertório rock original em português intermediando contratações de novos grupos por editoras, aspecto já desenvolvido no segundo capítulo. Contudo, o enveredar pela composição de repertório em português era entendido como uma dificuldade acrescida por parte de alguns músicos que qualificavam a língua como «menos musical». Na mesma entrevista, Mané (Luís Ventura) afirma que se «o inglês limita a compreensão», o recurso à língua portuguesa «limita muito o enquadramento da música».⁸¹ A falta de hábito relativamente à escuta do português enquadrado nas sonoridades do rock motiva diversas discussões acerca das dificuldades da escrita de letras nesta

80 Mário Dias, «Street Kids – Trabalhamos com simplicidade, outras bandas querem apenas o poder...», *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.

81 *Ibidem*.

língua, sendo usual o assinalar de que a frequência de fonemas sibilantes e de consoantes, em contraste com a suposta maior frequência de vogais na língua inglesa (e no português brasileiro), constituiria uma barreira musical:

«Compor em inglês é muito mais fácil. A língua portuguesa tem sons duros. Os ‘rr’, os ‘ão’, os ‘aa’ muito abertos. É às vezes difícil metê-los na música. Bolas. Só fazendo estilo baladas, pá!» – Rui Veloso⁸²

«Eu digo aqui às pessoas: como é que dizes ‘I love you em português’? ‘É pá, é horrível: ‘amo-te’! [...] Mas depois digo: ‘Em brasileiro é *muita* lindo...’ ‘Como é que é?’ ‘Te amo’ [...] O português brasileiro tem musicalidade, como o italiano. [...] [O português de Portugal tem] muitas consoantes, é uma língua muito dura, pouco flexível. [...] O português é uma língua rectilínea com altos e baixos. É uma estrada cheia de altos e baixos. Cheia de ‘pss, pss, pss’.» – António Garcez⁸³

Para além da multiplicidade de sons qualificados como «duros», as especificidades de prosódia da língua inglesa encontram, segundo vários músicos, correspondência no próprio contorno das melodias de diverso repertório rock anglo-americano, as quais derivam das próprias características da língua. Este aspecto é frequentemente assinalado por músicos de rock e de outros géneros e estilos musicais como estando ligado à dificuldade de enquadramento do português na música rock, cuja ultrapassagem (descrita pelo grupo Hictal enquanto «fórmula mágica»)⁸⁴ implicava, nas palavras do grupo Pedra d’Hera, um «desdobramento melódico»⁸⁵ para a sua adaptação ao português, no que Rui Veloso e Carlos Tê foram amplamente considerados precursores (apesar de Veloso continuamente afirmar

82 Aníbal Cabrita, «Rui Veloso – Quem o agarra?», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.

83 Entrevista realizada por Ricardo Andrade através de videoconferência, a 26 de Julho de 2015.

84 «Rock na província – Hictal Music Inc.», *Musicalíssimo*, 19 de Agosto de 1981.

85 Belino Costa, «Novo grupo de música popular – Pedra d’Hera: ‘Confiamos na nossa pequenez’», *Se7e*, 29 de Setembro de 1981.

a sua preferência por cantar em inglês).⁸⁶ Para Álvaro Marques, baterista do grupo Jafumega, o qual passa a compor repertório em português no período do *boom*: «O problema da língua portuguesa – interfere o Álvaro Marques – é que se presta muito pouco para cantar, ao contrário do inglês. As palavras portuguesas são graves, são esdrúxulas, terminam quase todas de maneira surda. Especialmente as polissilábicas.»⁸⁷

A proliferação de grupos rock que enveredam pelo uso do português cantado e respectivo conteúdo lírico é igualmente alvo de desconfiança por parte de vários músicos identificados com o universo da música popular portuguesa. Se este desdém é, também, resultado da desidentificação com a conotação política que estes cantores atribuem ao fenómeno do «rock português» (José Afonso chega inclusivamente a afirmar que a «crise» da «canção política» a nível internacional, constituía, também, o resultado do investimento de «programadores de gosto» na música rock dos «meninos dos liceus» e «das motorizadas»),⁸⁸ músicos como Fausto Bordalo Dias e José Mário Branco expressariam importantes divergências estéticas e linguísticas quanto ao uso da prosódia e à «pobreza» lexical dos novos músicos de rock. Se, para Fausto, a dificuldade do uso do português no rock deriva de «as linhas melódicas do rock» serem «nitidamente anglo-americanas cantadas em português»,⁸⁹ para José Mário Branco a fraca qualidade musical estaria aliada à fraca qualidade literária das letras, resultado, no seu entender, do predomínio do audiovisual nas vivências dos jovens e do escasso interesse das novas gerações pela literatura:⁹⁰

86 Ana Rocha, «Rui Veloso – Músico em Portugal? É desanimador...», *Música & Som*, Dezembro de 1983.

87 Manuel Dias, «Jafu’Mega na berra – Seis apostas num estilo», *Se7e*, 7 de Janeiro de 1981.

88 «A condição do artista», *ArteOpinião – Especial Verão*, 1980.

89 Alberto Lopes e Marques Valentim, «Fausto fala – ‘Menospreza-se sempre o que se faz por cá’», *Som 80*, 24 de Janeiro de 1981.

90 A preocupação de José Mário Branco com a pobreza lexical é complementada com crítica da prosódia das interpretações vocais do novo rock na sua canção *Arrocachula*, originalmente escrita para o cantor Paulo de Carvalho e finalmente publicada em 1985 no LP *A Noite* (de José Mário Branco): «*E verdade verdadeinhã / Já não é fácil / Ser-se musicu /*

O nível que acho mais confrangedor é o da palavra. Há uma preocupação que me parece legítima [...] de referência ao quotidiano e à própria linguagem da juventude, mas não é por acaso que isso acontece: verifico, até através da minha experiência pessoal, que os jovens de hoje – uma maioria – não têm, de forma alguma, o sentido de linguagem que a minha geração ainda teve. Não têm uma cultura literária, uma cultura da língua [...]. Noto isso com o meu filho. O nome das coisas, dos objectos, a palavra exacta para referir a situação, ou o sentimento exacto, raramente aparecem com nitidez. [...] Tenho de fazer esforço para me convencer que eles estão a possuir uma linguagem nova, que não é do meu tempo, que é a linguagem da imagem e do som.⁹¹

Apesar destas críticas, a publicação do álbum *Ar de Rock* foi amplamente considerada como momento-pivot (várias vezes qualificada na imprensa como «pedrada no charco») tanto da generalização da aceitação do uso do português na música rock como do enveredar por temáticas, no âmbito do género, que reflectissem as vivências e preocupações sociais dos músicos. Meras semanas após a publicação do LP, Júlio Isidro consagra o esforço de Veloso e Tê enquanto exemplo de «uma linguagem nova» de «saudável extroversão» que «reduziu a pó» a ideia de que o rock «só em inglês poderia ser cantado».⁹² Um ano depois da sua publicação, o jornal *Se7e*, num destacável de análise retrospectiva do fenómeno, assevera que:

Este Rock falado em português começa a ter denominadores comuns. Através dele denunciavam-se situações, manifestam-se esperanças. Pode defender-se a integração na CEE ou dizer-se que a TV é uma grande porcaria. Tudo isto expresso em palavras que agora todos entendem, falando de coisas que todos conhecem, que todos sentem. O «I Love

São as mesmíssimas palavras / Só os assuntos / É que mudarão / O agudo é exdruxulu / E o exdruxulu / Agora é gravê.»

91 António Duarte, «'Ser Solidário' levou 'tampa' de sete editoras e de vários músicos – José Mário Branco: 'A mediocridade tem um medo mortal da qualidade'», *Se7e*, 13 de Janeiro de 1982.

92 Júlio Isidro, «Página Ideal – da autoria de Júlio Isidro, realizador do programa Grãfonola Ideal – Rádio Comercial», *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Agosto de 1980.

You» mal pronunciado foi agora substituído pelo «Olh'ó Robot» e o «Chico Fininho». É esta a grande revolução.⁹³

Grande parte do repertório publicado durante este período era provido de um carácter retratista, por vezes denunciante e satírico, das «pequenas coisas do dia-a-dia» (Rui Veloso),⁹⁴ dos «lugares comuns, a TV, os *flippers*, as *buates* [sic]» (João Grande),⁹⁵ de personagens tipificadas, dos problemas e vicissitudes da juventude, dos grandes assuntos debatidos regularmente na esfera pública (a situação política nacional e internacional, a ameaça nuclear, a integração de Portugal no Mercado Comum/Comunidade Económica Europeia), entre outros. Este carácter estava intimamente ligado à partilha de uma ideologia do rock enquanto repertório intrinsecamente crítico do *status quo*. Nas palavras de Keith Negus, este ideário do rock enquanto meio de expressão de problemas e experiências sociais e pessoais constituiu-se, num plano internacional, como «dado adquirido»⁹⁶ a partir do final da década de 1960, momento em que, segundo Simon Frith, o domínio partilharia com o universo da música *folk* mais explicitamente politizada a função de «articular valores comunitários» e «comentar problemas sociais partilhados».⁹⁷ Este carácter retratista contribuiu, segundo o musicólogo Allan Moore, para a atribuição social de um ideário de «autenticidade» a diversos repertórios rock ao, através dele, serem validadas as experiências individuais não só dos músicos, mas também do público na sua recepção.⁹⁸ Se para o grupo Salada de Frutas, uma das principais funções do rock – a qual lhe seria originária – passa por «tratar» das «coisas que basicamente [...] estão mal»,⁹⁹ nas palavras do grupo Jafumega, a «componente social e política do rock» é um elemento fundamen-

93 «Se7e Destacável – Rock Português», *Se7e*, 24 de Junho de 1981.

94 António Macedo, «Rui Veloso, com um 'ar de Rock' – 'Quero tocar e cantar para toda a gente'», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

95 Ana Rocha, «Taxi», *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

96 Negus, *Producing Pop...*, 77.

97 Frith, *Sound Effects...*, 159.

98 Moore e Martin, *Rock...*, 272-74.

99 Carlos Vilafanha, «Salada de Frutas: 'O Rock é uma maneira de estar'», *Se7e*, 8 de Julho de 1981.

tal do domínio, o qual, sem essa vertente, se tornaria «facilmente em música ligeira».¹⁰⁰

Contudo, esta afirmação de uma preocupação social era, muitas vezes, feita em oposição à partidarização dessa mesma preocupação, e, várias vezes, em rejeição ao enquadramento da mesma na tradicional dicotomia política entre esquerda e direita. Se, a nível internacional, a própria «contracultura» de finais da década de 1960 teria contribuído para uma maior politização das práticas do rock sem que estas estivessem necessariamente associadas a um projecto político uniforme de larga escala,¹⁰¹ no discurso de vários músicos e agentes mediáticos em Portugal a rejeição da partidarização destas preocupações constituía uma reacção à geração imediatamente precedente e às suas práticas, em particular ao ímpeto de militância organizativa que caracterizara os anos do processo revolucionário de 1974 e 1975. Durante o período revolucionário, disseminou-se inclusivamente a ideia, em alguns círculos políticos de esquerda, de que a popularidade internacional do rock, ao ser oriundo de países capitalistas, seria mais um fruto dos efeitos do imperialismo dos Estados Unidos da América que alienaria a juventude relativamente às «linhas justas» de reconfiguração da sociedade definidas pelos vários projectos marxistas. Esta reacção por parte dos músicos e cultores do rock consistia, igualmente, numa aversão ao que entendiam ser a simplificação das temáticas da canção revolucionária em Portugal de 1974 e 1975. O editor Rui Neves, num texto para o periódico *Rock Week* sobre o aniversário do programa de rádio *Rock em Stock* – escrito ainda antes da publicação de *Ar de Rock* – afirma que:

Hoje em dia, a grande maioria dos músicos Rock deixaram de se preocupar com a questão da disputa entre a Direita e a Esquerda clássicas, apresentando uma preocupação política mais «aberta» [...] acima das mensagens panfletárias que frequentemente se prendem à demagogia.

100 Belino Costa, «Jafu-Mega ao 'Se7e' – Há oportunistas que se colam ao Rock», *Se7e*, 5 de Agosto de 1981.

101 Constituinte o próprio termo «contracultura», segundo Andy Bennett, um termo designativo de um conjunto diverso de ideários e projectos díspares, ver Bennett, *Culturas...*, 28.

Os músicos de Rock não pretendem converter o Mundo nem fazer a Revolução e estão conscientes disso, a sua prática artística insere-se na vida social do dia-a-dia com um permanente «Alerta».¹⁰²

Esta ideia do rock enquanto grito de «alerta» para as injustiças sociais, simultaneamente rejeitante do discurso político que marcara o processo revolucionário, é igualmente expressa por vários músicos. Os músicos do grupo Aqui d'el-Rock, em entrevista ao periódico *Música & Som*, afirmam igualmente que «gritamos 'alerta'» ainda que evitem «dizer às pessoas que devem fazer isto ou aquilo».¹⁰³ Por sua vez, Pedro Ayres Magalhães, fundador do grupo Os Faíscas e, mais tarde, do Corpo Diplomático e dos Heróis do Mar, que frequentara o liceu (no Colégio Militar, em Lisboa) durante o PREC, afirma que a sua adolescência correspondeu a um período em que «toda a gente tinha um pin» e em que as cervejarias de Lisboa eram marcadas por conversas preenchidas de «grandes teorias» sobre a orientação mais «correcta» para a revolução portuguesa, usualmente inspirada em modelos estatais estrangeiros («se havia de ser russo, se havia de ser chinês»)¹⁰⁴ Magalhães afirma explicitamente ter querido contrariar esta tendência na temática utilizada nos seus grupos, inclusive no caso dos Heróis do Mar, onde apesar da temática nacionalista («tudo era suscitado por um debate de café [...] como é que vamos fazer propaganda de Portugal e da pátria sem sermos considerados nazis?»),¹⁰⁵ negava (algo contraditoriamente) ter vontade de fazer «discos de intervenção ou de manifesto [...] político».¹⁰⁶ A prevalência de uma ideologia do rock enquanto estruturalmente marcada pelo acto de denúncia das agruras sociais, ainda que desprovida da necessidade de «fazer a revolução», ou melhor, da articulação com um projecto definido de transformação da sociedade tal como acontecera com os can-

102 Rui Neves, «Revolução fez um ano», *Rock Week*, 27 de Maio de 1980.

103 Pedro Ferreira, «Entrevista em jeito de bate-papo com os Aqui d'el Rock», *Música & Som*, Abril de 1979.

104 Segundo Pedro Ayres Magalhães, em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

105 *Ibidem*.

106 Mário Crisóstomo, José Salvador e António Ramos, «Heróis do Mar – Da música para dançar (ou marchar) a simpatizantes do IRA», *Musicalíssimo*, 5 de Janeiro de 1982.

tores identificados com o PREC, é igualmente expressa nas palavras dos membros do grupo Arte Nova, que, apesar da apetência pela crítica dos «valores humanos dominantes» englobados num «sistema», afirmam que não o tentam «destruir, porque voltaria aparecer outro sistema, também rígido» – «nós apenas o criticamos». ¹⁰⁷ Para o grupo Manifesto, da região de Coimbra, o rock deve ser «uma forma de contracultura» desprovida de partidarismo – «se o for é uma porra!»; ¹⁰⁸ para os NZZN, a divulgação da preparação de repertório «com conteúdo de ‘crítica social’» através do jornal *Se7e* é acompanhada da ressalva «insistente» de que este não teria «cor política». ¹⁰⁹ A rejeição do empenhamento explicitamente partidário (ou «político», num sentido estrito) por parte de vários músicos de rock está igualmente ancorada, por um lado, no acto de evitar qualquer instrumentalização ou «aproveitamento» por parte das organizações partidárias da actividade dos músicos, e, por outro lado, em não querer antagonizar públicos que não se identifiquem com as linhas políticas defendidas. Rui Veloso sintetiza estes posicionamentos numa das suas primeiras entrevistas para a imprensa, na qual afirma que:

Da minha parte não existe qualquer empenhamento político directo, mas há uma preocupação de natureza social naquilo que canto. Lembro aquilo que nos rodeia, as pessoas que existem e como existem, evidenciando as contradições da nossa sociedade, em particular no que toca à dicotomia cidade/campo. Mas empenhamento político não há nenhum da minha parte e, aqui em Portugal, muito menos. Um empenhamento desse género conduz logo a um aproveitamento partidário no qual eu não estou nada interessado, porque quero tocar e cantar para toda a gente, sem quaisquer discriminações. ¹¹⁰

107 Carlos Vilafanha, «Rock na Província – Arte Nova – As editoras têm-se mostrado interessadas em nós!», *Musicalíssimo*, 19 de Agosto de 1981.

108 Belino Costa, «Rock português tem Manifesto – Rockeiros de todos os países, uni-vos!», *Se7e*, 7 de Abril de 1982.

109 Pedro Múrias, «NZZN: uma corrida de obstáculos para fugir aos tubarões...», *Se7e*, 9 de Setembro de 1981.

110 António Macedo, «Rui Veloso, com um ‘ar de Rock’ – ‘Quero tocar e cantar para toda a gente’», *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.

Um dos poucos contextos de articulação entre a actividade destes músicos e a actividade partidária foi a crescente participação destes nas várias campanhas eleitorais enquanto chamariz, reflexo tanto da popularidade do «rock português» como da tentativa dos partidos de apelar a novos eleitores. A participação de músicos rock em comícios políticos era frequentemente descrita pelos próprios como um mero vínculo profissional, chegando vários deles a actuar para diversas forças políticas durante uma mesma campanha. Segundo Luís Vitta, em artigo no *Tal & Qual* durante a campanha para as eleições legislativas de 1980 – na qual os UHF participaram em 30 concertos pela APU (Aliança Povo Unido) e Rui Veloso em 9 pela FRS (Frente Republicana e Socialista) e um pela AD (Aliança Democrática) –, os concertos rock enquadrados nos vários comícios ocorriam «como se não houvesse eleições», dado que, segundo o próprio, «qualquer tentativa de discursos era recebida com vaias e chuva de papéis para o palco».¹¹¹ No mesmo artigo, Rui Veloso afirma, em entrevista, que a sua participação na campanha «não tem nada a ver com política» (ainda que paralelamente confesse ter nutrido simpatia pelo Partido Socialista),¹¹² mas sim «com uma forma de ganhar [dinheiro], visto que ninguém toca de borla»,¹¹³ tendo o músico actuado posteriormente em comícios de forças políticas diametralmente opostas (UDP, CDS, e.o.).¹¹⁴ O recurso a músicos de rock por parte de organizações partidárias intensificar-se-ia durante a campanha eleitoral para as eleições legislativas de 1983. Num artigo de Rui Leitão para o jornal *Tal & Qual* publicado durante este período, o autor é da opinião que os momentos de actuação dos grupos, com entrada gratuita, chegariam a levar mais público do que os momentos de discurso dos candidatos eleitorais, dando como um dos exemplos o «abandonar do local» dos comícios da APU por parte de jovens com «simpatias políticas diversificadas» após as actuações dos UHF, ficando apenas os apoiantes da coligação à espera do «líder» Álvaro Cunhal.¹¹⁵ A participação dos UHF e restantes grupos de rock

111 Luís Vitta, «O rock rebelde da campanha», *Tal & Qual*, 11 de Outubro de 1980.

112 Mesquita, *Os Vês...*, 127.

113 Luís Vitta, «O rock rebelde da campanha», *Tal & Qual*, 11 de Outubro de 1980.

114 Mesquita, *Os Vês...*, 127.

115 Rui Leitão, «Partidos políticos já quase só dão música», *Tal & Qual*, 16 de Abril de 1983.

em contextos de índole político-partidária é justificada por António Manuel Ribeiro da seguinte forma:

Neste momento a política e o rock estão casados mais por necessidade da política do que propriamente porque o rock precise de se imiscuir nas questões partidárias. Em Portugal é difícil dar-se um concerto integrado numa festa partidária porque isso vai originar uma bipolarização e as considerações que eventualmente se possam tecer à volta do trabalho desse grupo não vão deixar de ter isso em conta. Nós encaramos a participação em festas partidárias como um convite para actuar para uma audiência [...]. Além disso eu defendo que o rock é subversivo, é uma forma de revolta contra a situação seja qual for o partido no poder – é a bandeira dos descontentes e dos inconformados.¹¹⁶

Rock português

No contexto do *boom*, a popularidade da expressão «rock português» foi intensamente debatida na imprensa quanto à sua legitimidade, ou seja, quanto à possibilidade de existir tal coisa como «um rock» que se possa considerar «português» ou, ao invés, se tal expressão constituiria um mero equívoco para designar um domínio musical que nunca poderia ser qualificado como «português» dada a sua origem, sendo «apenas» cantado em português. As diferenças entre ambas as facções materializavam-se, por um lado, nas diferenças valorativas atribuídas à suposta função da música rock, enfoque característico dos arautos da existência de um «rock português», e por outro, no enfoque nas características sonoras da música, respectiva génese e enquadramento cultural e social originário, característico dos defensores de que o rock seria essencialmente anglo-americano e, em Portugal, meramente cantado em português. Para os segundos, a instituição da categoria «rock português» foi frequentemente entendida como um logro comercial, cuja popularidade foi instrumentalizada no designar de uma parte substancial das publicações editadas no início da década de 1980 em Portugal

116 Eunice Andreia, «UHF – Alta frequência do rock português», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.

como forma de reforçar a viabilidade comercial dos novos fonogramas, mesmo que estes, na opinião de alguns músicos, não fossem «autenticamente» grupos de rock (as discussões em torno da edição dos fonogramas do Grupo de Baile são particularmente sintomáticas deste aspecto, que será desenvolvido no capítulo 7). Em entrevista ao jornal *Se7e* por ocasião da publicação do LP *Independança*, Rui Reininho e Alexandre Soares (GNR) resumem esta posição em resposta à pergunta se o «rock português» existiria: «Não (ri-se)! (...) Vende-se Rock ‘português’». ¹¹⁷ O argumentário utilizado pela maioria dos defensores da inexistência de um rock português evidencia uma grande valorização das supostas especificidades sonoras do domínio e da sua respectiva origem, sendo reveladora de uma postura parcialmente mais focada no sublinhar dos aspectos musicais e linguísticos enquanto elementos estruturantes do género, cujos representantes – e principais referências e pontos de comparação – seriam quase sempre anglo-americanos:

«Aliás, eu penso que não existe ‘rock português’ mas sim rock em Português. Mas penso que o rock é de língua essencialmente inglesa. O rock quando nasceu, nasceu em Inglês; agora há rock em Português, em Francês e sei lá o quê! Até porque, eu duvido muito que os ingleses se pusessem a cantar o ‘Chico Fininho’ em Português.» – Aníbal Miranda ¹¹⁸

«Em Portugal, quando se faz a crítica de grupos nacionais, procura-se logo descobrir quais terão sido as suas influências. Eu acho que o rock português não existe. Genuinamente, não há rock português. Há músicos portugueses a cantar em português. O que é incrível é que os críticos em vez de se debruçarem sobre a parte melódica... rítmica, começam por fazer comparações com os Police, Joe Jackson, AC/DC e isto em relação a qualquer banda em Portugal. Não há rock português.» – Jorge Loução, do grupo Rock & Varius/Roquivários ¹¹⁹

117 António Duarte, «Grupo Novo Rock é pela ‘Independança’ nacional – Se três GNRs incomodam muita gente...», *Se7e*, 12 de Maio de 1982.

118 Pedro Marques, «Aníbal Miranda – Rock tripeiro», *Musicalíssimo*, 1 de Abril de 1981.

119 Ana Rocha, «Rock & Varius», *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

Por outro lado, o argumentário dos defensores da existência de um «rock» que também poderia ser «português» tende a incidir sobre o sublinhar de uma pretensa «universalidade» – expressão bastante recorrente à época – que seria característica do domínio, assim como da sua função crítica das realidades industrializadas ou em crescente «modernização», nas quais Portugal se integraria. Esta concepção de «universalidade» das práticas do rock, amplamente difundida internacionalmente, é desenvolvida por diversos autores enquanto resultante da constituição da juventude como categoria social distinta a partir da década de 1950, cujos consumos e práticas «culturais» (e respectiva articulação entre estilos musicais, vestuário e ideários) foram disseminados não só através do som mas, inclusivamente, através da imagem cinematográfica.¹²⁰ A influência destes repertórios e estilos de vida associados, tópico recorrente na investigação académica desenvolvida no âmbito dos Estudos Culturais (e, em especial, no estudo das designadas «subculturas» juvenis associadas a práticas musicais no âmbito do pop-rock), materializou-se igualmente na constituição de «cenas» ou «movimentos» locais por todo o mundo, nas quais a própria adopção da língua local em substituição do inglês foi, segundo Krister Malm e Roger Wallis, uma «mudança significativa» que não só permitia uma maior efectivação da comunicação entre público e audiência, mas também – e subsequentemente – o estimular do investimento, por parte de diversas indústrias, nestes estilos musicais.¹²¹ Em Portugal, esta pretensa identificação com a «universalidade» do rock constituía, também, um reflexo das aspirações sociais e económicas dos músicos, inclusive no âmbito da própria logística das práticas do rock, de maior aproximação ao que entendiam ser os hábitos e as práticas culturais da «modernidade» ocidental. Esta afirmação da universalidade do rock, frequentemente associada a uma concepção identitária da classe trabalhadora vista como transversal às sociedades «modernas» (cujas condições laborais e de vida seriam também retratadas pelo rock,

120 Bennett, *Cultures...*, 16-17; Roy Shuker, *Understanding Popular Music Culture*. 3.^a ed. (Oxon: Routledge, 2008), 148-50.

121 Malm e Wallis, *Big Sounds...*, 302-03.

ainda que este, em diversos casos, constituísse igualmente um meio de subversão das identidades de classe tipificadas), articulada com um ideário de «juventude» e respectivas preocupações individuais e sociais que seria internacionalmente partilhado e articulado através das próprias práticas musicais, incide igualmente num discurso que caracteriza a genealogia evolutiva do rock (e, sobretudo, os seus antecedentes) enquanto multissituada e não meramente norte-americana e britânica:

«(Tó) O rock teve uma grande evolução, que originou que o rock se internacionaliza-se [sic]. Agora o rock já não é americano, nem inglês, é internacional. [...] (Zé) Quase todo o rock retrata a sociedade. Nós retratamos a sociedade [...] porque cremos que o Mundo está englobado num sistema muito rígido » – grupo Arte Nova¹²²

«O rock não nasceu na Inglaterra como muitos afirmam. O rock nasceu na América e na África, a partir dos clubes cantados pelos trabalhadores e foi exportado para Inglaterra onde teve grande aceitação, nomeadamente através dos Beatles. Mas isso não significa que o rock seja inglês e pode neste momento considerar-se universal.» – Grupo Rocktrote¹²³

«O rock é hoje um património universal e nós não temos culpa que a vida dos portugueses se assemelhe cada vez mais às dos europeus, com todo o cortejo de contradições e injustiças que isso acarreta.» – António Manuel Ribeiro¹²⁴

«O triunfo dos grupos que se exprimem em português, que procuram dizer algo às pessoas, os *flops* dos que insistem em cantar em inglês deveriam também dar que pensar aos que insistem em negar a univer-

122 Carlos Vilafanha, «Rock na Província – Arte Nova – As editoras têm-se mostrado interessadas em nós!», *Musicalíssimo*, 19 de Agosto de 1981.

123 Teixeira Lopes, «Rocktrote – Porque a sociedade é louca nasceu mundo louco», *Musicalíssimo*, 16 de Setembro de 1981.

124 António Macedo, «UHF: ‘O nosso Rock é a voz dos descontentes’», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

salidade de uma linguagem musical que, na sua origem mais longínqua, nem é de expressão anglófila.» – Ricardo Camacho¹²⁵

«O ouvinte português apercebendo-se que a música que o satisfazia interiormente não era uma música com raízes tradicionais como o fado, a folk-song, etc. (e como tal apegada a uma certa língua) chega à conclusão que o rock é universal e embora dominado pelo inglês, ele não é exclusivamente dele, e por conseguinte, pode ser cantado numa outra língua qualquer. O rock que é uma forma de estar no mundo [...] a qual deve reflectir os problemas e preocupações de toda uma juventude usando a sua maneira de falar, não deve ser, pois, interpretado numa língua que não é usada no dia-a-dia desse rocker.» – José L. M. Almeida¹²⁶

Contudo, alguns dos defensores da ideia de que seria incoerente qualificar-se muito do rock feito em Portugal como «português» assentam o seu juízo na ideia de que «a portugalidade» do domínio só teria fundamento após reconfiguração e conjugação estilística entre aspectos vistos como estruturantes do rock (principalmente a tipologia instrumental) e aspectos musicais e linguísticos entendidos como tipicamente portugueses. Um dos grupos que insistiram de forma particularmente evidente nesta preocupação foram os Trabalhadores do Comércio, cujo fundador Sérgio Castro, expressamente avesso ao uso do português em «rock de características rigorosamente anglo-americanas», o qual qualifica como um «equívoco»,¹²⁷ decide enveredar pela valorização das especificidades musicais de algum repertório tradicional e popular português (sendo frequente a referência ao Conjunto António Mafra enquanto influência), e, sobretudo, pelo recurso ao sotaque da região nortenha, de onde é oriundo. Se, por um lado, tal recurso é assente numa ideia de que essa pronúncia seria intrinsecamente mais «musical» do que o português

125 Ricardo Camacho, «UHF – O concerto d'Almada», *Música & Som*, Março de 1981.

126 José L. M. Almeida, «Rock Português – Que futuro?», *Musicalissimo*, 25 de Março de 1981.

127 Manuel Dias, «A receita dos 'Trabalhadores do Comércio' – Rock aviado à portuense», *Se7e*, 15 de Outubro de 1980.

do sul («exceptuando o Alentejo»),¹²⁸ este último descrito por Sérgio Castro como tendo uma sonoridade mais «ríspida», esta oposição é, simultaneamente, uma sátira ao próprio conceito de rock português e um meio de afirmação identitária contra o que estes músicos qualificam como sendo a hegemonia cultural e política lisboeta relativamente ao resto do país.¹²⁹ Esta mesma afirmação identitária é ainda discursivamente ancorada na ideia de que a pronúncia nortenha seria mais próxima das características linguísticas que se poderiam encontrar na região fundadora da nacionalidade e, consequentemente, mais «autenticamente» portuguesas. No livro elaborado por Sérgio Castro sobre a actividade do grupo Trabalhadores do Comércio, intitulado *Das Turmêntas hà Boua Isperansa*, publicado em 2011, o autor inclui uma secção dedicada à pronúncia dos «Bs e os Vs na língua portuguesa», no qual elabora sobre as modificações da língua portuguesa ao longo do período de conquista de território, cujo «avanço para o sul» implicou que a pronúncia dos «Bs» se tenha transformado por adaptação das populações «habitadas à linguagem árabe»: «[...] por metaplasma de transformação-sonorização que, neste caso específico, se denomina ‘degeneração’. [...] O comentário correcto deve ser: ‘...a troca dos Bs pelos Vs, que ocorre lá para as bandas do Sul.’»¹³⁰

O debate em torno da potencial «portugalidade» da música rock atinge particulares proporções numa famosa sequência de artigos publicados ao longo dos meses de Novembro e Dezembro de 1982 no jornal *Se7e*, num período em que o declínio de vendas dos grupos identificados com o «rock português» e a «crise» das editoras fonográficas, paralela à crise financeira geral do país, constituíam temas de frequente debate na imprensa. O arranque da discussão foi motivado por um primeiro artigo do jornalista António Duarte, intitulado «Um problema nacional finalmente resolvido – Rock português – vive e deixa viver», publicado a 17 de Novembro, escrito como resposta

128 Eunice Andreia, «Entrevista exclusiva – Trabalhadores do Comércio – Sindicato do Rock é liderado», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.

129 Segundo Sérgio Castro em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 21 de Agosto de 2015, em Lisboa.

130 Sérgio Castro, *Das Turmêntas hà Boua Isperansa – Trabalhadores do Comércio* (Porto: iPlay/Tigres de Bengala, 2011), 151-52.

a comentários condenatórios da vitalidade do rock em Portugal, dado o decréscimo comercial dos últimos discos dos UHF e dos Taxi (entre outros) e o desinvestimento das editoras nos grupos de menor sucesso, respondendo igualmente aos críticos da própria existência de um «rock português».¹³¹ Um dos principais alvos declarados do autor era a emergente referência do universo da crítica musical em Portugal, Miguel Esteves Cardoso. Se, por um lado, Duarte considera que a própria existência de um amplo debate acerca da vitalidade do «rock português» seria reveladora da existência de um universo local do rock, o autor reproduz ainda no seu artigo o argumentário relativo à suposta origem multissituada do domínio (e de outros géneros musicais) enquanto suporte da defesa da existência de um «rock» que, apesar das suas origens estrangeiras, possa, também, ser considerado «português»:

É Rock. É feito por portugueses: Rock português. Não me venham com essa de que o Rock não pode ser «português». [...] E também não me venham com essa de que português é o fado ou a música folclórica... Porque, senão: o fado tem origens remotas nas mornas cabo-verdianas; a música folclórica portuguesa é mais celta que portuguesa, ramifica-se, também, nas modas do nordeste brasileiro. [...] E o Rock 'n' Roll vem do Rhythm 'n' Blues, que é negro; e o Rhythm 'n' Blues vem dos Blues de escravos africanos.¹³²

Por sua vez, Miguel Esteves Cardoso, em resposta a António Duarte, descarta o argumentário relativo à diversidade das origens como legitimador da qualificação da «portugalidade» do rock (ou, por extensão, da sua universalidade), estabelecendo uma hierarquia entre origens «remotas» e «próximas» (o que tornaria o rock substancialmente «diferente dos Blues», ao corresponder a um estágio distinto de cristalização de uma categoria), subvertendo ainda a ideia de que o «rock português» não seria igual ao anglo-americano – apesar de o ter como

131 António Duarte, «Um problema nacional finalmente resolvido – Rock português – vive e deixa viver», *Se7e*, 17 de Novembro de 1982.

132 *Ibidem*.

referência – precisamente por ser «pior».¹³³ Cardoso subscreve igualmente uma distinção entre música rock e a nova música pop, estando a sua aceção da primeira intimamente ligada a um imaginário tipificado do rock enquanto próximo das características do *hard rock* (uso do instrumentário rock de base, *riffs* de guitarra processados com forte distorção, grande intensidade dinâmica da bateria, e.o.), e sua aceção da segunda ligada ao som dos novos grupos da corrente «alternativa» britânica com que se identificava (Joy Division, A Certain Ratio, New Order, e.o.) e da nova *synth-pop* (Duran Duran, Spandau Ballet, e.o., marcados por um forte recurso a caixas de ritmos e sintetizadores vários). Segundo Cardoso, os Heróis do Mar seriam, no seu entender, não só representantes locais desta nova corrente, mas também «o único conjunto português surgido depois do surto musical de 1977-78 que fazem música portuguesa».¹³⁴ Se o seu apreço pelos Heróis do Mar pode ser facilmente interpretado enquanto consequência da simpatia do jornalista pelas temáticas abordadas pelo grupo e, em particular, pelo ideário político de Pedro Ayres Magalhães (aspecto abordado no capítulo 6), Cardoso radica esta sua afirmação na qualificação das características literárias da letra da canção *Amor*, a qual, segundo o próprio, se insere «perfeitamente numa tradição lírica portuguesa que facilmente se encontra em poetas como Afonso Lopes Vieira».¹³⁵ Apesar da alguma confusão e divergência conceptual presente nos vários artigos, a troca de comentários entre Duarte e Cardoso motivaria uma «chuva de cartas»¹³⁶ dirigidas ao jornal *Se7e* redigidas por fãs e músicos identificados (ou desidentificados) com as posições defendidas pelos jornalistas, várias delas marcadas pelo recurso a argumentos *ad hominem*, com os detratores de Duarte a sublinharem a sua postura valorizadora de «música sem interesse»,¹³⁷ e os de Cardoso a denun-

133 Miguel Esteves Cardoso, «Miguel Esteves Cardoso responde a António Duarte – Rock português não morre – deixa-se morrer», *Se7e*, 24 de Novembro de 1982.

134 *Ibidem*.

135 *Ibidem*.

136 «Há ou não há Rock português? – Cartas de leitores baralham e tornam a dar», *Se7e*, 15 de Dezembro de 1982.

137 «AD esforça-se por explicar o seu interesse profundo por uma música sem interesse. Cautelosamente, sem dúvida; interessado, seguramente. Interessante! MEC brinca a (des) propósito da sua pequena música – a sua grande paixão. [...] Sobre o 'Rock Português'

ciarem a sua postura elitista.¹³⁸ Estas cartas foram publicadas ao longo de diversos números, chegando o próprio periódico a pedir aos leitores que não enviassem mais correspondência sobre o tema:

A questão é a seguinte: o «Se7e» e os seus leitores contribuíram para diminuir o exército de desempregados deste País, já que, segundo consta, os CTT (não o grupo rock com esse nome, mas os verdadeiros Correios Telefones e Telégrafos) tiveram que admitir pessoal para dar vazão à avalanche de cartas e postais que chegaram à Redacção do nosso semanário, por conta do debate aberto [...]. [...] não enviem mais contribuições para a discussão: não saberíamos o que fazer com elas...¹³⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, abordei a importância da promoção mediática do «rock português» na consolidação do *boom*, assim como o impacto do mesmo na criação e configuração de novos programas televisivos e radiofónicos dedicados à música pop-rock. Como assinali, um dos aspectos distintivos da promoção do rock «português» de inícios da década de 1980 foi o maior investimento por parte de editoras e estruturas televisivas (ainda inteiramente estatais) no recurso

nada percebia e agora muito menos, mas mesmo assim um alerta: o ‘Folclore dos Andes Portugêses’! Conheço uns poucos de grupos praticantes desse género que mereciam a atenção dos nossos críticos musicais. Sobre os Críticos, bom... Um encanta, o Outro não!» – Carta de Miguel Sá Marques, em «Há ou não há Rock português? – Cartas de leitores baralham e tornam a dar», *Se7e*, 15 de Dezembro de 1982.

138 «Oh, Michael! Você deve ser mesmo um incompreendido. Então agora toda a gente começou a dar-lhe ‘porrada’ por você dizer que o Rock português morreu ou se vai deixar morrer? É preciso descaramento. Dos que o contestam, claro. [...] E depois diga-me lá: onde é que você andou, para não ter chegado há mais tempo a este jardim maltratado? Possivelmente, em terras britânicas a cultivar-se, não? Mas, como eu dizia, por que não veio há mais tempo, a tempo de evitar que o Rock português tivesse tido o desprante de (re)aparecer? [...] Mas olhe que nem só defeitos têm os portugueses, pois eles também são muito caridosos, e acredito que mesmo os analfabetos, musical e culturalmente, que o detestam (por invejinhos, claro) são capazes de contribuir para a compra de um bilhete de ‘return’ para Londres.» – carta de Pedro Ruas, em «Há ou não há Rock português? – Cartas de leitores baralham e tornam a dar», *Se7e*, 15 de Dezembro de 1982.

139 «No fim do debate a questão mantém-se – Há ou não há rock português?», *Se7e*, 22 de Dezembro de 1982.

ao *videoclip* enquanto meio expositivo de grupos e artistas, em sintonia com a prática internacional anglo-americana. A popularidade do rock produzido em Portugal entre 1980 e 1982 é acompanhada pela aceitação generalizada do uso do português cantado nos novos estilos do pop-rock, ainda que não desprovida de um intenso debate entre músicos e diversos agentes acerca da sua validade estética. Se, por um lado, as novas linguagens utilizadas por músicos como Sérgio Godinho e José Mário Branco ao longo da década de 1970 fomentaram um importante processo de habituação à escuta de repertórios influenciados pela música pop cantados em português, a necessidade expressa por músicos influenciados pelo movimento *punk* de efectivar uma comunicação directa com o público fez com que o uso da língua portuguesa e sua respectiva explicitude relativamente ao inglês fosse entendido por alguns músicos e editores fonográficos como um elemento de modernidade. Seria a aspiração a esta pretensa modernidade que motivaria discussões em torno da legitimidade da expressão «rock português», com os defensores da mesma a invocarem que se as dinâmicas sociais e económicas de Portugal de início da década de 1980 se assemelhavam cada vez mais às do «Ocidente moderno», também o rock, entendido como expressão universal da juventude, poderia igualmente ser «português».

CAPÍTULO 6

«EM PORTUGAL, O ROCK É COMERCIALIZÁVEL»: ¹ AS RESPOSTAS DA POLYGRAM AO SUCESSO COMERCIAL DA VALENTIM DE CARVALHO

Neste capítulo, será abordada a reacção da filial portuguesa da editora multinacional Polygram, a Polygram Discos, à popularidade dos fonogramas de música rock publicados no segundo semestre de 1980 pelo seu principal competidor português, a editora Valentim de Carvalho. Por outro lado, o carácter do catálogo internacional publicado pela Phonogram/Polygram ao longo da década de 1970 e a participação de membros da filial portuguesa da editora na organização de concertos com os principais protagonistas anglo-americanos do pop-rock constituíram importantes referências para o trabalho editorial dos novos editores da Valentim de Carvalho (já referidos no capítulo 3), aspectos igualmente abordados na presente secção. O sucesso comercial e mediático dos grupos contratados pela Valentim de Carvalho e o subsequente sucesso dos grupos contratados pela Polygram motivariam igualmente a competição entre grupos vinculados a cada empresa, aspecto particularmente patente na rivalidade entre o grupo almadense UHF e o grupo portuense Taxi. Explorarei estas dinâmicas nas próximas páginas, focando-me igualmente nos casos de maior investimento editorial e destaque mediático publicados pela Polygram – Taxi, Trabalhadores do Comércio, Heróis do Mar e Jafumega –, ilustrando o papel da editora na configuração das práticas musicais, repertórios e promoção dos grupos, assim como a especificidade dos mesmos e a articulação de cada um com alguns dos processos e assuntos inerentes ao «boom do rock português».

1 Afirmação de António Manuel Ribeiro (UHF), ver António Macedo, «UHF: 'O nosso Rock é a voz dos descontentes'», *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.

A PHONOGRAM/POLYGRAM EM PORTUGAL NOS ANOS PRÉVIOS AO *BOOM*

A explosão mediática das canções *Chico Fininho* e *Cavalos de Corrida* em 1980, publicadas pela Valentim de Carvalho, assim como a crescente atenção na imprensa, na rádio e televisão conferida aos grupos portugueses de rock, despertou a reacção imediata das editoras concorrentes na contratação de novas bandas. Esta reacção competitiva, enquadrável na tradicional dinâmica internacional das indústrias da música enquanto contextos de conflito assente na maximização do lucro de cada empresa em prejuízo das empresas concorrentes,² motivou, sobretudo ao longo do ano de 1981, uma «batalha»³ pela publicação de repertório⁴ rock, ou seja, de contratações e vendas entre editoras, sobretudo entre as principais empresas fonográficas em actividade: a Valentim de Carvalho e a Polygram.

A competição entre ambas as editoras já constituía um estímulo para a renovação do catálogo da Valentim de Carvalho nos anos precedentes ao *boom*. Segundo David Ferreira, a modernidade do catálogo internacional da Polygram teria influenciado a renovação da estrutura editorial da Valentim de Carvalho que levaria à sua entrada, juntamente com Francisco Vasconcelos e Rui Neves, na secção de repertório internacional da editora:

No repertório internacional, a grande referência é a Philips... a Phonogram. Porquê? Porque é a primeira multinacional. [...] Eu trabalhava na loja, e sentia-me muito mais da Phonogram do que da Valentim de Carvalho. Pá, porque a Phonogram trabalhava melhor e a Valentim de Carvalho nos anos 70 está uma empresa velha. A Phonogram está associada à vinda dos Procol Harum, dos Genesis. [...] Portanto, chegamos ao final de 77 e o meu tio tem perfeita noção que

2 John Williamson e Martin Cloonan, «Rethinking the Music Industry», *Popular Music* 26, n.º 2 (2007): 316, <https://doi.org/10.1017/S0261143007001262>.

3 Nas palavras de David Ferreira, em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

4 A competição pela publicação de conteúdos caracteriza a dinâmica do universo fonográfico após os vários processos de standardização dos suportes ao longo do século XX, ver Tschmuck, *Creativity...*, 28.

tem que modernizar o sector dos discos. [...] O Carlos Pinto é quem quero imitar.⁵

A actividade da PolyGram em Portugal⁶ tem a sua origem no departamento de música da empresa Philips, criado em inícios da década de 1960.⁷ Durante a primeira metade da década de 1970, sob a administração de António Coelho Ribeiro, o departamento de discos integra Carlos Pinto (membro do grupo pop-rock Jotta Herre), responsável pela publicação de repertório internacional, e Carlos Gomes na equipa de promoção, juntando-os ao radialista João Martins e ao divulgador de jazz Luiz Villas-Boas, responsáveis pela produção de discos de artistas portugueses. Enquanto as editoras Orfeu, Sassetti e Valentim de Carvalho se afirmavam predominantemente na gravação e publicação de repertório local, o departamento de música da Philips investe fortemente na edição de repertório pop-rock estrangeiro, cuja estratégia de promoção passa, inclusivamente, pela organização de alguns dos principais espectáculos ao vivo em Portugal de artistas internacionais. Carlos Gomes, mais tarde fundador e sócio da empresa de som, luz e agenciamento de artistas Concerto, juntamente com Luiz Villas-Boas e outros membros do departamento de música da empresa, constituiu parte da base organizativa da primeira edição do Festival Cascais Jazz em 1971,⁸ realizada no Pavilhão do Dramático de Cascais. Este pavilhão acolheria alguns dos concertos de rock mais relevantes ao longo da década no país, entre os quais se destacam os concertos do grupo inglês Procol

5 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

6 Robert Burnett, no seu livro *The Global Jukebox*, 54-55, elabora sobre as origens da PolyGram e sua implementação em diversos mercados locais.

7 Hugo Silva, «Polygram Portugal», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

8 Festival idealizado por Luiz Villas-Boas, inspirado no modelo do Newport Jazz Festival, que foi marcado pela participação de muitos dos principais protagonistas norte-americanos do jazz (Miles Davis, Ornette Coleman, Dizzy Gillespie, e.o.), ver Raul Vaz Bernardo, «Festival Internacional de Jazz de Cascais», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010). Teve a sua última edição em 1988.

Harum a 24 e 25 de Fevereiro de 1973 e os concertos dos Genesis durante a sua *tournee* para apresentação do duplo LP *The Lamb Lies Down on Broadway*, a 5 e 6 de Março de 1975, ambos organizados pelo departamento de música da Philips/Phonogram, representantes destes grupos em Portugal. A encenação dos concertos dos Genesis, amplamente promovidos nos principais meios de comunicação social, caracterizados pela crítica e músicos como exemplo de excelência musical e visual no âmbito do pop-rock, ao envolverem a projecção de slides enquanto pano de fundo, fumos carbónicos, assim como a mudança frequente de roupas e adereços, aspecto sublinhado por vários músicos enquanto inédito no país dada a dimensão do espectáculo, influenciou a configuração das apresentações de vários grupos portugueses identificados com o rock progressivo, como os Beatnicks e, sobretudo, os Tantra.

O crescimento do departamento de música da Philips motiva a independência do mesmo relativamente à estrutura-mãe, constituindo-se em Julho de 1974 como Phonogram Portuguesa – Música & Vídeo, SARL e, em Dezembro de 1978, alterando a sua designação para Polygram Discos SARL, processo paralelo à autonomização (ainda que com dependência financeira) dos departamentos de música da Philips noutros países. Em 1975, após a ida de António Coelho Ribeiro para a administração da filial da PolyGram no Brasil, Carlos Pinto passa a ser o responsável administrativo da empresa. O forte suporte financeiro da Polygram permite que a editora publicite por via televisiva algumas das suas publicações, com destaque para as compilações anuais de êxitos pop *Polystar*, publicadas em vários países através das filiais locais da PolyGram, assim como as bandas sonoras de várias séries televisivas (*Heidi*, *Abelha Maia*, e.o.), iniciativa que, em Portugal, coube à responsabilidade dos promotores Carlos Gomes e João Afonso de Almeida. David Ferreira, que ocuparia o cargo de responsável promocional da Valentim de Carvalho, considera que apesar da Polygram não ter a mesma capacidade de autonomia da sua editora, ao não possuir nem estúdio próprio nem fábrica de fonogramas, este tipo de investimento publicitário não estava ao alcance das restantes empresas em actividade no país:

A Valentim de Carvalho é uma empresa muito grande naquela altura, grande no sector, com muitas áreas de actuação... estúdios, instrumentos musicais, lojas, fábrica... e onde, com toda a franqueza, a alocação real de custos e proventos é muito tosca, quer porque não é uma empresa informatizada, quer porque tem uma direcção financeira retrógrada. Muitas das coisas que fizemos, o Chico [Vasconcelos] e eu, foi contra a direcção financeira. Eu lembro-me que uma das primeiras campanhas de televisão que eu fiz foi sem autorização. E a direcção financeira fez queixa ao meu tio... [...] e o meu tio chamou o Chico a pensar que o Chico lhe dava toda a razão, e o Chico deu-me toda a razão a mim. [...] A direcção financeira dizia que os custos de estrutura deviam ser considerados como 40%, o que é uma coisa impossível... uma empresa que tem 40% de custos de estrutura [...] não pode gastar dinheiro em publicidade. [...] Com 40% não se pode ir à guerra com a Polygram...⁹

Em 1978, Carlos Pinto, em virtude da sua ida para a Fonogram em Madrid (filial espanhola da PolyGram), é substituído nas suas funções de direcção pelo brasileiro Cláudio Condé. No mesmo período, em 1979, o músico Tozé Brito integra a editora enquanto produtor fonográfico e responsável pela secção de A&R do repertório nacional, investindo inicialmente na concepção e gravação dos fonogramas do grupo Doce, após o término dos Gemini.¹⁰ Segundo Brito, o sucesso inicial de Rui Veloso – o qual considera ser «o grande marco de viragem» – foi fundamental para uma maior atenção conferida pela editora no investimento em grupos identificados com os estilos do pop-rock: «Cuidado, vamos dar atenção a uma geração que vem aí, que está a aparecer [...] da mesma maneira que a Valentim de Carvalho já tinha o Rui Veloso e os UHF, nós na Polygram imediatamente atacamos com os Taxi, os Jafumeça e os Heróis do Mar»,¹¹ constituindo estas

9 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

10 O término dos Gemini, que venceram a edição de 1978 do Festival RTP da Canção com a canção *Dai-li, dai-li-dou* (da autoria de Vítor Mamede e Carlos Quintas), resulta directamente da assunção destas novas funções por Tozé Brito na Polygram.

11 Tozé Brito em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 23 de Maio de 2014, em Lisboa.

as apostas de destaque da editora. O investimento pós-*Chico Fininho* contrastaria com o prévio descartar da possível contratação do grupo UHF, na sequência das primeiras partes do grupo nos concertos do grupo Dr. Feelgood em Setembro de 1979, cuja publicidade mediática encorajaria António Manuel Ribeiro a contactar Tozé Brito através da actriz Maria Dulce (dirigente da cooperativa de artistas Cantarabril). Durante um almoço no restaurante Califa, que Ribeiro qualifica como sendo «de simpatia»,¹² Ribeiro tenta convencer Brito da viabilidade da contratação dos UHF pela Polygram, entregando-lhe um exemplar do EP *Jorge Morreu* e um *portfolio* da actividade do grupo: «O Tozé Brito almoçou simpaticamente, e depois nunca mais ligou nada. Nem sei se ele ouviu o disco.»¹³ No seu livro *Por Detrás do Pano*, Ribeiro complementaria ainda que: «O Tozé foi simpático e diplomata, não se comprometeu, e mais tarde, fez-me chegar a decisão, através de Maria Dulce: o rumo da Polygram não passava pelo *rock português*.»¹⁴

Segundo Tozé Brito, a popularidade do rock português, antecipada pelo surgimento de novas estações e programas de rádio dedicados aos estilos do pop-rock, foi proporcionada por diversas mudanças de cariz socioeconómico que permitiram uma maior regularidade de aquisição de fonogramas (entre outros bens de consumo), assim como uma maior aproximação ao universo cultural e valorativo da restante Europa Ocidental, em momento de prenúncio da adesão à Comunidade Económica Europeia. Como relembra Tozé Brito:

Conjugaram-se uma série de factores que dificilmente se voltam a conjugar. [...] Começa pelo factor económico. Portugal sai do 25 de Abril em 74, tem ali uns anos muito complicados... falamos dos anos do PREC, que são uns anos politicamente e economicamente muito complicados. No início dos anos 80 começamos a voltar-nos para a Europa... e começamos a falar de fundos comunitários, começamos a falar de crédito. [...] Na altura dava-se crédito a qualquer pessoa

12 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

13 *Ibidem*.

14 Ribeiro, *Por Detrás...*, 208.

que pedisse crédito, sem garantias de o poder pagar. Isto criou uma classe média, completamente uma classe nova [...]. Nos anos 80 [...] a produção era tanta, produzia-se tudo e vendia-se tudo. Foi a altura em que o rock português cresceu. [...] Os grupos disparavam *demos* para qualquer editora. [...] Era quase impossível uma editora virar as costas ao rock português. Era a aposta mais segura que tu tinhas. O fado estava morto.¹⁵

Igualmente fundamental para a aposta da Polygram em novos repertórios foi a contratação de António Pinho, produtor previamente responsável pela produção de *Ar de Rock* na Valentim de Carvalho em 1980, sendo este o último fonograma desta editora em que participa. Segundo Pinho, o carácter familiar da estrutura empresarial da Valentim de Carvalho, aspecto que dificultava a atribuição de pelouros com maior poder administrativo a pessoas que não pertencessem à família Valentim de Carvalho, motiva a saída do produtor da empresa, começando por trabalhar inicialmente na editora Vadeca (subsidiária da Valentim de Carvalho), sendo posteriormente contratado pela Polygram.¹⁶ Apesar de, na prática, Condé ter contratado Pinho para funções de A&R, à semelhança do que acontecera na Valentim de Carvalho, a prévia ocupação do cargo por Tozé Brito (com quem estabeleceria parceria) obriga a que Pinho seja oficialmente contratado como membro do sector comercial e de marketing, inicialmente sob a direcção de Daniel de Sousa.¹⁷ Para além da sua função como A&R de artistas e repertório português, Pinho também trabalharia na selecção de repertório internacional. Condé seria substituído ainda em 1980 nas funções de director por Rodrigo Marin.¹⁸

A inexistência de uma estrutura própria de gravação, segundo o produtor Ricardo Camacho, que mais tarde trabalharia na produção do LP *Prima Donna* do grupo Radar Kadafi para a Polygram,

15 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 23 de Maio de 2014, em Lisboa.

16 Segundo António Pinho em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

17 António Pinho em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

18 *Music Week*, «International», 15 de Novembro de 1980.

dificultava a criação de condições que fomentassem a vertente mais experimental característica das gravações da Valentim com o técnico de som António Pinheiro da Silva (assunto desenvolvido no capítulo 8). Para este aspecto, contribuiria fortemente a ligação entre a editora e o estúdio da Rádio Produções Europa/Angel Studio, de José Fortes, técnico de som cuja filosofia de gravação assentava predominantemente na captação da sonoridade da performance dos músicos. Em entrevista do grupo Salada de Frutas ao jornal *Se7e*,¹⁹ chega inclusivamente a ser afirmado pelos seus membros que o Angel Studio teria reserva de 15 dias agendados em cada mês, exclusivamente dedicados à gravação de fonogramas da Polygram. Segundo Camacho: «A Polygram gravou muitos grupos e muito bons grupos, mas a atitude da Polygram era mais à inglesa: eles queriam... sabiam muito bem, sabiam como é que um grupo devia soar para os seus ouvidos, e faziam força para que a coisa soasse assim.»²⁰

TAXI: O PRIMEIRO LP DE OURO DO «ROCK PORTUGUÊS»

A primeira grande aposta no «rock português» por parte da Polygram seria no grupo Taxi, oriundo do Porto. Os Taxi, constituídos por João Grande (voz), Henrique Oliveira (guitarra-eléctrica), Rodrigo Freitas (bateria) e Rui Tabora (guitarra-baixo), surgem enquanto reformulação do grupo Pesquisa, o qual incluía o teclista Luís Ruvina. A actividade do Pesquisa passava predominantemente pela interpretação de versões de canções dos principais grupos anglo-americanos de rock sinfónico/progressivo (Genesis, Pink Floyd, Supertramp, e.o.) em bailes e festas de finalistas. A presença de Ruvina no grupo, dada a sua ligação à loja de instrumentos Casa Ruvina (era membro da família proprietária), foi fulcral no enveredar por este repertório e na tentativa de emulação da sonoridade original dos discos. Em

19 Belino Costa, «Salada de Frutas ao 'Se7e' – Rock deve defender a cultura portuguesa», *Se7e*, 16 de Dezembro de 1981.

20 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

Abril de 1977, o grupo Pesquisa grava no estúdio da Rádio Triunfo, com o técnico de som Luís Alcobia, um *single* com dois originais em inglês enquadrados nas características do rock «sinfónico», *Dude's Serenade / Fool Dream*. Os encargos financeiros tanto da gravação como da prensagem do disco foram da responsabilidade do grupo. Segundo o vocalista João Grande (denominado na contracapa como João Carvalho, nome real do músico), o investimento na gravação do *single* e respectiva prensagem de 1000 cópias foi uma tentativa «desesperada» de contratualizar actuações noutros pontos do país para além da região Norte, através de maior promoção radiofónica:

Foi por isso que nós pegámos logo no *single* e fomos logo para Lisboa. Logo. Pusemos à consignação nas discotecas... as discotecas de venda de discos, que antes havia muitas... lembro-me perfeitamente que numa das discotecas 'tava lá a trabalhar o David Ferreira, numa da Valentim de Carvalho, na Avenida de Roma. O primeiro que nos passou o *single*, claro, foi o António Sérgio.... [...] Mas, de facto, não adiantou grande coisa. [...] Esse *Dude's Serenade*, que foi praticamente composto por mim e pelo Taborda, com letra minha, aquilo era cópia descarada de Genesis...²¹

A crescente vontade, por parte dos músicos, de construção de uma identidade própria que fosse para além da interpretação de versões de repertório de grupos anglo-americanos, leva à criação de novo repertório próximo dos estilos musicais em voga no período, nomeadamente o *ska* e a *new wave*, com letras originais em inglês. Para além da valorização, por parte dos músicos, da sonoridade da língua inglesa enquanto aspecto integrante das especificidades sonoras e enquadramento cultural da música rock («para nós, cantar em português era a mesma coisa que [...] cantar e ouvir músicas em alemão»),²² a composição de repertório nesta língua estava também intimamente ligada ao desejo de internacionalização do grupo,

21 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

22 *Ibidem*.

aspecto que se reflecte na escolha da própria designação Taxi, um nome que, segundo Grande, correspondia à «preocupação de ter um nome que se usasse lá fora».²³

Após uma actuação no Colégio Alemão do Porto, durante a qual o grupo apresenta o seu repertório original e versões de canções dos Rolling Stones, Peter Frampton, Pink Floyd, e.o., o grupo Taxi – por intermédio do músico Aníbal Miranda – é contactado por Tozé Brito e António Pinho no camarim, sendo apresentada aos músicos uma proposta de gravação pela Polygram. Esta proposta – para surpresa dos músicos²⁴ – consistia desde logo na gravação inicial de um LP e não apenas de *singles* preparatórios, o que reflectia, por um lado, a forte aposta da Polygram na concorrência com a Valentim de Carvalho e, por outro lado, o entusiasmo dos editores com o repertório do grupo Taxi. A qualidade do repertório original do grupo é frequentemente caracterizada como aspecto distintivo por vários intervenientes, entre eles Tozé Brito e o produtor António Pinho, afirmando este último que qualquer uma das canções se poderia constituir como escolha para lado A de um *single*.²⁵ Contudo, um dos pré-requisitos para a contratação do grupo pela Polygram foi que as letras das canções fossem convertidas para português. Segundo João Grande, a receptividade inicial ao pedido foi de preocupação: «Não nos passava, sequer ao de leve, pela cabeça, cantar em português. Claro, eu... principalmente, que era eu que cantava... estava tão longe que tu nem queiras saber. Estava completamente no oposto. [...] A nossa cultura musical era anglo-saxónica. [...] Foi muito complicado. Eu nem devo ter dormido de noite só a pensar que tinha de começar a cantar em português.»²⁶

O processo de criação de novas letras (e não de meras traduções das originais) ficaria a cargo de Henrique Oliveira e Rodrigo Freitas,

23 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

24 António Ramos, «Chegou um Táxi – Cheio de Rock (e do melhor)», *Musicalíssimo*, 1 de Abril de 1981.

25 Aspecto referido no terceiro episódio da série documental *A Arte Eléctrica em Portugal*, emitido pela RTP1 a 11 de Novembro de 2015 (realização de Leandro Ferreira e Pedro Clérigo).

26 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

com o auxílio do produtor do primeiro LP, António Pinho. As temáticas abordadas, tal como no caso de outros grupos (assim como no próprio trabalho de António Pinho enquanto letrista da Banda do Casaco), visavam satirizar vários aspectos do quotidiano. Entre estes, encontramos a crítica à «sociedade de consumo imediato» na canção *Chiclete* (na qual, segundo a letra, «se prova, mastiga e deita fora»), e cuja base rítmica e harmónica (marcada pela alternância, no baixo, entre o I e o V grau da escala) é uma referência assumida pelos membros do grupo a algum do repertório característico dos grupos de baile do período;²⁷ a suposta má qualidade dos conteúdos televisivos na canção *TVWC* («quem vê TV/ sofre mais que no WC»), ou as histórias «de antigamente»²⁸ sobre a frequência de casas de alterne («ao todo éramos uns sete/ foi a Rosete que veio receber/ a malta estava toda a tremer/ mas eu vou entrar») em *A Queda dos Anjos*.

O primeiro LP do grupo foi gravado com o técnico de som José Fortes no estúdio da Rádio Produções Europa/Angel Studio, na continuidade daquela que fora a opção do produtor António Pinho em trabalhos anteriores na Valentim de Carvalho, realizados com o mesmo técnico. Publicado no início de Maio de 1981, após a estreia, dois meses antes (14 de Março) de algumas das canções (*Chiclete*, *Vida de Cão*) no programa radiofónico *Febre de Sábado de Manhã*, e uma primeira parte bem-sucedida do concerto do grupo inglês The Clash no Pavilhão do Dramático de Cascais a 30 de Abril, o LP foi, à época, um caso inédito de sucesso de vendas, obtendo, em Setembro, a atribuição do primeiro LP de ouro da música rock gravada em Portugal, com a venda de mais de 30 000 exemplares.²⁹ A boa aceitação radiofónica constituiu um factor contributivo para este sucesso. Para Luís Vitta, jornalista da ANOP³⁰ e membro da equipa do programa *Meia de Rock*, os Taxi preencheriam condignamente, na altura, «um espaço

27 Aspecto referido pelos membros do grupo no segundo episódio da série *Não Me Sai da Cabeça*, dedicado à canção *Chiclete*, emitido pela RTP1 a 4 de Março de 2013 (realização de Márcio Loureiro).

28 Manuel Dias, «Mais um Táxi na cidade... do Rock», *Sepe*, 13 de Maio de 1981.

29 «FLASH no mundo da música», *Musicalíssimo*, 2 de Setembro de 1981.

30 Agência Noticiosa Portuguesa, antecessora da atual Lusa – Agência de Notícias de Portugal, S.A.

no rock: um misto de Ska/Police/Joe Jackson». ³¹ Para Luís Filipe Barros, responsável pelo programa *Rock em Stock*, em cujo *top* de LP figuraria o primeiro disco do grupo em segundo lugar meros dias após o seu lançamento, os Taxi seriam um exemplo de sucesso artístico do «rock português»: «Este Táxi vai ser um dos grandes acontecimentos deste ano. Vocês (os Táxi, claro) têm uma vontade de ação, uma coragem serena, uma infinita veia sarcástica, o absoluto conhecimento do que pretendemos para o rock cantado em português.» ³²

Para João Grande, a principal mudança espoletada pela publicação do fonograma e o seu respectivo sucesso foi o crescente número de contratações para concertos, com bilhetes pagos, onde o grupo se limitava a interpretar o repertório original, descartando os moldes de actuação em contexto de baile: «Nós passamos de tocar 3 e 4 horas por noite a tocar meia hora e três quartos de hora. O nosso concerto mais rápido foi em Beja e foram 13 minutos. 13 minutos! [...] As pessoas estavam ali a ouvir-nos e a cantar as músicas todas do princípio ao fim. Para nós, aquilo foi um sonho.» ³³

A rivalidade editorial entre a Polygram e a Valentim de Carvalho encontraria correspondência na crescente rivalidade entre os membros dos grupos Taxi e UHF, amplamente comentada pela imprensa. As semelhanças no sucesso radiofónico, na frequência de actuações e na capacidade técnica e logística (sendo ambos os grupos proprietários de um sistema de PA) levam, segundo António Manuel Ribeiro (UHF), à elaboração tácita de um «tratado de Tordesilhas» ³⁴ entre os dois grupos, aspecto igualmente sintomático da rivalidade regional entre norte e sul do país. Esta rivalidade estendia-se às frequentes discussões entre quem terminava as actuações em cartaz partilhado, aspecto que, sendo contratualizado pelos grupos com as organizações de eventos, foi várias vezes ponto de discórdia entre os dois grupos. Esta discórdia foi consequentemente geradora de

31 António Ramos, «Taxi – a bomba de 1981 constituída à base de *reggae* e *ska*», *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.

32 *Ibidem*.

33 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

34 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

conteúdos jornalísticos e, por sua vez, publicitários da actividade das bandas:

«Vou revelar isto em primeira mão ao *Musicalíssimo*, nós lamentamos a avidez com que o grupo Táxi nos dois últimos concertos que tocou ao nosso lado, com que tenta ganhar um lugar no movimento rock português; nos últimos espectáculos, de Braga e Évora, os Táxi na impossibilidade de fecharem o espectáculo, porque essa posição pertencia aos UHF por contrato, os Táxi, como disse, exigiram às organizações indemnizações monetárias, pelo facto de tocarem em segundo lugar, somas essas que lhes foram pagas, porque doutra forma, os Táxi não tocavam, isto em Pavilhões que estavam cheios.» – António Manuel Ribeiro³⁵

«Foi a única banda que nos fez frente. [...] Metade do país era deles, metade do país era nosso. [...] E quando nos juntámos no mesmo palco [...] aquilo era quase uma guerra campal. Desde a discussão dos metros quadrados para pôr a aparelhagem. Havia uma rivalidade que era explorada pela imprensa e explorada pelas editoras, porque estavam a vender. Vendiam.» – António Manuel Ribeiro³⁶

TRABALHADORES DO COMÉRCIO: O CARICATURAR DO «ROCK PORTUGUÊS»

Outra das principais apostas da Polygram no «rock português» durante este período foi o grupo portuense Trabalhadores do Comércio, cuja formação de base era constituída pelos membros do grupo Arte & Ofício Sérgio Castro (guitarra-baixo) e Álvaro Azevedo (bateria). O grupo Arte & Ofício, fundado em 1975, foi promovido pela imprensa desde o seu início enquanto «superbanda», ao ser constituído por membros de alguns dos principais grupos rock do país até

35 António Ramos, «António Manuel (UHF) – Fala do novo disco do grupo e revela em primeira mão ao nosso jornal factores estranhos do sub-mundo do rock português...», *Musicalíssimo*, 3 de Novembro de 1981.

36 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

então (António Garcez, Sérgio Castro e Juca Rocha, todos ex-Psico, Sérgio Cordeiro, ex-Módulo 1, e Álvaro Azevedo, ex-Pop Five Music Incorporated, integrando posteriormente Fernando Nascimento, ex-Pentágono e ex-Psico). Este grupo foi fulcral na instituição de uma ideia moderna de grupo profissional de rock em Portugal durante a segunda metade da década de 1970, caracterizada pela composição de originais, gravação de discos, e apresentação ao vivo sob a tipologia do concerto rock, com um sistema profissional de PA e de luzes de foco, aspectos ainda raros no país.³⁷ Em Junho e Julho de 1979, realizam uma das primeiras *tournées* (patrocinada pela marca de vestuário Lois) de um grupo rock em Portugal, constituída por 17 concertos em vários pontos do país. O repertório do grupo, próximo dos estilos do *jazz-rock* e do rock progressivo em voga no período, era exclusivamente interpretado em inglês. Tal opção derivava, para além da valorização das especificidades sonoras do inglês, da tentativa de internacionalização do grupo, materializada na realização das primeiras partes, em 1980, de três concertos de uma *tournee* europeia de Joe Jackson, já com os músicos André Sarbib e António Pinho Vargas a integrarem a formação, após as saídas de Garcez (posteriormente, membro dos Roxigénio) e Cordeiro. Segundo Sérgio Castro, em entrevista realizada por Manuel Dias (que colaboraria com os Trabalhadores do Comércio na elaboração de letras), publicada em Outubro de 1980: «É assim: põe-se, há muito tempo, no meio ‘rock’, o problema de cantar ou não cantar em português. No que respeita ao Arte & Ofício, demos e continuamos a resposta: não cantamos nem cantaremos em português porque visamos, fundamentalmente, a conquista de uma posição no estrangeiro, com o conseqüente mercado.»³⁸

Contudo, a saída do grupo Arte & Ofício da editora Orfeu e a vontade de Castro de trabalhar com uma editora mais pequena com a qual sentisse um maior equilíbrio de poder na relação com o grupo motivavam o contacto deste com Fernando Maia, A&R da Rádio Produções

37 António Tilly e Miguel Almeida, «Arte & Ofício», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

38 Manuel Dias, «A receita dos ‘Trabalhadores do Comércio’ – Rock aviado à portuense», *Se7e*, 15 de Outubro de 1980.

Europa (RPE, propriedade do músico Fernando Correia Martins). O grupo assinaria contrato com a RPE em Abril de 1980. Segundo Castro:

Não quisemos ir de cabeça para as grandes editoras. [...] Eu antevejo sempre que se tiver, de repente, de enfrentar um tipo que é um A&R de uma grande discográfica e que se senta num trono à minha frente [...] vai acabar mal. [...] Pensei assim: «Se calhar, se eu partir numa posição de favor», isto é, «somos a banda que está em cima, que o pessoal respeita, e que conhece». [...] É possível que tenhamos a possibilidade, nesta altura do campeonato, de entrar numa discográfica que é pequenina, e dizer assim: «Vamos gravar contigo»; e o tipo dizer: «Eh pá, grande oportunidade para esta discográfica». Foi, se calhar, esse o raciocínio que presidiu.³⁹

Contudo, durante o processo de negociações com Maia, este terá insistido veementemente que o grupo incluísse repertório em português, condição que se constituiu como pré-requisito. Paralelamente, dada a sensação partilhada por Castro e Azevedo quanto ao decréscimo de interesse dos cultores do rock nos estilos protagonizados pelo grupo Arte & Ofício (como o *jazz-rock* e o rock progressivo), estes começam a desenvolver experiências assentes noutra instrumental (inclusive caixas de ritmos electrónicas) e noutras tipologias estilísticas, mais próximas da *new wave*, como conta Sérgio Castro: «O problema dos Arte & Ofício é que os Arte & Ofício complicavam demasiado aquilo que faziam. Na verdade, eu tenho a impressão de que toda a música de carácter *progressive*... e o rock sinfónico... tudo isso tendia a ficar cada vez mais fora do *mainstream*. [...] Quando um tipo aqui sai do *mainstream*, fica agarrado a 500 fãs.»⁴⁰

A exclusividade profissional de Castro e Azevedo enquanto músicos induz os mesmos a proporem como condição à RPE a contratação não de uma, mas de duas entidades distintas: o grupo Arte & Ofício, o qual manteria o recurso à língua inglesa nas canções, e uma nova

39 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 21 de Agosto de 2015, em Lisboa.

40 *Ibidem*.

entidade, com letras em português de carácter humorístico e enquadrado noutros moldes musicais, intitulada Trabalhadores do Comércio. A designação do novo grupo, influenciada pelo observar de um cartaz no Rossio (Lisboa) que anunciava um congresso da Federação de Sindicatos de Trabalhadores do Comércio,⁴¹ ilustrava de forma explícita a dicotomização assumida entre um projecto que Castro caracteriza como «elitista»⁴² – Arte & Ofício – e um projecto que visava marcadamente ter ampla disseminação comercial e radiofónica («nós estávamos muito interessados em comercializar essa música porque é ridículo fazer-se música não comercial, principalmente quando se quer subsistir e viver à custa dela»⁴³). O conteúdo lírico do primeiro *single* do grupo, *Lima 5 / Que me Dizes ao Concurso*, gravado no estúdio da Rádio Produções Europa e publicado em Julho de 1980⁴⁴ (no mesmo mês da publicação de *Ar de Rock* de Rui Veloso & a Banda Sonora), reflectia já o pendor humorístico do grupo ao retratar aspectos e vicissitudes do quotidiano, sendo o lado A sobre o ambiente do café portuense com o mesmo nome (*Lima 5*) que os membros costumavam frequentar, e o lado B sobre os concursos televisivos, os quais Castro caracteriza como sendo subordinados a uma função capitalista («esses prémios têm que ser entregues a alguém, mesmo que, durante o concurso, ninguém tenha conseguido ultrapassar a mediocridade»⁴⁵). A voz principal do lado B, João Médicis, então com 8 anos, constituía outro dos aspectos distintivos do grupo, sendo integrado na sua formação já em pleno processo de gravação do primeiro fonograma, como lembra Sérgio Castro: «O João aparece no projecto, já o primeiro *single* está pré-gravado. Simplesmente, a nossa incapacidade de cantar um tema foi o que levou a que o João aparecesse naquela equação. E com tal brilhantez e tal êxito, que achámos que aquilo tinha que se manter, porque já ninguém aceitava

41 Castro, *Das Turmêntas...*, 7.

42 Eunice Andreia, «Entrevista exclusiva – Trabalhadores do Comércio – Sindicato do Rock é liderado», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.

43 *Ibidem*.

44 D. P. P., «Trabalhadores do Comércio – Viva o Rock! Biba o Porto!!!», *Musicalíssimo*, 12 de Agosto de 1981.

45 Manuel Dias, «A receita dos ‘Trabalhadores do Comércio’ – Rock aviado à portuense», *Se7e*, 15 de Outubro de 1980.

que aquele trio não fosse aqueles dois malucos com aquele miúdo lá no meio.»⁴⁶

Outro importante aspecto diferenciador do grupo – o qual constituía, por si só, uma crítica à própria imposição da editora de se cantar em português, e, em pleno período do *boom*, uma forma de parodiar o fenómeno do rock cantado em português – foi o enveredar pelo sotaque nortenho, tanto no som, como na grafia dos títulos e letras das canções. Castro referencia em diversas entrevistas do período a importância do repertório do Conjunto António Mafra, reminiscência da sua infância durante as décadas de 1950 e 1960 e da audição radiofónica dos emissores regionais do Norte, enquanto influente antecessor no pendor humorístico, uso de trocadilhos e forte pronúncia nortenha. Uma outra reminiscência da infância de Castro encontrar-se-ia no lado A do segundo *single*, *A Canção Quiu Abô Minsinoue*, inspirada no número *O Fado do Funcionário* da revista *O Pião*, várias vezes cantada informalmente pelo avô do músico, que levava ao enquadramento da letra original numa nova melodia, novamente cantada por Médicis, com arranjo baseado no estilo rítmico do *reggae*.⁴⁷ A criação desta canção cumpriu, segundo Castro, o expresso propósito de justificar a continuidade de João Médicis no projecto.⁴⁸

Por sua vez, a fraca promoção dos *singles* do grupo e respectivas deficiências sonoras, a fraca promoção do *single Marijuana / That Guitar* do grupo Arte & Ofício pela editora RPE/Gira, também publicado em 1980, e a incapacidade da editora em agendar tempo de estúdio para gravação de um LP⁴⁹ motiva Sérgio Castro e António Azevedo, após a publicação de dois *singles* enquanto Trabalhadores do Comércio, a procurar nova editora. Desta vez, em Fevereiro de 1981,⁵⁰ os músicos contactam o A&R da Polygram Tozé Brito – antigo parceiro de Azevedo no grupo Pop Five Music Incorporated

46 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 21 de Agosto de 2015, em Lisboa.

47 Castro, *Das Turmêntas...*, 24.

48 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 21 de Agosto de 2015, em Lisboa.

49 Nuno Teixeira, «Há no mercado duas versões do ‘Chamem a Polícia!’...e eles tiveram mesmo que chamá-la», *Tal & Qual*, 7 de Novembro de 1981.

50 Castro, *Das Turmêntas...*, 40.

– a quem colocam a mesma condição que previamente tinham expressado à Rádio Produções Europa:

O meu relacionamento com a Polygram, conta Sérgio Castro, aconteceu do seguinte modo: na altura tinha abandonado uma pequena editora e contactei a Polygram, que se mostrou interessada em contratar os Trabalhadores do Comércio. Na altura fiz um pouco de chantagem e afirmei que tal só seria possível se os Arte & Ofício também gravassem. Em abono da verdade, eles nunca estiveram interessados nos Arte & Ofício e quando hoje dizem que o disco, comercialmente, não resultou, eu respondo que ele esgotou duas edições porque mais não foram feitas.⁵¹

Acrescenta ainda Sérgio Castro: «A Polygram, provavelmente, nunca esteve interessada nos Arte & Ofício porque achou sempre que era uma coisa que não lhes dava grande dinheiro [...]. Na verdade, eu julgo que não terá sido alheio esse iminente sucesso dos Trabalhadores que ele terá, mais ou menos, imaginado... que podia vir a acontecer.»⁵²

Contudo, a dificuldade da própria Polygram em agendar tempo de estúdio para um período próximo motiva Castro e Azevedo a gravarem as bases do disco durante 10 dias, em Maio de 1981, num estúdio localizado em Saint James Hill, Inglaterra,⁵³ com o técnico de som Martin Daley, acrescidas de gravações com João Médicis e misturas finais já em Portugal, no Angel Studio, com José Fortes. As letras das canções, duas das quais da autoria de Manuel Dias (*Sim, Soue Um Gaijo do Pôrto* e *Menino da Rua*), escritas a partir de ideias-base expressas pelos elementos do grupo, dariam continuidade à vertente retratista e parodiante de aspectos e episódios do quotidiano (por exemplo, a agitação provocada pela não comparência de Lou Reed num concerto agendado no Pavilhão do Infante de Sagres no Porto a 24 de Junho de 1980, ilustrada em *Chamem a Polícia*, ou a referência ao universo do rock português em *Paunka Roque*, cujo protagonista

51 Belino Costa, «Sérgio Castro revela – Trabalhadores do Comércio fecham a loja», *Sete*, 15 de Setembro de 1982.

52 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 21 de Agosto de 2015, em Lisboa.

53 «Ritmo 7 – Trabalhadores do Comércio em Londres», *Sete*, 20 de Maio de 1981.

vai «tocar ó randê-bu» «paunk roque nationale»). A contracapa do LP, intitulado *Trip's à Moda do Pôrto*, publicado em Julho de 1981, inclui ainda um glossário explicativo dos termos portuenses utilizados. A caricatura do «portuguesismo» e do forte investimento editorial na contratação de grupos que possam ser promovidos como «rock português», materializada nas letras através do recurso a regionalismos linguísticos e à exploração do tom brejeiro, é amplificada pelas características musicais das canções. Segundo Castro, em entrevista ao jornal *Se7e*: «Cantar em português Rock de características rigorosamente anglo-americanas é um profundo equívoco». ⁵⁴ O escape a este «rigor» manifesta-se, por exemplo, na referência musical ao vira minhoto na faixa *Birinha*, acrescentando Castro que a «definição de grupo Rock genuinamente português» teria que se estender à incorporação de elementos provindos do universo da música tradicional portuguesa. ⁵⁵ Por ocasião do primeiro cessar de actividades do grupo em 1982, Castro consideraria retrospectivamente que a importância e função social dos Trabalhadores do Comércio, para além da promoção da cultura nortenha por oposição a uma concepção centralista do país, focada em Lisboa, residiria primordialmente na crítica velada às próprias mecânicas das várias indústrias relacionadas com a música na construção e promoção do *boom* do rock em Portugal: «Os Trabalhadores foram ainda importantes porque ridicularizaram os disparates feitos no Rock Português, conseguindo uma nova relação com a audiência. [...] Pode ter sido o degrau necessário para a passagem a um outro estádio musical mais próprio deste país. Mas foi maltratado pelas próprias editoras que o lançaram e se serviram dele.» ⁵⁶

Um exemplo dos «maus-tratos» denunciados por Castro seria a publicação não autorizada, por parte da primeira editora do grupo, a RPE/Gira, de um *single* com versões iniciais de canções que constariam no primeiro LP do grupo publicado pela Polygram. Em 1981,

54 Manuel Dias, «Sérgio Castro entre Arte & Ofício e Os Trabalhadores do Comércio – Cantar Rock em português é um profundo equívoco», *Se7e*, 23 de Fevereiro de 1982.

55 Manuel Dias, «Trabalhadores do Comércio servem Tripas à Moda do Porto», *Se7e*, 1 de Julho de 1981.

56 Belino Costa, «Sérgio Castro revela – Trabalhadores do Comércio fecham a loja», *Se7e*, 15 de Setembro de 1982.

o grupo concorre ao Festival RTP da Canção com três canções – *Sou Um Gajo do Porto*, *Menino de Rua*, *Chamem a Polícia* – desta vez sem recurso ao sotaque ou grafia «portuense», dada a finalidade. Para o efeito, o grupo gravou estas três canções em jeito de *maquete*, em monofonia, com o propósito de enviar as mesmas ao júri de apuração de candidaturas ao festival; nenhuma das canções seria classificada para a final. Contudo, em pleno sucesso radiofónico de *Chamem a Polícia* (da versão gravada em Inglaterra e publicada pela Polygram), a RPE/Gira, à semelhança da prática da Metro-Som com os grupos UHF e Jafumega, publica, durante o segundo semestre de 1981, um *single* com duas das canções da *maquete* enviada para o júri de apuramento do Festival RTP da Canção, *Chamem a Polícia / Sou Um Gajo do Porto*, procurando capitalizar com a fama do grupo. Segundo Castro, para além do compromisso prévio de Fernando Maia de apagamento dos conteúdos da fita após a duplicação para envio ao júri, obviamente quebrado, o A&R (e a editora) não devolveria os *royalties* contratualizados das vendas de discos ao grupo: «Nunca assumiu que os inúmeros cheques, misteriosamente desaparecidos no correio Lisboa-Porto [...] eram mentiras sistemáticas».⁵⁷

HERÓIS DO MAR: A «PROPAGANDA DA PÁTRIA»

Outro dos investimentos da Polygram durante os anos do *boom* – e certamente o mais polémico – foi a contratação do grupo Heróis do Mar, formado em Março de 1981 após o término do Corpo Diplomático (Setembro de 1980) por três dos seus membros, Pedro Ayres Magalhães, Paulo Pedro Gonçalves e Carlos Maria Trindade. A sensação partilhada pelos músicos de que o carácter humorístico do Corpo Diplomático teria sido mal compreendido pelo público e pela crítica, assim como a crescente popularidade de grupos anglo-americanos que recorriam a estilos de dança na configuração de novas sonoridades proporcionadas pelo uso de baterias electrónicas e sintetizadores vários, recurso este que era acompanhado por uma maior atenção ao

57 Castro, *Das Turmêntas...*, 64.

aspecto visual e coreográfico das apresentações dos grupos, patente na popularização do *videoclip* enquanto formato, são factores que influenciam Magalhães, Gonçalves e Trindade na busca de uma identidade temática e visual que pudesse ser marca diferenciadora de um novo grupo. Em paralelo, Pedro Ayres Magalhães participa na gravação do último LP da primeira fase de actividade do grupo Tantra, *Humanoid Flesh*, publicado em Maio de 1981. É no contexto da sua participação no grupo Tantra que Magalhães inicia a sua actividade musical com o baterista António José «Tozé» Almeida, a qual tinha sido antecedida por uma colaboração musico-teatral em 1975, onde também participara Paulo Pedro Gonçalves. Após esta publicação, Tozé Almeida abandona o grupo Tantra, integrando a formação de um novo grupo com Magalhães, Trindade e Gonçalves.⁵⁸ Contudo, a proximidade dos músicos com o grupo Tantra, apesar da pouca identificação do grupo Heróis do Mar com o repertório prévio publicado nos LP *Mistérios & Maravilhas* (1977) e *Holocausto* (1978), mais enquadrado nos moldes do rock sinfónico/progressivo, serviria de inspiração para a elaboração de espectáculos com componente cénica e teatral desenvolvida, com sistema de luzes e PA próprio, ou seja, constituía uma importante referência local de configuração de um grupo rock mais elaborado e «profissionalizado». Seria também o grupo Tantra a ceder novamente o seu espaço de ensaios a Pedro Ayres Magalhães, Paulo Pedro Gonçalves e companhia, tal como acontecera anos antes com o grupo Os Faíscas. Segundo o teclista Carlos Maria Trindade: «Os Tantra foram um bocado o nosso modelo organizativo. Não foi um modelo estético, musical.»⁵⁹

Pedro Ayres Magalhães reitera a opinião de Trindade:

Conhecíamos os Yes... isso tudo era a música que a gente ouvia quando tínhamos 14, 15 anos. E assumimos essa ruptura das bandas, dos dinossauros, superproduções, para aquela coisa do faz agora, faz tu, faz como sabes. Mas quando chegamos aos Heróis do Mar já há

58 Após a audição de diversos bateristas, incluindo Alfredo Antunes, do grupo Iodo (segundo entrevista a Alfredo Antunes, realizada por Ricardo Andrade a 28 de Outubro de 2015, em Almada).

59 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

um *mix*. Os Heróis do Mar têm um perfil de banda de rock sinfónico. Nós chamávamos o funk-sinfónico... porque tem história, não é? Tem teatro. Nós teatralizámos o nosso trabalho, por assim dizer. Eu, o Paulo e o Carlos Maria... para fomentar a propaganda.⁶⁰

As discussões em torno das temáticas a abordar por um novo grupo redundaram na escolha de assuntos que constituíssem referência comum a todos os membros, e, por extensão, que fossem facilmente identificáveis por um público externo. Após várias discussões, Magalhães, Gonçalves e Trindade decidem partir da *História de Portugal* de Joaquim Pedro Oliveira Martins como mote para a configuração das temáticas e da própria identidade do grupo. O particular interesse de Ayres Magalhães no estimular de um «reencontro dos portugueses com eles próprios»,⁶¹ aliado a uma necessidade de actualização deste imaginário num período que considera ter sido marcado por um forte repúdio público de discursos sobre a «portugalidade» e respectiva simbologia, dada a sua usual associação com as narrativas doutrinárias promovidas pelas instituições do Estado Novo, findo meros sete anos antes, era partilhado pelos colegas de universidade Paulo Borges (ex-Minas & Armadilhas) e António Emiliano, ambos com actividade musical. Em Março de 1981 – no mesmo mês da concepção dos Heróis do Mar – Magalhães, Borges e Emiliano criam o colectivo AXO, cuja actividade é, em grande parte, circunscrita à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde imprimem diversos comunicados e manifestos recorrendo aos serviços técnicos da Associação de Estudantes.⁶² Os comunicados do AXO advogavam, de forma explicitamente provocatória (e não isenta de recurso à ironia), através de um discurso de pendor sebastianista e messiânico, causas que seriam características de uma parte da nova direita portuguesa do período, as quais aliam um certo pendor cosmopolita e «moderno» à necessidade de construção do «Quinto Império» enquanto retorno «aos valores supremos que permitiram construir e manter Portugal como Nação

60 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

61 *Ibidem*.

62 Cuja direcção era, contudo, próxima da Juventude Comunista Portuguesa.

altiva»,⁶³ complementando: «Os destinos do V IMPÉRIO, NÃO é o de parente pobre e mendigo dos dejectos do decadente capitalismo Europeu [...] deve encarnar a sua Missão Universalista, inoculando a sua ALMA e o seu SÊMEN no Mundo.»⁶⁴

Segundo Ayres Magalhães, os membros do AXO procuravam, sob a influência do futurismo italiano e de filósofos portugueses que entendiam terem sido descartados durante o período revolucionário (marcado por um maior enfoque na discussão de linhas políticas e filosóficas identificadas com o marxismo, dada a proliferação de organizações de esquerda leninista no pós-25 de Abril de 1974), afirmar uma «propaganda da vadiagem [...] da acção vadia»,⁶⁵ expressa por via da valorização do «espírito de aventura e de entrega ao desconhecido»,⁶⁶ imbuída de um pendor místico de «procura do paraíso»⁶⁷ (várias vezes referenciado no mito camonianiano da Ilha dos Amores) que seria, segundo os próprios, marca identitária dos portugueses durante o período de expansão marítima, a qualurgia ser recuperada na construção de um Portugal novo. Durante a década de 1980, Paulo Borges seria particularmente importante para a divulgação do ideário de vários filósofos portugueses, em particular do trabalho do filósofo e pedagogo Agostinho da Silva. Segundo Miguel Real, no prefácio de uma reedição de uma antologia de textos de Agostinho da Silva elaborada por Borges:

Não que a antologia organizada por Paulo Borges tivesse provocado uma adesão maciça a este tipo de Filosofia [...] mas, de um modo muito vigoroso, chamou a atenção para a existência de pensadores filósofos portugueses vivos excluídos do mundo académico, que entrava então numa deriva pós-moderna [...], após a anterior deriva marxista e

63 Manifesto *Carne e Sangue, Ferro e Aço pelo Quinto Império!*, publicado a 10 de Junho de 1981 e disponibilizado no site <http://reverentia-lusa.blogspot.com/2006/10/axo-portugal-raa-imprio.html> (acedido a 1 de Agosto de 2019).

64 *Ibidem.*

65 Pedro Ayres Magalhães em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

66 *Ibidem.*

67 Pedro Ayres Magalhães em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

bachelardiana da década de 70. Dava-se início, então, historicamente falando, à recuperação de nomes de pensadores portugueses desde 1974 omitidos de jornais, de revistas e de histórias do pensamento: Sampaio Bruno, Leonardo Coimbra, Sant'Anna Dionísio, Álvaro Ribeiro, Delfim Santos, José Marinho, Agostinho da Silva [...]. Era um mundo novo reflexivo que se abria – ler Agostinho da Silva e as suas propostas [...] significava, então, ir não só contra as modas culturais da elite intelectual e dos seus costumes cosmopolitas como desafiar a nova geração e redescobrir o antigo e permanente Portugal dos valores da lealdade, da emoção, da lentidão, da fidelidade à palavra, da amizade superior à competição e à concorrência, do ser como superior ao ter.⁶⁸

Segundo Ayres, os debates entre os membros do grupo Heróis do Mar (os quais, segundo Carlos Maria Trindade, só souberam da ligação de Magalhães ao AXO já depois de terem o primeiro disco gravado)⁶⁹ centravam-se na elaboração de uma estratégia de expressão de um universo «exclusivamente lusitano» simultaneamente «mais antigo e mais global», procurando sublinhar aspectos tidos como positivos da passada experiência colonial, como o contacto entre diversas culturas («o nosso programa era esse: Lisboa, cidade mulata»),⁷⁰ evitando o enveredar por temas que, no entender dos músicos, reflectissem o lado mais negativo da expansão: «Excluir a guerra, excluir [...] a crónica do Infante D. Henrique... excluir a primeira parte, de que se iam roubar escravos à costa de África – isso não tinha graça nenhuma.»⁷¹ O historiador Marcos Cardão, no seu artigo «‘Dos fracos não reza a história’: os Heróis do Mar e a invenção do nacionalismo pop», afirma que as letras do grupo são marcadas por uma nítida idealização da História de Portugal, cuja abordagem romanceada do passado nacional marca uma clivagem entre interpretações sobre os Descobrimientos por parte de músicos identificados com o campo político da

68 Miguel Real, «Prefácio», em *Agostinho da Silva – Uma Antologia*, ed. Paulo Borges. 3.^a ed. (Lisboa: Âncora, 2016), 8.

69 Aspecto referido por Carlos Maria Trindade em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

70 Pedro Ayres Magalhães em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

71 *Ibidem*.

direita e músicos identificados com a esquerda.⁷² No discurso de Ayres Magalhães, esta clivagem adquire igualmente contornos expressos de diferença geracional entre os «barbudos [...] que ainda vivem o Maio de 68» e os novos arautos «daquilo que é moderno e actual».⁷³ Apesar desta opção, acrescida da vontade de não personalizar as temáticas através do recurso a episódios específicos ou figuras históricas, os Heróis procuravam enquadrar as temáticas abordadas sob uma narrativa de guerrilha urbana, aliada à fantasia de «arrastar a juventude connosco – consciencializar as pessoas a favor».⁷⁴ A este respeito, em entrevista ao jornal *Musicalíssimo*, a 5 de Janeiro de 1982, Pedro Ayres afirma que: «Nós vestimos as fardas, mas não somos militaristas, somos, sim, 5 aventureiros que encarnam o que pretendem fazer. É uma banda desenhada, entende?»⁷⁵

Após a audição de várias possibilidades, inclusive a hipótese de incluírem três vocalistas em simultâneo (sendo um deles Paulo Borges), o grupo integra na sua formação o vocalista Rui Pregal da Cunha, aspecto para o qual terá contribuído a aparência física e a habilidade coreográfica do próprio, após contacto com Ayres Magalhães na discoteca Trumps, espaço partilhado de convívio nocturno.⁷⁶ A preparação do grupo, elaborada ao longo de nove meses, implicou não só a elaboração do repertório, mas também coreografia, luzes, vestuário e adereços cénicos/simbólicos. Tal como acontecera no caso do Corpo Diplomático, Paulo Pedro Gonçalves elabora, desta vez com a colaboração do estilista Jorge Virgílio, um uniforme distintivo, militarista, que convergiria com o pendor «aventureiro» da temática central do grupo (farda verde, botas militares, e.o.). Um dos símbolos mais recorrentemente utilizados na iconografia do grupo Heróis do Mar, presente na capa do primeiro LP e usada enquanto cenário de fundo das suas actuações, era a cruz de Cristo, emblemática da

72 Cardão, «'Dos fracos...?'».

73 Pedro Duarte, «Heróis do Mar – 'A moda é um prazer'», *Se7e*, 25 de Julho de 1984.

74 Pedro Ayres Magalhães em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

75 Rui Vasco, «No rock-rendeu-vous: 'Brava apresentação dos Heróis'», *Musicalíssimo*, 5 de Janeiro de 1982.

76 Rui Miguel Abreu, «Heróis do Mar – Uma lenda por contar», *Blitz – História do Rock* 1980, Outubro de 2017.

Ordem de Cristo e levada nas velas das embarcações no período da expansão marítima.

Através de Tozé Almeida e por intermédio do grupo Doce, o grupo entra em contacto com os A&R e produtores de Polygram Tozé Brito e António Pinho, já com um núcleo de canções e imagem substancialmente definidos. Durante uma visita de Pinho ao espaço de ensaios, o produtor, apesar do entusiasmo com a elaboração do projecto, tece algumas críticas quanto às letras das canções, considerando-as potencialmente perigosas e susceptíveis de serem interpretadas como veiculadoras de ideias de extrema-direita. Tal receio leva a que o produtor peça ao grupo que modifique algum do conteúdo, com ajuda do próprio: «A gente foi lá para a sala de ensaios mudar as letras. [...] No sentido do lirismo. Algumas coisas ficaram. A *Brava Dança dos Heróis* ficou com algumas quadras, mas aquilo ficou com outro refrão. [...] A *Magia Papoila* chamava-se *Olivença* – era uma letra sobre a perda de Olivença, que é uma ilegalidade.»⁷⁷

Segundo Carlos Maria Trindade, algumas das primeiras versões das letras teriam, inclusive, sido elaboradas com a colaboração de Paulo Borges (o qual é creditado no LP como autor da letra de *Aman-tes Furiosos*), proximidade essa que terá sido quebrada após o conhecimento dos restantes membros do grupo da existência do AXO: «O Paulo Borges era muito activo [...] também colaborou nas primeiras letras conosco. Era uma espécie de um idealista. Mas depois a banda não o aceitou. A banda não quis ficar com ele. Nem como colaborador. [...] Quando soubemos que havia um partido envolvido... [...] um agrupamento... não gostámos nada. Ninguém gostou. Todos reagimos e falámos com o Pedro.»⁷⁸

Contudo, o potencial de controvérsia do simbolismo usado pelo grupo (e, segundo Tozé Brito, antecipado pelo próprio Pedro Ayres Magalhães)⁷⁹ foi imediatamente visto por António Pinho e por Tozé

77 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

78 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

79 Tozé Brito em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 23 de Maio de 2014, em Lisboa.

Brito como garantia publicitária.⁸⁰ A expectativa de popularidade do grupo leva a que a Polygram dê um avanço financeiro aos Heróis do Mar para investimento na aquisição de material que mais se aproximasse dos objectivos sonoros dos seus membros na gravação do disco e actuações, sendo esse dinheiro empregado na aquisição de *backline* (amplificação sonora) e instrumentário na loja Caius, no Porto.⁸¹

A estratégia de arranque promocional da Polygram para o primeiro LP do grupo Heróis do Mar, dirigida por António Pinho e Aurora Cunha (membro do departamento de promoção e principal responsável pelos contactos com imprensa, rádio e televisão do grupo), incide, para além da participação no *Febre de Sábado de Manhã*, de Júlio Isidro;⁸² no contacto com Luís Filipe Barros, do programa *Rock em Stock*; e com António Duarte, do jornal *Sete* e do programa *Meia de Rock*, com vista à elaboração de textos e entrevistas que pudessem lançar o grupo nos diversos *media*.⁸³ A importância conferida ao programa de Barros levaria a que Pinho cancelasse a promessa inicial de estreia do LP no programa *Meia de Rock* da Rádio Renascença (o qual também contava com a participação de António Duarte), transferindo-a para o *Rock em Stock* de Barros na Rádio Comercial, sob promessa de emissão diária (*power-play*) do grupo.⁸⁴ Barros seria ainda responsável pela redacção de um texto sobre o grupo, publicado no jornal *Musicalíssimo* a 24 de Novembro de 1981, juntamente

80 Tozé Brito em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 23 de Maio de 2014, em Lisboa; António Pinho em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

81 Segundo Carlos Maria Trindade em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

82 Isidro afirma na sua autobiografia que a primeira participação dos Heróis no programa terá sido palco de controvérsia, descrevendo-a da seguinte forma: «No dia da estreia dos Heróis na *Febre*, houve uns rapazes de negro vestidos que levantaram o braço a saudar a banda que já estava em palco. Foi com um diálogo brejeiro mas enérgico que resolvi a *manif*: – Esse pessoal que está aí de braço estendido vai fazer uma coisa. Fecham a mão, deixam um dedo estendido e enfiam-no no... bolso!! O resto da plateia riu-se muito, os neoparvos sentiram-se em minoria, meteram as mãos nos bolsos e os Heróis tiveram uma grande estreia com a *Brava Dança dos Heróis* e *Saudade*, que bisaram», ver Isidro, *O Programa...*, 239.

83 Segundo Carlos Maria Trindade em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

84 Paulo Gonçalves, «Rui Pêgo e Luís Vita – O ‘rock’ português é um grande comércio!», *Musicalíssimo*, 8 de Dezembro de 1981.

com pequenas biografias de cada um dos membros, equiparando os Heróis do Mar ao GAC – Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta» enquanto exemplo de retoma do «verdadeiro canto português»⁸⁵ por oposição a práticas de revivalismo «acrobático» de «cantos regionais» características de outros cantores.

Por outro lado, a relação com António Duarte seria – famigeradamente – muito menos amistosa. Duarte fora convidado por António Pinho para uma primeira audição do disco ainda durante a realização das misturas finais, no Angel Studio, a qual, segundo o próprio, teria «adorado».⁸⁶ Contudo, quando Duarte observa a imagética dos músicos tanto no vestuário como na capa do fonograma, e confere com maior atenção o conteúdo temático das letras, terá ficado apreensivo. A entrevista realizada aos Heróis do Mar por António Duarte para o jornal *Sete*, publicada a 18 de Novembro de 1981 – data da publicação do LP – sob o título «Heróis do Mar, uma banda fascista?», será o início de uma intensa onda de controvérsia mediática em torno da natureza ideológica das canções e da identidade do grupo. Segundo António Duarte:

Tinha fotografias deles [...] e isso suscitou-me essa pergunta. Não era para dominar, de maneira nenhuma, a entrevista. A entrevista era para ser sobre música. Aquela pergunta foi do jornalista. «Se vocês têm imagens destas... o quê, simpatizam?» Isto podiam até dizer: «Não, é para chocar.» E ficava logo ali acabada a polémica. [...] Eles não estavam à espera da pergunta, e engasgaram-se. [...] Começaram a ser agressivos comigo, e eu, ao serem agressivos comigo, também redobrei a agressividade, e a entrevista saiu um bocado gorada do ponto de vista musical.⁸⁷

Na transcrição publicada no jornal, após Duarte considerar, em diálogo com os músicos, que «objectivamente, a foto da contracapa do álbum dos Heróis do Mar é de estética fascista», os membros do grupo respondem contrariando a afirmação, realçando a busca de um carac-

85 Luís Filipe Barros, «Heróis do Mar – Os marinheiros do mar alto vão conquistar o rock!», *Musicalíssimo*, 24 de Novembro de 1981.

86 António Duarte em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

87 *Ibidem*.

ter «épico» e «aventureiro» nas referências temáticas e nos aspectos musicais, como o recurso a coros (acrescentando Pedro Ayres: «Eu, por exemplo, gosto imenso de ouvir os coros do Exército Vermelho, que não têm nada a ver com a estética fascista de que falas...»).⁸⁸ Numa crítica de Belino Costa ao disco, publicada no mesmo periódico,⁸⁹ o autor afirma que o disco defenderia «teses reacionárias e mórbidas de tão sangrentas». Segundo o A&R Tozé Brito, estas afirmações reflectiriam, por sua vez, a inclinação ideológica geral dos redactores e colaboradores do *Se7e*, os quais «tentaram fazer de tudo para que os Heróis do Mar morressem ali à partida».⁹⁰ As acusações de que o grupo nutria simpatias pelo fascismo seriam amplificadas pelo anúncio da data de estreia ao vivo do grupo no Rock Rendez Vous, marcada para 25 de Novembro do mesmo ano (seguida de uma outra actuação no dia seguinte, no mesmo local), a qual os músicos afirmam que não foi positivamente escolhida, segundo conta Carlos Maria Trindade:

Foi um dia polémico, não é? Muito polémico. [...] ‘Tavam la nazis. Aí é que foi o escândalo. É que na primeira fila... ‘tavam [...] putos que estavam ligados à estética nazi. [...] Começaram a levantar o braço nas primeiras e nas segundas filas [...] e tivemos que parar o concerto duas vezes. Uma [...] porque a GNR não conseguia controlar o trânsito na Rua da Beneficência tal era o espalhafato, e a rua estava pura e simplesmente bloqueada... com carros no meio, os autocarros não passavam, e o Rock Rendez Vous estava esgotado por causa daquela tensão que havia relativa às notícias de que os Heróis eram uma banda de direita [...].⁹¹

A estreia dos Heróis do Mar ao vivo constituía a primeira lotação esgotada do Rock Rendez Vous.⁹² Apesar da controvérsia, o espectáculo foi

88 António Duarte, «Heróis do Mar, uma banda fascista? – ‘A nossa forma é provocatória’», *Se7e*, 18 de Novembro de 1981.

89 Belino Costa, «Os risíveis guerreiros», *Se7e*, 18 de Novembro de 1981.

90 Tozé Brito em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 23 de Maio de 2014, em Lisboa.

91 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

92 «Sucesso no Rock Rendez-Vous no Passeio dos Alegres da RTP-1», *Musicalíssimo*, 15 de Dezembro de 1981.

HERÓIS DO MAR

UMA
PAIXÃO
VIOLENTA



LP CASSETE POLYGRAM

«A HISTÓRIA NOS ABSOLVERÁ»
FIDEL DE CASTRO

acção rendez-vous
25 e 26 Nov.

agência "a Surtia de Lisboa"
tel. 268 88 75

Anúncio ao primeiro LP do grupo Heróis do Mar. *Se7e*, 25 de Novembro de 1981.

qualificado pela imprensa como um exemplo de «alta qualidade» performativa no âmbito da música pop-rock do país, onde não só a música mas também o aspecto imagético e coreográfico constituíram elementos distintivos. Contudo, a usual qualificação do grupo como fascista na imprensa terá dificultado a própria distribuição do fonograma nas lojas. Segundo Carlos Maria Trindade, a capa seria um dos principais factores para a falta de exposição do fonograma nas montras de retalhistas, complementando que tal se devia ao «medo que partissem» o vidro.⁹³ Em reacção à polémica e a pedido da editora, os membros dos Heróis do Mar redigem um comunicado, publicado a 1 de Dezembro de 1981 no

93 Segundo Carlos Maria Trindade em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

jornal *Musicalíssimo*, no qual expressam: «[...] o seu contínuo e enraivecido repúdio por todos os sistemas opressivos e fascistas desumanizantes e limitadores da liberdade de criação e da vida plena e feliz de todos os homens.»

A qualificação musical, por parte dos músicos, do primeiro LP dos Heróis do Mar enquanto «disco militar», reflectia uma vontade de diferenciação relativamente ao panorama vigente do «rock português» (e, igualmente, a uma concepção tipificada do «rock» como predominantemente definível pelos estilos do *hard rock* e da *heavy music*). Esta diferenciação era também assente na afirmação da singularidade do grupo, caracterizada por Ayres Magalhães como uma intenção de mistura entre referências (musicais e temáticas) às especificidades da «portugalidade» e os estilos de dança e imagética inspirados pelos grupos categorizados na imprensa anglo-americana como «neo-românticos» (Spandau Ballet, Ultravox, e.o.). Esta síntese procurava não só satisfazer a ambição de criar uma nova música popular portuguesa, mas, também, chegar a um maior número de pessoas, extravasando a faixa etária usualmente mais identificada com a música rock, como sintetiza Pedro Ayres Magalhães:

Digo logo à partida que não temos nenhum escrúpulo em querer que as nossas canções sejam cantadas por muita gente e sejam do gosto de muita gente. Cantamos em português e gostávamos que as nossas canções fossem do agrado do maior número de portugueses possível [...]. Houve a preocupação de não fazer coisas tão estranhas ou aparentemente vanguardistas que fossem música ao gosto de uma minoria.⁹⁴

Ou em entrevista a Manuela Paraíso, para a *Música & Som*:

M&S – Aliás, a definição que vos deram era «disco-militaristas»... vocês assumiam-na?

P. A. – Nós fornecemos isso, como etiqueta de estilo, para afastar um pouco aquela coisa do «rock português»... Não temos nada a ver

94 Belino Costa, «Heróis do Mar cantam o 'Amor' – Os guerreiros também se apaixonam», *Sete*, 18 de Agosto de 1982.

com isso. [...] O rock teve berço numa realidade precisa. Essa realidade não existe mais. Nós sabemos que a tendência geral de qualquer coisa que seja progressista, feita em música de massas, de espectáculo, não pode deixar de passar por uma veiculação gravíssima dos valores nacionais, tanto aqui como em qualquer país da Europa continental. E isso já não pode ser considerado rock. [...] De modo que, se a Grécia e a Turquia, os italianos e os espanhóis, os alemães e os franceses quiserem começar a fazer música, eles vão ter que procurar as suas raízes nas próprias realizações culturais do país [...].⁹⁵

Para Ayres Magalhães, a sua concepção universalista de «portugalidade»⁹⁶ materializava-se musicalmente na incorporação de instrumentos tradicionais (bombos, paulitos) e na pesquisa de enquadramentos melódicos e fonéticos que permitissem «cantar em português sem ser uma melodia que se estranha», o que implicara a escolha de palavras onde predominassem as vogais, de forma a que a língua – no seu entender – pudesse soar agradável a não-lusófonos («de maneira a que a nossa língua parecesse linda»)⁹⁷. Esta pretensão universalista manifestava-se também nas alusões rítmicas aos contactos culturais (e coloniais) da história de Portugal patentes nas canções *Bailai* e *Salmo*, pensadas enquanto referências a tipologias rítmicas africanas. Esta concepção de uma nova música popular era enformada pela procura de uma «nova síntese» entre uma ideia essencialista de inconsciente colectivo nacional onde constariam «os impulsos e a satisfação que levaram à chula, ao corridinho, ao fado» (a qual não significa necessariamente a emulação dos materiais musicais)⁹⁸, e os novos estilos da pop britânica (o *new wave*, os *neo-românticos*), com o recurso à tipologia instrumental característica dos novos grupos pop-rock (em momento de consolidação de diverso instrumental electrónico, com destaque para as caixas de ritmos e novos sintetizadores). Esta «nova síntese» era pensada pelo grupo como diametralmente oposta, por um lado, à tipologia tradi-

95 Manuela Paraíso, «Por mares nunca dantes navegados...», *Música & Som*, Novembro de 1982.

96 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

97 *Ibidem*.

98 Trindade Santos, «...mais vale andar no mar alto...», *Música & Som*, Fevereiro de 1982.

cional de grupo rock já instituída, e, por outro, aos grupos inspirados pela «música popular portuguesa» em voga na década anterior, politicamente identificada com a esquerda (e, frequentemente, com o universo da canção «de protesto»/«de intervenção»). Os membros do grupo chegam a afirmar, em entrevista à estação de televisão TVI,⁹⁹ que partilhavam «um ódio visceral» pelo grupo Trovante, à época próximo do Partido Comunista Português; por sua vez, Ayres Magalhães considera que as temáticas de *Por Este Rio Acima*, de Fausto Bordalo Dias, inspiradas na obra *Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto, veiculavam os traços negativos dos «descobrimientos portugueses», constituindo uma proposta contrária, no seu entender, à tentativa de ilustrar o «espírito de aventura e de entrega ao desconhecido». ¹⁰⁰ O historiador Luís Trindade, num artigo em que compara as narrativas de *Por Este Rio Acima* e do primeiro LP dos Heróis do Mar, afirma que a clivagem entre ambos – a qual constitui, por extensão, uma clivagem entre o expressar do «consenso» da narrativa instituída e o expressar do «contraditório» da experiência vivida – seria uma reencenação ideológica da oposição entre as correntes do nacionalismo (na afirmação do carácter épico da expansão) e do neo-realismo (na resposta às representações instituídas) de décadas anteriores. ¹⁰¹ Em jeito provocatório, Paulo Pedro Gonçalves afirmaria em entrevista para o *Música & Som*, publicada em Novembro de 1982:

Não gosto de ouvir o que eles andam a chamar «música popular portuguesa» hoje em dia. O que eu gosto de música popular portuguesa... é realmente música popular portuguesa. Grupos folclóricos e coisas no género... e fado. O que se está a fazer agora... pá, não quero dizer nomes, mas há muita gente a aproveitar a música popular portuguesa. O Marco Paulo é música popular portuguesa. É popular, é português e faz música popular portuguesa. Portanto, eu gosto do Marco Paulo

99 Numa reportagem sobre os 30 anos da edição do *single Amor*, emitida a 30 de Junho de 2012 pela TVI24.

100 Entrevista a Pedro Ayres Magalhães realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016.

101 Luís Trindade, «Dividing the Waters: The Sea in Portuguese Post-revolutionary Popular Music», *Portuguese Journal of Social Science* 14, n.º 3 (2015): 287-301.

[...] assim como gosto da Amália, de Trás-os-Montes e dos Pauliteiros de Miranda.¹⁰²

Por ocasião do quinto concerto do grupo, em Leiria,¹⁰³ Serge Thomas, redactor do periódico francês *Actuel* (lançado por Jean-François Bizot e vocacionado para a divulgação da música e da cultura *underground*), convida, em inícios de 1982, os Heróis do Mar a actuarem no espaço Rex Club em Paris (inaugurado cerca de um ano antes), publicando paralelamente um artigo sobre grupos rock em Portugal e Espanha com especial destaque para os Heróis. Agendados para os dias 16 e 17 de Março, a actuação dos Heróis em Paris é enquadrada numa das *soirées* «*nuit d'Actuel*», realizadas todas as terças, quartas e quintas-feiras e organizadas pela revista, as quais, segundo o jornal *Se7e*, servem o propósito de «propor coisas novas, misturar os públicos, criar encontros bizarros», propondo alternativas estéticas aos usuais grupos de pop-rock anglo-americano.¹⁰⁴ Segundo Rui Pregar da Cunha, um dos aspectos realçados pela revista *Actuel* seria a influência africana reflectida em *Salmo* e *Bailai*, o que converge com a selecção destacada pela reportagem do *Se7e* dos concertos agendados para o mesmo espaço, no mesmo período: «É o 'Rumba-Rock' do Zaire, são os 'Rokers Peuls' da África Ocidental, os 'Walla Zongo Soul' do Congo [...]».¹⁰⁵

O sucesso de ambos os concertos, os quais tiveram lotação esgotada¹⁰⁶ e alguma repercussão na televisão e imprensa francesa (com entrevistas nos periódicos *Libération* e *Rock & Folk*), motiva tentativas de publicação internacional (França, Itália, Alemanha, Bélgica e Holanda) do primeiro LP por iniciativa do próprio grupo,¹⁰⁷ a qual

102 Manuela Paraíso, «Por mares nunca dantes navegados...», *Música & Som*, Novembro de 1982.

103 Nuno Galopim, «A (primeira) brava dança dos Heróis», *Máquina de Escrever* (blog), Dezembro de 2016, <https://maquinadeescrever.org/2016/12/06/a-primeira-brava-danca-dos-herois/>.

104 Daniel Ribeiro, «Duas noites surrealistas em Paris – Heróis do Mar saúdam com cravos vermelhos», *Se7e*, 24 de Março de 1982.

105 *Ibidem*.

106 «Heróis do Mar atacaram em Paris», *Musicalíssimo*, 14 de Abril de 1982.

107 Segundo Pedro Ayres Magalhães em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

surge noticiada na imprensa.¹⁰⁸ Paralelamente – e em reacção à má publicidade em torno do carácter ideológico do grupo e ao fraco número de vendas do LP –, os Heróis do Mar gravam, durante o mês de Junho de 1982, um maxi-*single* (*Amor*, publicado a 22 de Julho) especificamente criado para, segundo Carlos Maria Trindade, simultaneamente «colmatar esta crise»¹⁰⁹ e ser reproduzido em discotecas (razão para a qual se escolhe a edição em formato de 12', o qual permitiria maior qualidade sonora nas frequências graves). A canção, musicalmente inspirada nas características musicais (sequência harmónica do refrão e estilo rítmico) de *Don't You Want Me Baby* do grupo inglês Human League, aspecto assumido pelos membros do grupo,¹¹⁰ contando ainda com a participação de Né Ladeiras, visava ser, de forma consciente, uma tentativa de êxito comercial, a qual seria efectuada. Este chegaria às 45 mil unidades vendidas no final do ano¹¹¹ e, posteriormente, levaria ao primeiro disco de platina atribuído a um grupo português (para o qual é criado o galardão, o qual, no caso dos *singles*, correspondia a vendas acima das 100 000 unidades):

«Aquilo foi feito em dois minutos, pá. Telefonámos ao António Pinho. [...] Fiz a letra. [...] É um bocado sair daquele lirismo mais marcial do primeiro disco.» – Pedro Ayres Magalhães¹¹²

«Com o *Amor* conquistámos a malta. A malta das discotecas... [...] a nova geração. E limpámos um bocado essa coisa terrível, porque nem nós gostávamos de ser apelidados de fascistas.» – Carlos Maria Trindade¹¹³

108 «Heróis do Mar atacaram em Paris», *Musicalíssimo*, 14 de Abril de 1982; «Ritmo 7 – Heróis do Mar editados em França», *Se7e*, 19 de Maio de 1982.

109 Entrevista a Carlos Maria Trindade realizada por Ricardo Andrade a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

110 Segundo Carlos Maria Trindade (entrevista a Ricardo Andrade, 22 de Maio de 2014) e Pedro Ayres Magalhães (entrevista a Ricardo Andrade, 13 de Fevereiro de 2016).

111 Rui Leitão, «Natal: eles foram campeões de vendas», *Tal & Qual*, 30 de Dezembro de 1982.

112 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

113 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

Para além da mudança radical de temática, a qual trocava a referência aos «fracos» de que «*não reza a história*» (em *Brava Dança dos Heróis*) pela simplicidade romântica de «*caminho em flor/ cheio de sol/ perfumado com o nosso amor*», o lançamento do *single* seria acompanhado pela produção de um *videoclip* para promoção televisiva, filmado no Mosteiro dos Jerónimos. *Amor* seria incluído na edição francesa do primeiro LP do grupo, igualmente publicada em Julho de 1982. O sucesso do maxi-*single* e dos espectáculos do grupo em França motivaria a Polygram a enquadrar os Heróis do Mar nas primeiras partes dos concertos em Lisboa, Faro e Paris dos grupos King Crimson e Roxy Music, em Agosto de 1982, para os quais foram convidados representantes da Polydor francesa e alemã para a assistência, em prol da internacionalização do grupo. Segundo Carlos Maria Trindade:

Fizemos a tournée com os Roxy Music [...] através da Polygram. Porque, à época, os Roxy Music eram banda da PolyGram. Eles fizeram o contacto internacional. A Polygram, nessa altura, respondia à Holanda... era holandesa. Fizeram uma reunião a dizer que tinham uma banda muito prometedora em Portugal, e como o Roxy vinha cá e ia fazer uma pequena digressão, se a gente podia fazer a primeira parte. Meteram-nos lá, sem ganhar nada. Claro, não ganhámos nada. Sem cachet. Sem condições nenhuma, nem tivemos ensaio, praticamente. [...] A companhia não pegou na banda por ser em portugueses.¹¹⁴

A dificuldade linguística motivaria António Pinho a pedir, dois anos mais tarde, paralelamente à edição do mini-LP *Rapto*, que os Heróis do Mar gravassem *Amor* em diversas línguas (castelhano, francês e inglês) para possível exportação e venda nas actuações do grupo no estrangeiro. Contudo, as ligações prévias do grupo (e em particular de Pedro Ayres Magalhães) à Valentim de Carvalho enquanto produtores e, em particular, à Fundação Atlântica (aspectos a explorar noutra secção deste livro), assim como a tentativa de Francisco Vasconcelos de contratação dos Heróis do Mar, motivam o desvínculo com a Polygram em meados da década:

114 *Ibidem*.

Fazemos a Fundação Atlântica, que era uma espécie de... que era um projecto do Miguel [Esteves Cardoso], mas que do meu lado, do nosso lado, mais do meu... era a maneira de chegar ao Pedro Ayres e aos Heróis do Mar, que eram uns tipos que... portanto, eu estava muito satisfeito com os artistas que tinha do lado da Valentim, mas eles estavam na Polygram. Eu tinha que os ir buscar, porque eles eram os mais consistentes. [...] É o Miguel que faz a ponte para eles. O Miguel conhece o Pedro Ayres [...] a ligação faz-se através dele. E eu tinha muito interesse em roubá-los à Universal [Polygram].¹¹⁵

JAFUMEGA: DA METRO-SOM À POLYGRAM

O último grande protagonista dos anos do *boom* do rock contratado pela Polygram seria o grupo portuense Jafumega (também escrito com a grafia «Jáfumega», «Jafu-Mega» e «Jafu'Mega»), fundado no Outono de 1978 pelos irmãos Mário, Pedro e Eugénio Barreiros, ex-membros do grupo Mini-Pop. O Mini-Pop, grupo que integraram enquanto crianças e adolescentes, gerido pelo pai dos irmãos, gravava diversos *singles* e EP ao longo da década de 1970, interpretando versões de êxitos internacionais em bailes e festividades. A intensa prática musical dos irmãos desde jovem idade permitiu-lhes o desenvolvimento de aptidões técnicas que os pares reconheceriam como invulgares entre músicos dedicados ao rock; Vítor Rua qualifica-os como «virtuosos»,¹¹⁶ enquanto João Grande afirma que «tocavam fabulosamente bem».¹¹⁷

A formação inicial de base, para além dos irmãos Barreiros, integrava Álvaro Marques, António Pinho Vargas e José Nogueira, após o término dos seus respectivos grupos (Psico e Abralas). O novo grupo resulta da necessidade de composição de repertório original (apesar de inicialmente intercalado com versões de outro repertório),

115 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

116 Em conversa privada com Ricardo Andrade.

117 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

inicialmente enquadrado no *jazz-rock* (na senda do repertório anterior do Abralas), com forte pendor *improvisativo*, incluindo alguns temas com letras em inglês escritas pelo grupo e inicialmente cantadas por Eugénio Barreiros. Segundo o baterista Álvaro Marques:

Entretanto, o Mini-Pop tinha terminado, o Abralas tinha terminado, onde estava o Zé Nogueira e o António Pinho Vargas... já mais para o funk, o jazz... uma fusão. E então, iniciaram-se as conversações. «Como é que é? Estão livres?» E juntou-se. Juntaram-se os três irmãos do Mini-Pop, o Zé Nogueira, o Pinho Vargas e eu. Em 1978 começámos a ensaiar [...] temas copiados. Freddie Hubbard [...] Herbie Hancock. [...] Aí nasce o Jafumega. [...] O Jafumega aparece como uma reunião de coisas inacabadas, ou de algum desconforto que existira nos seus próprios grupos...¹¹⁸

Após algumas audições (nas quais também participa o vocalista António Garcez após a sua saída dos Arte & Ofício), o grupo integra o vocalista Luís Portugal. O enveredar pelo domínio do *jazz-rock* (protagonizado internacionalmente por grupos como os Return to Forever, Weather Report, e.o.) implicava, em análise retrospectiva feita pelos músicos, uma forte preocupação pela manifestação «virtuosista» que, ao longo da década de 1970, vigorava em diversos estilos do rock (em particular do rock sinfónico/progressivo).¹¹⁹ A afirmação da destreza técnica do grupo enquanto aspecto distintivo era paralela ao seu denegrir de estilos em consolidação no âmbito do rock que os músicos consideravam menos dignos:

Luís Portugal: «Pretendemos, de facto, ser diferentes e não apenas mais um grupo. Outra coisa, muito importante: não somos um grupo Hard Rock. Porque não somos tão limitados como isso. Gostamos muito do balanço, não somos apenas meia dúzia de músicos quadrados e barulhentos» [...]. Segundo diz Álvaro Marques: o «Hard Rock»

118 Entrevista realizada por Miguel Almeida a 6 de Fevereiro de 2006, em Tomar.

119 Belino Costa, «Jáfumega ao 'Se7e' – Rock português: o que é isso?», *Se7e*, 23 de Junho de 1982.

é a fuga para os músicos limitados, os músicos medíocres, gente que precisa de ganhar a vida.¹²⁰

A valorização da desenvoltura técnica e da complexidade harmónica e melódica como características do repertório, transversal a uma parte substancial dos grupos rock da década de 1970, convergia com a doxa do período quanto ao recurso ao inglês cantado, entendendo os músicos que esta língua se adaptaria melhor às especificidades sonoras da música rock do que o português. Para além da extensa prática, por parte dos membros do grupo, de interpretação de êxitos anglo-americanos na sua actividade musical prévia à existência do grupo Jafumega, a pouca preocupação com o conteúdo temático dos textos e o escasso hábito generalizado na escuta de rock em português¹²¹ são complementados com o que Álvaro Marques (baterista) qualifica como sendo a dificuldade acrescida de escrever letras em português. De acordo com o músico, a língua portuguesa prestar-se-ia «muito pouco para cantar», dada a predominância de palavras «graves» e «esdrúxulas» que «terminam quase todas de maneira surda». ¹²² Segundo os membros do Jafumega, em entrevista ao periódico *Se7e*, publicada a 5 de Agosto de 1981: «Aparecemos a cantar em inglês porque quando começámos a gravar o disco (nessa altura ainda ninguém tinha ouvido falar do Rui Veloso) era impensável gravar em Português. Em suma, era tradicional cantar-se em inglês. Não tínhamos razão para embarcar num projecto que era arriscado. [...] Optámos pela via mais fácil, cantar em inglês.» ¹²³

Após a entrega de maquetes a diversas editoras, apenas a Metro-Som de Branco de Oliveira se mostrara interessada na gravação de um fonograma. Ao contrário do que acontecera com os grupos agenciados por António José, foi Branco de Oliveira quem investiu financeiramente («trezentos contos») ¹²⁴ na gravação do LP *Estamos Aí*,

120 Manuel Dias, «Jafu'Mega na berra – Seis apostas num estilo», *Se7e*, 7 de Janeiro de 1981.

121 Belino Costa, «Jafu-Mega ao 'Se7e' – Há oportunistas que se colam ao Rock», *Se7e*, 5 de Agosto de 1981.

122 Manuel Dias, «Jafu'Mega na berra – Seis apostas num estilo», *Se7e*, 7 de Janeiro de 1981.

123 Belino Costa, «Jafu-Mega ao 'Se7e' – Há oportunistas que se colam ao Rock», *Se7e*, 5 de Agosto de 1981.

124 Manuel Dias, «Jafu'Mega na berra – Seis apostas num estilo», *Se7e*, 7 de Janeiro de 1981.

gravado no estúdio Arnaldo Trindade com o técnico de som Moreno Pinto e publicado em Novembro de 1980.¹²⁵ Neste disco, as características estilísticas aproximam-se mais do *reggae* e do *funky*,¹²⁶ aspecto para o qual contribuiria a popularidade dos novos grupos da *new wave* (em particular os grupos The Police e Talking Heads).¹²⁷ Apesar do título, as canções eram cantadas em inglês, aspecto que constituiria um problema na sequência da popularidade de *Chico Fininho* e do amigo e conterrâneo Rui Veloso: «Foi já só depois da saída do álbum que pela primeira vez pensámos em cantar em Português. Também já tinha saído o álbum do Rui Veloso. Como começámos a dar concertos reparámos que as pessoas prestavam atenção aos textos. Era absurdo cantar em Inglês, porque as pessoas não percebiam.»¹²⁸

Apesar da aversão expressa pelo grupo quanto à sobrevalorização das letras em detrimento dos materiais musicais,¹²⁹ a recente vaga do rock em português e a preocupação manifesta em retratar aspectos característicos do quotidiano motivam os músicos a contactar Carlos Tê – letrista de Rui Veloso e amigo do grupo – e José Soares Martins (por intermédio de Tê) para a elaboração de textos a musicar pelos Jafumega.¹³⁰ Em 1981, os Jafumega gravam o *single* *Dá-me Lumel/Ribeira*, cujo lado B (uma homenagem em estilo *reggae* à zona da Ribeira, na cidade do Porto, com letra de José Soares Martins) obtém substancial sucesso radiofónico, sendo considerado pelo programa *Rolls Rock* (de António Sérgio, na Rádio Comercial) como o melhor tema de rock português do ano.¹³¹

125 António Macedo, «Discos – Jafu’Mega ‘Estamos Aí’», *Se7e*, 19 de Novembro de 1980.

126 António Tilly e Miguel Almeida, «Jafumega (Jáfu’Mega)», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

127 Belino Costa, «Táxi, Jáfu-Mega, GNR, Trabalhadores do Comércio... – Rock à moda do Porto», *Se7e*, 3 de Fevereiro de 1982.

128 Belino Costa, «Jafu-Mega ao ‘Se7e’ – Há oportunistas que se colam ao Rock», *Se7e*, 5 de Agosto de 1981.

129 *Ibidem*.

130 Segundo Mário Barreiros em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 5 de Novembro de 2015, em Vale de Lobos.

131 Belino Costa, «Táxi, Jáfu-Mega, GNR, Trabalhadores do Comércio... – Rock à moda do Porto», *Se7e*, 3 de Fevereiro de 1982.

Contudo, à semelhança do que acontecera com o grupo UHF, a relação com a editora Metro-Som seria problemática. Segundo os músicos, o contrato com a editora estipulava que estes só receberiam pagamento de *royalties* quando o número de vendas da publicação de cada disco ultrapassasse as 5000 unidades vendidas.¹³² Apesar da forte exposição radiofónica de *Ribeira* e de *Dá-me Lume* no auge do *boom* do rock português, a Metro-Som teria expressado aos músicos que o número requerido não teria sido ultrapassado. A desconfiança do grupo relativamente ao mundo editorial induz a que após o contacto da Polygram com os Jafumega (estabelecido por intermédio do grupo Trabalhadores do Comércio)¹³³ o contrato com esta editora estipule a obrigatoriedade de gravação de apenas um fonograma. Segundo o grupo, tal contrato seguia um princípio de independência assente na constatação de que «a venda dos discos interessa muito mais à editora que ao próprio grupo», tendo em conta a experiência prévia com a Metro-Som.¹³⁴ Após o contrato dos Jafumega com a Polygram, a Metro-Som publicaria ainda, em 1982, os *singles* *Running Out / Zigueira* e *There You Are / My Daddy's Rock* com duas canções inéditas do grupo gravadas durante a feitura de *Estamos Aí*, sem autorização do grupo: «Trata-se de uma clara jogada oportunista que tem o intuito único de fazer dinheiro.»¹³⁵

No primeiro semestre de 1982, os Jafumega gravam o seu segundo LP no Angel Studio com os técnicos José Fortes e Rui Novais, auto-intitulado (*Jáfu'Mega*), com letras de José Soares Martins e Carlos Tê sobre diversos aspectos do quotidiano e da realidade social e política do período. *Guida Peituda* versaria sobre a política governativa de Margaret Thatcher; *Liquidamos a Existência* é caracterizada pelos músicos como «crítica ao consumismo desenfreado»; e *Latin'América* – frequentemente qualificada na imprensa como

132 Belino Costa, «...e Lisboa ali tão longe... – Estúdios do Porto: gravar numa só pista», *Se7e*, 3 de Fevereiro de 1982.

133 Segundo Tozé Brito em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 23 de Maio de 2014, em Lisboa.

134 Belino Costa, «Jáfumega ao 'Se7e' – Rock português: o que é isso?», *Se7e*, 23 de Junho de 1982.

135 *Ibidem*.

semelhante (especialmente no *riff* de guitarra) a *Message in a Bottle* dos ingleses The Police – como uma denúncia dos regimes ditatoriais sul-americanos.¹³⁶

A alguma experiência prévia de gravação dos irmãos Barreiros e a idealização, pelos próprios, de um objectivo sonoro na gravação destas canções constituíram um ponto de tensão entre os músicos e o técnico de som José Fortes. Esta tensão foi amplificada pelas limitações no tempo de gravação, dada a inexistência de um estúdio próprio da editora (ao contrário da Valentim de Carvalho), como lembra Mário Barreiros:

Com o Zé Fortes também tivemos [...] na altura dos Jafumega, algumas questões e discussões e conversas, depois acabou sempre tudo em bem. [...] Às vezes, havia certas coisas que nós conseguimos em nossa casa, na nossa sala de ensaios [...] só que na altura só tínhamos gravador de cassetes. [...] O Angel [...] era um estúdio muito seco, enquanto que a nossa sala de ensaios de captação era uma sala mais viva, com um telhado alto em madeira. [...] Tínhamos que normalmente juntar *reverbs* para conseguir aquele tipo de som que nós pretendíamos. E houve alguns momentos quentes, digamos assim. De se tentar uma coisa que está na nossa cabeça e que não estávamos a conseguir o resultado no estúdio. [...] O principal problema dos estúdios profissionais é sempre a questão do tempo.¹³⁷

Apesar da filosofia de José Fortes de enfoque na captação sonora ao invés da experimentação na mistura, o técnico de som foi responsável pela produção tímbrica do *riff* de guitarra de *Latin'América*, através de experiências com o posicionamento de vários microfones (dois microfones mono – um para captação próxima, outro para captação mais distante, o que dava efeito de atraso – e um estéreo, para captação da sala), as quais o técnico afirma terem sido feitas «à revelia» do

136 *Ibidem*.

137 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 5 de Novembro de 2015, em Vale de Lobos.

grupo.¹³⁸ A experiência dos músicos no trabalho de estúdio leva a que sejam creditados como responsáveis pela produção do disco.

O LP seria publicado em Junho de 1982, num período contemporâneo da edição da segunda vaga de LP dos protagonistas do *boom* e consequente decréscimo de vendas dos grupos identificados com o fenómeno. Segundo os próprios, o «aproveitamento despudorado por parte das editoras»¹³⁹ num período de decréscimo de vendas dos grupos de rock contribuiu para a construção de uma imagem negativa do *boom*. Paralelamente, a popularidade da nova corrente de música popular portuguesa influenciada pelo universo da música tradicional (Fausto, Júlio Pereira, Trovante, e.o.) induz a assunção, durante este período, do projecto de «explorar sonoridades portuguesas».¹⁴⁰ Tal objectivo, acrescido do sucesso de grupos como os Heróis do Mar e da nova pop anglo-americana, é reflectido na gravação em Março e Abril de 1983 do LP *Recados*, marcado pela influência da música tradicional portuguesa e por um maior enveredar pela sonoridade dos sintetizadores. A dualidade entre o «moderno» urbano e o «arcaico» provinciano (à semelhança dos textos de Carlos Tê para as canções de Rui Veloso) reflectida nas novas influências seria igualmente expressa na estrutura do disco, de carácter algo conceptual, sendo o lado A dedicado à realidade citadina e o lado B dedicado à realidade rural. Segundo Mário Barreiros, este LP seria sintomático de uma situação de «dispersão estética» que, juntamente com o declínio do *boom*, motivaria o término do grupo:

Queríamos, se calhar, misturar coisas a mais. Achávamos piada, na altura, que se pudesse fazer alguma fusão com a música popular portuguesa, que os Trovante também tinham começado a fazer... e que hoje, por exemplo, os [...] Diabo na Cruz fazem. [...] Eu acho que foi, sobretudo, a vantagem de nos metermos de cabeça no jazz, acho eu. A minha, pelo menos, foi essa. Deixou de ter interesse, digamos assim,

138 Segundo José Fortes em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 18 de Maio de 2015, em Mafra.

139 Belino Costa, «Jáfumega ao ‘Se7e’ – Rock português: o que é isso?», *Se7e*, 23 de Junho de 1982.

140 *Ibidem*.

o rock. Tanto que eu depois só volto ao rock com o Rui Veloso em 90, no final de 89, quando ele me foi convidar... ele e o Carlos Tê... e começamos a trabalhar no *Mingos & Os Samurais*.¹⁴¹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na senda da popularização dos protagonistas do «rock português» publicados pela Valentim de Carvalho, a editora Polygram investiria estrategicamente na contratação e gravação de diversos grupos identificados com as práticas do pop-rock. Um dos aspectos centrais da estratégia da editora, partilhada com a Valentim de Carvalho (e em parte enformada pelo produtor António Pinho, o qual provinha desta última empresa), consiste na publicação de repertório rock em língua portuguesa, aspecto que motiva a substituição das letras do grupo portuense Taxi, um dos casos de maior impacto comercial do período. As discussões em torno das acepções da expressão «rock português», da temática da «portugalidade» e da redefinição do que significava «ser-se português» no início da década de 1980 seriam particularmente evidentes na actividade do grupo Heróis do Mar, a qual motivou forte controvérsia nos órgãos de comunicação social nesse período. O ímpeto voluntarista dos músicos na promoção do grupo e o carácter multinacional da editora foram de particular importância na tentativa de internacionalização dos Heróis do Mar, sendo de destacar a realização de diversos concertos em Paris e a publicação de uma edição francesa do seu primeiro LP. O investimento no «rock português» motiva ainda a contratação, por parte da Polygram, de grupos anteriormente ligados a outras editoras de menor dimensão, como os grupos Trabalhadores do Comércio e Jafumega. Contudo, os anos de 1982 e 1983 seriam marcados por uma redefinição do catálogo da Polygram e das restantes editoras, o que levaria a uma diminuição (qualificada por alguns jornalistas como «acordada»/negociada) das apostas contratuais em grupos identificados com os estilos do rock, aspecto a abordar no capítulo 9.

141 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 5 de Novembro de 2015, em Vale de Lobos.

CAPÍTULO 7

«1980 FOI O ANO DOS GRUPOS ROCK, 1981 SERÁ O ANO DOS MANAGERS»: ¹ A PROFISSIONALIZAÇÃO DO «ROCK PORTUGUÊS»

O sucesso da aposta da Valentim de Carvalho na publicação de *Chico Fininho e Cavalos de Corrida* constituiu um estímulo para a contratação de novos grupos por parte do restante universo editorial do país. Por sua vez, a popularidade de Rui Veloso e dos UHF motivou a criação ou a reconfiguração de grupos já existentes, vários deles com actividade previamente cingida à actuação de versões de êxitos internacionais em bailes, enveredando progressivamente pela criação de repertório rock cantado em português durante os anos do *boom*. Para além da reacção imediata das diversas editoras, materializada na gravação de dezenas de discos de rock, estes anos foram igualmente marcados pela criação de agências de artistas e grupos e de empresas de som e luz que visavam capitalizar com o fenómeno, aspectos que contribuíram para a crescente profissionalização do universo do rock em Portugal. A quantidade substancial de novos grupos contratados para gravação induziu também a proliferação de festivais e a criação de novos espaços dedicados à apresentação deste repertório (como o Rock Rendez Vous), aspectos fundamentais na consolidação das práticas do rock durante este período, ao constituírem contextos de desenvolvimento de uma prática e, simultaneamente, de convergência entre fãs do domínio e consequente reforço de sensações de pertença a uma comunidade musical.² Abordarei alguns destes desenvolvimentos no presente capítulo.

1 Afirmação de António Manuel Ribeiro (UHF) para o periódico *Música & Som*, em Ricardo Camacho, «UHF – O concerto d’Almada», *Música & Som*, Março de 1981.

2 Andy Bennett e Richard A. Peterson, «Introducing Music Scenes», em *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, ed. Andy Bennett e Richard A. Peterson (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), 11.

NOVAS AGÊNCIAS DE ARTISTAS E EMPRESAS DE AMPLIFICAÇÃO SONORA

Em Maio de 1981, num artigo no jornal *Tal & Qual* sobre a situação do rock em Portugal em pleno *boom*, o redactor Jorge Pinheiro afirma:

A situação do rock português é tão boa que até surgiram nos últimos dias, várias organizações voltadas para «apoiar» e «organizar» concertos de rock. Aí talvez a situação se complique um pouco, mas não faz mal. É apenas uma questão de tempo. Como as bandas não têm culpa que Portugal ainda não esteja na CEE, há uma grande falta de aparelhagem sonora no mercado. E por isso as bandas têm que se sujeitar a tocar pela província ou optar pela nova vaga, participando em festivais de rock.³

As afirmações de Pinheiro condensam algumas das principais transformações ocorridas nas práticas do rock – e, por extensão, no universo da *popular music* em Portugal – no início da década de 1980, na sequência do sucesso comercial e mediático dos músicos já mencionados nos capítulos prévios. A proliferação de grupos de rock gravados ao longo dos anos de 1980 e 1981 levaria à intensificação da organização de concertos dos mesmos em vários pontos do país. Contudo, a escassez generalizada de condições logísticas e técnicas, tanto relativa à inexistência de auditórios com condições acústicas adequadas ou aos frequentes problemas de baixa potência eléctrica nos geradores de diversas localidades⁴ como à dificuldade de acesso a sistemas de amplificação de palco por parte dos grupos (em grande parte motivada pelos elevados custos de aquisição e importação de sistemas de *public address*)⁵ impulsionariam a consolidação de indústrias de agenciamento de artistas e de empresas de som e luz para espectáculos. Estas dificuldades estão na génese do próprio desenvol-

3 Jorge Pinheiro, «O rock no Portugal das maravilhas», *Tal & Qual*, 16 de Maio de 1981.

4 Aspecto que, em relatos de actuações dos UHF e dos Heróis do Mar, induziriam a que o início das actuações se realizasse após a emissão da telenovela pela RTP.

5 Vulgo sistemas de PA.

vimento destas indústrias a nível internacional a partir da década de 1960.⁶ Internacionalmente, o alargamento do interesse dos públicos pelo rock motivou a transferência das actuações para espaços alargados, cuja adequação acústica e sistemas de amplificação sonora foram alvo de diversas transformações ao longo das décadas subsequentes.⁷ A crescente atenção dada às especificidades sonoras das gravações também influenciou uma maior atenção dada às características sonoras das actuações, o que motivou a criação de diversas empresas para o efeito.⁸ Paralelamente, a expansão internacional dos estilos do pop-rock estimula a generalização da função de agente representante de grupos (vulgo *manager*), o qual, segundo a definição de John Watson,⁹ é caracterizado como alguém que é remunerado pela tarefa de maximização da «carreira musical» dos seus agenciados. No âmbito dos *Popular Music Studies* e nos trabalhos dedicados às indústrias da música, o tradicional enfoque académico no universo editorial tende a descartar a importância dos agentes representantes de grupos nas práticas do pop-rock,¹⁰ apesar do seu papel por vezes central na configuração da actividade dos músicos. Se, a nível internacional, esta «maximização da carreira musical» passa frequentemente pela intermediação entre artistas, editoras fonográficas e órgãos de comunicação social, em Portugal, durante o período abordado neste livro, o papel dos agentes de grupos rock era essencialmente caracterizado pela combinação das funções de agenciamento para espectáculos e de sonorização dos mesmos, salvo em algumas importantes excepções por mim destacadas no presente capítulo.

Em Portugal, as dificuldades intrínsecas às actuações de grupos rock durante os inícios da década de 1980 contribuíram para a constituição de um verdadeiro anedotário partilhado por vários dos protagonistas do

6 Frith *et al.*, *The History of Live Music in Britain, Volume II, 1968-1984: From Hyde Park to the Hacienda* (Oxon: Routledge, 2019), 46-48.

7 *Ibidem.*

8 *Ibidem.*

9 John Watson, «What Is a Manager?», em *The Music Manager's Manual*, ed. M. McMartin, S. Eliezer e S. Quintrell (Sydney: The Music Manager's Forum, 2002), 2.

10 John Williamson, «Artist Managers and Entrepreneurship: Risk-Takers or Risk Averse?», em *Music Entrepreneurship*, ed. Allan Dumbreck e Gayle McPherson (Londres: Bloomsbury Academic, 2016), 88.

rock em Portugal no período. Várias das histórias relatadas por António Manuel Ribeiro no seu livro *Por Detrás do Pano* (2014) incidem sobre diversos problemas na realização de espectáculos durante o período de sucesso inicial dos UHF, as quais vão desde interrupções de concertos após quebra de sistemas eléctricos (uma delas motivo para a comissão organizadora se recusar a pagar o *cachet* de actuação acusando o grupo de ter uma «aparelhagem muito potente»), problemas de solidez física do palco e de segurança, entre outros aspectos. Por sua vez, a imprensa do período aborda recorrentemente estes problemas enquanto sintomáticos da incipiência da actividade do rock no país. Em Janeiro de 1981, em entrevista ao jornal *Musicalíssimo*, o grupo Existência, oriundo de Castelo Branco, afirma que: «Os amplis¹¹ estão num dinheirão. Noutros países como a França por exemplo custam metade do preço. Nota-se no nosso país um desinteresse total perante a música. Para formar um conjunto completo é preciso ser-se rico. [...] Para ganharmos dinheiro e irmos evoluindo em aparelhagem somos obrigados a tocar música comercial. Mas nós queremos evoluir na música portuguesa, no rock português, do qual já temos composições nossas.»¹²

A experiência de alternância entre a interpretação de versões, característica do acompanhamento de bailes, e a interpretação de originais seria inclusivamente característica da actividade de vários grupos com contrato de gravação. Este seria o caso do grupo Iodo, cuja participação em bailes visava o pagamento (a prestações) de um sistema PA da marca Furacão que lhes pudesse conferir maior autonomia nas apresentações ao vivo. A própria empresa Furacão, fundada em 1978 em Coimbra (caso desenvolvido no próximo subcapítulo), surge com vista à compensação da ausência generalizada de sistemas de PA para grupos rock, dadas as altas taxas de importação de instrumentos e material sonoro do estrangeiro.

O problema do acesso a sistemas de amplificação que satisfizessem as necessidades de palco dos músicos foi também sentido pelos principais protagonistas do *boom*. No final de 1980 e em plena consoli-

11 Amplificadores.

12 Jorge Manuel Peres, «Existência – Rock português – Entrevista exclusiva», *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.

dação mediática da canção *Chico Fininho*, Rui Veloso, à altura com escassa experiência de palco (cerca de meio ano de actuações), afirma que uma das suas principais dificuldades no período consistia na falta de qualidade sonora das actuações: «Apesar dos esforços que fazem os técnicos, o que é verdade é que eu não tenho apresentado o melhor som possível. Precisava de outro equipamento. Mas valerá a pena investir numa coisa tão dispendiosa? Ainda não encontrei resposta para a pergunta. [...] Às tantas estamos no palco e como o som não corresponde, acabamos por não nos sentir estimulados.»¹³

A empresa Concerto

A popularização do «rock português» e a necessidade de os grupos se apresentarem ao vivo motiva, neste período, a criação de toda uma nova dinâmica de agências e empresas dedicadas à produção de espectáculos. Uma das principais empresas de som e de agenciamento de artistas a emergir e a intensificar a sua actividade durante o período do *boom* do rock foi a Concerto, iniciada em 1979¹⁴, onde figurariam o antigo promotor da Phonogram Carlos Gomes, Ivan Hancock, o radialista José Nuno Martins e o técnico de som João Azinheira, mais conhecido por Joca, responsável pelo som de palco de vários dos principais protagonistas do rock em Portugal da década de 1970, entre eles os grupos Psico e Tantra. Segundo o técnico de som António Pinheiro da Silva, Joca teria sido um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento das práticas de amplificação sonora para eventos ao vivo em Portugal, particularmente na mudança do mero recurso adicional a colunas de som para as vozes (para além dos próprios amplificadores de instrumentos) para o enveredar por sistemas de *public address* mais elaborados, de maior potência, com sistemas de mistura de volume dos vários elementos sonoros.¹⁵ Com formação de base em electrotecnia realizada na Escola Industrial Fontes Pereira de Melo,

13 António Macedo, «Rui Veloso ao ‘Se7e’ – ‘Já não posso fracassar...’», *Se7e*, 24 de Dezembro de 1980.

14 *Se7e*. «Arte & Ofício 19 dias “na estrada”», 30 de Maio de 1979.

15 Entrevista a António Pinheiro da Silva realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 6 de Julho de 2014, em Oeiras. Ver também António Tilly, «Aparelhagem», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

no Porto, Joca seria responsável pelo sistema de PA encomendado pelo grupo Tantra à empresa MEL – Música, Electrónica, Lda., o qual incluía uma mesa de som Allen & Heath de 16 canais, aspectos que o próprio, em entrevista publicada em Fevereiro de 1978 no *Rock em Portugal*, considerava distintivos relativamente às características de outros grupos:

Há músicos muito melhores, a tocarem em muito melhores bandas, mas que não conseguem fazer um trabalho de grupo tão valioso. É por isso que acredito nos Tantra. [...] A qualidade que um grupo apresenta de se ouvir mais ou menos um instrumento, ou saber tirar, mais ou menos, partido do seu equilíbrio sonoro, é um trabalho que compete ao técnico de som. [...] Nunca tive as possibilidades de trabalhar com o material que tenho nos Tantra. [...] Em Portugal, a nível de grupos nacionais, ainda não vi um material que desse tanto resultado e que funcionasse tão bem.¹⁶

Paralelamente ao seu trabalho com o grupo Tantra, Joca alimentaria ainda a ideia de criar uma empresa de aluguer de amplificação e assistência que pudesse servir vários grupos em actividade no período, dado o elevado custo financeiro inerente à aquisição de material e a falta generalizada de conhecimento técnico:

Isso é uma ideia que tenho há muito tempo, mesmo antes de vir para Lisboa. Como sabes, trabalhei como técnico no Porto, com muitos músicos, inclusive com todos os elementos que constituem o Arte & Ofício, além de outros, e vivi sempre as dificuldades de material de todos eles. É isso que me faz ter uma vontade muito grande de querer uma empresa, não com fins lucrativos, mas com o intuito de importar materiais e de dar assistência técnica a todos os grupos. Para isso era preciso mobilizar pessoal que estivesse interessado e que tivesse a mesma vontade que tenho em criar uma coisa do género.¹⁷

16 António Duarte, «Joca – ‘A qualidade de um grupo também depende do seu técnico de som’», *Rock em Portugal*, Fevereiro de 1978.

17 *Ibidem*.

A 14 de Abril de 1978, o grupo Tantra realizaria o seu primeiro concerto no Coliseu de Lisboa, com organização a cargo de uma parceria entre o grupo e Carlos Gomes, cuja experiência prévia de realização de diversos eventos ao vivo com grupos rock representados em Portugal pela Phonogram (Procul Harum e Genesis, e.o.), assim como a crescente popularidade dos espectáculos dos Tantra pelo país, constituía um forte estímulo à realização de um grande concerto protagonizado por um grupo português. A lotação esgotada e a forte repercussão mediática deste espectáculo foram consideradas na imprensa enquanto provas da viabilidade da organização de concertos exclusivamente preenchidos por músicos portugueses. É no contexto da organização deste evento que Carlos Gomes aprofunda o seu contacto com Joca, com o qual colabora na procura de equipamento sonoro e projectores de luzes adequados para o concerto, cimentando-se a partir daí uma dinâmica colaborativa entre ambos que se desenvolverá numa nova empresa de produção de espectáculos.¹⁸ Na viragem da década de 1970 para a década de 1980, Carlos Gomes abandona as suas funções na Phonogram/Polygram, dedicando-se progressivamente à organização de espectáculos de grupos estrangeiros e nacionais, arrancando as actividades da Concerto com a organização da tournée *Lois Rock Tour*, dos Arte & Ofício em 1979 (com a extensão inédita de 17 concertos em 23 dias).¹⁹ Agenciaria também os últimos concertos dos Petrus Castrus, proprietários de um sistema de P.A. ao qual o próprio Carlos Gomes recorria.²⁰ Carlos Gomes e Joca importam diverso material de amplificação sonora através da empresa inglesa RSD – Recording Studio Design (mesas de mistura e amplificadores), adquirindo posteriormente um P.A. da marca Martin Audio, uma mesa de mistura Soundcraft, e adquirindo adicionalmente sistemas de lâmpadas par a vários grupos estrangeiros cujos

18 Segundo Carlos Gomes em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

19 Segundo Sérgio Castro em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 21 de Agosto de 2015, em Lisboa.

20 Segundo Mário Gramaço em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 2 de Novembro de 2015, em Almada.

concertos eram organizados pela Concerto (em particular ao grupo inglês Camel, o qual actua no Pavilhão do Belenenses a 7 de Dezembro de 1979).²¹ O final da década de 1970 e, sobretudo, o início da década de 1980, foi marcado pelo aumento exponencial de concertos tanto de grupos anglo-americanos de rock como de artistas brasileiros, em espaços como o Pavilhão do Dramático de Cascais, o Pavilhão do Belenenses, o Pavilhão Infante Sagres, e.o., aspecto motivado pela colaboração de Gomes com José Nuno Martins enquanto responsável pela organização de concertos com artistas brasileiros (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Simone, e.o.), universo musical à época promovido por este último no programa *Os Cantores da Rádio* na Rádio Comercial. A Concerto, Produções Musicais teve um papel de destaque no crescente número de concertos dos vários protagonistas do pop-rock internacional em Portugal neste período, sendo responsável pela vinda de grupos como Supertramp (Novembro de 1979), Camel (Dezembro de 1979), Barclay James Harvest (Março de 1980), Nazareth (Abril de 1980), entre outros.

Os concertos de grupos estrangeiros de rock constituíam oportunidades de forte exposição mediática para os grupos portugueses, como aconteceu, em 1980, com as primeiras partes dos concertos do grupo Ramones pelos UHF a 22, 23 e 24 de Setembro, e do concerto do grupo The Police por Rui Veloso e a Banda Sonora, a 2 de Setembro. Segundo Carlos Gomes, foi sobretudo a partir deste último concerto, momento de consolidação do sucesso de Veloso e de *Ar de Rock*, que se começou a investir de forma mais regular no agenciamento de artistas portugueses na senda do *boom*.²² Gomes descreve o contacto inicial com Veloso da seguinte forma:

Íamos visitar uma amiga da minha mulher [...] e de repente pára um táxi... Eh pá, sai o Joca do táxi: «Eh pá, Carlos, tenho que falar contigo! Hoje à noite tens que ir comigo a uma discoteca ali em Algés,

21 Segundo Carlos Gomes em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

22 *Ibidem*.

está lá o Rui Veloso... e há lá um grande cu de gato, e tu és o gajo para tratar daquilo.» [...] Combinámos, e assim foi. Eu vou à discoteca. Então, o Rui Veloso estava lá a trabalhar p'raí há três ou quatro semanas, e os gajos não lhe pagavam. E então, o meu papel era ir lá e... tentar receber. [...] A primeira coisa que eu disse quando lá cheguei, foi: «Ok, tudo bem, meus senhores, vocês 'tão aqui, mas não há macacos para ninguém enquanto não receberem.» Foi assim. Definitivo. Lá chegou o gerente, ou o dono daquilo... [...] «preciso de um recibo», e tal. E eu, «ok». Eu tinha um escritório na altura ali ao pé do Saldanha, na Defensores de Chaves. [...] Meti-me no carro, fui a voar baixinho até ao escritório, cheguei lá acima... [...] o homem pagou-lhes, eles tocaram [...]. O Rui estava naquele *boom*. Tinha reben-tado completamente. Não tinha agente, não tinha *manager*, não tinha nada, e tinha montes de pedidos para concertos e para espectáculos. O Joca diz: «Eh pá, Carlos, é uma grande oportunidade.» E o Rui passa a ser agenciado pela Concerto... por mim.²³

É na senda destas várias colaborações que, em Outubro de 1980, o jornal *Música & Som* publica um dos primeiros anúncios dedicados à contratação de Rui Veloso para concertos através da empresa Concerto, crescentemente vocacionada para a produção de espectáculos de artistas portugueses, iniciando-se também uma colaboração com Pedro Castro, do grupo Petrus Castrus, usufruindo a empresa do sistema de P.A. deste. Por sua vez, o baterista da Banda Sonora, Ramón Galarza, torna-se igualmente sócio da empresa (Veloso também tinha sido convidado a integrar a Concerto, o que recusou) e lembra:

Perante uma agenda de 60 ou 70 concertos à frente, qualquer pessoa... ah – porque isto também era uma coisa inédita! Não havia bandas antes com este tipo de agenda, não é? Qualquer empresário minimamente inteligente... diz: «Espera aí! Faço a minha empresa de som, compro os equipamentos... porque só com este ano, já seguro o investimento.» [...] E foi isso que aconteceu. [...] A adesão do público

23 *Ibidem*.

RUI VELOSO



mais a **BANDA SONORA**
e o **CHICO FININHO**
(o freak da cantareira),
farejam uma boa
na tua terra.

Se queres estar
connosco na maior,
basta que apites para **CONCERTO,**
PRODUÇÕES MÚSICAIS e marca dia e hora

CONCERTO

PRODUÇÕES MÚSICAIS

AV. 5 DE OUTUBRO, 10-6 DTO SALA 13 TEL. 563605/4/5 EXT. 235
1000 LISBOA

Anúncio à empresa
Concerto – Produções
Musicais. *Musicalíssimo*,
primeira quinzena de
Outubro de 1980.

gera aqui umas forças que desenvolvem, depois, toda uma cadeia de empresas necessárias à logística do espectáculo.²⁴

Apesar do universo do agenciamento de artistas e produção de espectáculos ser diferenciado do universo editorial, o agenciamento de grupos passaria, em alguns casos, pela intermediação entre editoras e grupos na contratualização destes. Apesar de alguns dos sócios da empresa afirmarem que o contacto entre a Concerto e as editoras fonográficas em actividade era escasso, constituindo o negócio do agenciamento e produção de espectáculos uma actividade paralela à da gravação e publicação de discos,²⁵ a génese de um dos grupos

24 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Abril de 2015, em Miraflores.

25 Segundo Pedro Castro (em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, a 26 de Novembro de 2015) e Carlos Gomes (em entrevista a Ricardo Andrade, a 7 de Janeiro de

subsequentemente representados pela Concerto, o Rock & Varius, formado em Janeiro de 1981 em Almada, é parcialmente estimulada pelo contacto próximo do fundador Mário Gramaço (saxofonista e vocalista) com Carlos Gomes durante a experiência do primeiro enquanto músico participante em alguns dos últimos concertos dos Petrus Castrus, ligação que proporcionaria a entrada dos Rock & Varius no meio discográfico.²⁶ Após integrar algumas formações ligadas ao jazz durante a segunda metade da década de 1970 (Orquestra Girassol, Quarteto João Heitor, e.o.), Gramaço, estimulado pelo surgimento de novos grupos rock como os Dire Straits e The Police, pela popularidade de Bob Marley e outros protagonistas do *reggae*, e pelo recente sucesso de Rui Veloso e dos UHF (dos quais era próximo, tendo sido colega de carteira do baterista Zé Carvalho no liceu D. João de Castro), decide contactar o guitarrista Jorge Loução para a formação de um novo grupo inspirado na *new wave* (a qual caracteriza como mais «minimal» e menos «densa» do que o rock sinfónico/progressivo, e marcada por um maior enfoque no formato canção).²⁷ Loução, após a sua vinda de Moçambique em 1974,²⁸ torna-se colega de liceu de Gramaço e integra diversos conjuntos de baile, entre eles o Turma 73, com o qual Gramaço participaria numa actuação na Incrível Almadense. Gramaço descreve a motivação embrionária dos Rock & Varius e a conversa com Loução da seguinte forma:

Queremos participar no movimento. [...] Estavam a gravar discos. Essa era a oportunidade de nós sermos gravados. [...] Eu vi essa oportunidade. [...] E eu tinha o contacto do *manager*, o Carlos Gomes, porque tinha tocado com o Petrus Castrus. Eu disse: «Eu tenho contacto com o *manager* que trouxe os Supertramp a Portugal. Portanto, é uma coisa boa para a gente. Vamos montar a banda, que eu falo com ele.»²⁹

2017).

26 Segundo Mário Gramaço em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 2 de Novembro de 2015, em Almada.

27 *Ibidem*.

28 Jorge Loução em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 10 de Novembro de 2015, em Almada.

29 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Novembro de 2015, em Almada.

Após a constituição de uma formação inicial com Juca (guitarra), Jorge Loução (guitarra e voz), Míduş (guitarra-baixo e voz), Mário Gramaço (saxofone e voz) e Fernando Rabanal (baterista que integrara a formação dos Petrus Castrus nos concertos em que participara Gramaço), e a elaboração de algum repertório original (as canções *Kaya ou Não Kaya* e *Ecos no Ar*), o grupo convida Carlos Gomes a assistir aos ensaios. Na sequência desse convite, Gomes torna-se não só agente de espectáculos do grupo, mas também intermediário na contratação do mesmo pela Rádio Triunfo, pouco mais de um mês após a estreia dos Rock & Varius na primeira parte de um concerto dos UHF na Incrível Almadense, a 13 de Fevereiro de 1981.³⁰ A intensificação da aposta generalizada, por parte das editoras, no «rock português» faz com que a Rádio Triunfo e os músicos arranquem a actividade fonográfica dos Rock & Varius com a publicação de um LP, *Pronto a Curtir* (inicialmente intitulado *Ecos no Ar*),³¹ e não com o usual *single* para consolidação mediática inicial. Júlio Isidro foi particularmente importante na promoção dos Rock & Varius antes mesmo da publicação de qualquer fonograma, apresentando-se o grupo numa edição do *Febre de Sábado de Manhã* ocorrida na Aula Magna da Universidade de Lisboa, a 11 de Abril,³² em pleno período de gravação do LP, o qual contou com Pedro Castro enquanto produtor, e que seria apenas lançado em Junho.

Contudo, o evento de apresentação do LP, realizado a 11 de Junho na Feira Popular de Lisboa, constituiria um dos primeiros momentos de ruptura entre alguns dos sócios da empresa Concerto. Esta cisão motivaria Pedro Castro a focar-se na sua própria empresa de som e agenciamento de grupos, a Hipersom, assim como uma divisão dos activos, ficando a Concerto, durante o ano de 1982, responsável pelo agenciamento de Rui Veloso e a Banda Sonora, Grupo de Baile, Rock & Varius (o qual viria a mudar o nome para Roquívários após a sua contratação pela Valentim de Carvalho) e Adelaide Ferreira; e a

30 José Salvador, «Entrevista com Rock e Vários – O arranque através de um... álbum», *Musicalíssimo*, 15 de Março de 1981.

31 *Ibidem*.

32 Rui de Paiva Marques, «Febre de Sábado de Manhã ao Vivo», *Musicalíssimo*, 22 de Abril de 1981.

Hipersom responsável pelos Heróis do Mar, Salada de Frutas ou Frodo, e.o. Alguns destes nomes alternariam entre várias das empresas existentes ou criadas na senda da proliferação de grupos de rock (várias delas sediadas fora de Lisboa), como a Musisom (representante de Lena d'Água & Atlântida, NZZN ou Xeque-Mate, e.o.), sediada em Odivelas; a Averock (representante da Go Graal Blues Band, Arte & Ofício e Trabalhadores do Comércio, Jafumega ou CTT, e.o.), sediada em Aveiro; a CantarRock – Gabinete de Promoções Rock (Tilt, TNT ou Ferro & Fogo, e.o.); ou a Rocco, de Rui Simões (que mais tarde se associaria à Concerto), Ivan Hancock e Manuel Cardoso (também conhecido por Frodo).

Empresas de som e agenciamento geridas por músicos

A maior desenvoltura financeira de alguns dos grupos e o aumento da desconfiança relativamente à justeza ética do comportamento de alguns dos agentes e empresas de som motivam a autonomização de algumas bandas com estrutura técnica própria, assim como a criação de empresas de som geridas pelos próprios grupos. No final de 1981, em parceria com o fabricante de amplificação sonora SEC, sediado em Viseu, Sérgio Castro e Álvaro Azevedo (Arte & Ofício e Trabalhadores do Comércio) criam a empresa promotora de concertos rock Muso – Música e Sonorização, cujo mote inicial era a organização regular de eventos com grupos portugueses³³ no Pavilhão do Académico do Porto, dedicando-se também à sonorização de concertos com artistas estrangeiros (Tom Robinson Band, Egberto Gismonti ou Alvin Lee, e.o.). A rivalidade entre grupos e respectivos representantes motivava conflitos diversos quanto à amplificação sonora em contexto de eventos com cartazes partilhados por várias bandas, sendo frequentes as queixas de que, em caso de usufruto de um sistema de P.A. alheio, os grupos que não estivessem directamente ligados à empresa responsável pelo som seriam prejudicados comparativamente às restantes. A título de exemplo, a cantora Adelaide Ferreira expressou em diversas entrevistas as dificuldades que sentia relativamente à falta de amplificação própria e, por outro lado, às experiências de trabalho

33 «Empresa de concertos rock no Porto», *Se7e*, 1 de Dezembro de 1981.

com empresas de som às quais não estava vinculada:

Um dia destes fomos a Leiria e apanhámos um gajo desses, um «gajo» terrivelmente incompetente que trabalha em Lisboa, que até se diz músico e nos desgraçou completamente um espectáculo. Este era para começar às nove e meia e o senhor resolve chegar às sete. [...] Vieste-nos apanhar numa fase em que estamos a abrir os olhos para muito oportunismo que há no Rock. Enchem-se de dinheiro à nossa custa e o público de rock apanha maus espectáculos por culpa destes senhores. [...] O senhor Pedro Castro tem que ser banido do Rock. [...] O «caso» é que o Pedro Castro dá somente bom som para as suas bandas, os outros que se lixem... É um oportunista do rock português e que venha falar comigo a ver se não leva um sopapo no nariz que o viro de lado, o que já faltou mais. Resumindo e concluindo: é o inimigo número um do Rock.³⁴

A desconfiança relativamente ao suposto oportunismo dos agentes e das empresas de som motiva a que os UHF se constituam enquanto entidade autogerida, com estrutura técnica própria (sendo, inclusive, representante nacional da fabricante de sistemas de amplificação Furação) e com representante exclusivo do grupo para o agenciamento de concertos (vulgo *road manager*), cargo inicialmente preenchido por Jorge Rocha e, em pleno período do *boom*, por Mário Dimas. Tal desconfiança é notória numa conversa entre António Manuel Ribeiro e Ricardo Camacho registada numa reportagem deste último de um concerto dos UHF, publicada na revista *Música & Som* em Março de 1981: «1980 foi o ano dos grupos rock, 1981 será o ano dos *managers*».³⁵ Numa entrevista ao mesmo periódico, publicada em Agosto do mesmo ano, Ribeiro complementa a observação anterior: «Não temos *manager*, o grupo controla os seus negócios. Acontece que estão para aí muitas bandas cujos *managers* cobram *cachets* fabulosos. Aí, os negócios vão mal geridos».³⁶

34 Ana Paula Rodrigues, «Adelaide Ferreira», *Musicalíssimo*, 3 de Março de 1982.

35 Ricardo Camacho, «UHF – O concerto d’Almada», *Música & Som*, Março de 1981.

36 Ana Rocha, «UHF», *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

No caso dos UHF, as organizações locais de eventos estabeleciam contacto com o grupo através de anúncios na imprensa publicados nos principais periódicos dedicados à divulgação da actividade do «rock português», nomeadamente o *Se7e* e o *Musicalíssimo*. Em pleno período de publicação do LP *À Flor da Pele*, em meados de 1981, os UHF manifestam a intenção de criar com outros grupos da região de Almada/Lisboa (Iodo, Xutos & Pontapés, NZZN) uma agência de moldes cooperativos, a Grupos Rock Reunidos, cujo propósito central seria o de proporcionar uma alternativa de agenciamento a outros grupos com menor impacto mediático, recorrendo às capacidades técnicas e à rede de contactos dos próprios UHF. Dada a intensa agenda dos UHF, a Grupos Rock Reunidos propunha às organizações de eventos grupos que realizassem as primeiras partes do grupo de António Manuel Ribeiro (evitando inclusivamente a conjugação do mesmo com conjuntos de baile nas programações), assim como outras propostas alternativas à contratação dos próprios UHF em situações de impossibilidade destes. Em Julho de 1981, António Manuel Ribeiro anuncia ainda que o projecto Grupos Rock Reunidos visava a preservação de um «movimento» isento do «abuso» de editoras e produtores de espectáculos,³⁷ sendo este subseqüentemente anunciado em diversos periódicos e no programa *Rolls Rock*, de António Sérgio. Contudo, os conflitos internos entre os membros da Grupos Rock Reunidos levariam a que a duração desta fosse curta, aspecto que António Manuel Ribeiro considera resultante dos «ciúmes» quanto à escolha de primeiras partes dos UHF e da escassa participação dos outros grupos no trabalho organizativo.³⁸ Em Novembro de 1981, o jornal *Se7e* anuncia que o grupo Iodo teria saído e reentrado no projecto, após resolução de contencioso com os restantes membros.³⁹ O guitarrista do grupo, Jorge Trindade, afirma que a principal razão dos conflitos assentava na ambiguidade e falta de transparência do processo de administração da Grupos Rock Reunidos, tendo em conta que este era centralizado, predomi-

37 Carlos Amoroso, «UHF – À Flor da Pele – O resultado prático duma experiência vivida na estrada», *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981.

38 Ribeiro, *Por Detrás...*, 301.

39 *Se7e*, «Iodo de novo nos 'Rock Reunidos'», 18 de Novembro de 1981.

nantemente, em António Manuel Ribeiro:

O Grupos Rock Reunidos foi uma proposta que o Tó fez que não passava de uma ampliação do esquema que ele arranjou quando nos deu as primeiras partes. [...] O que é que ele fazia com isso? Agenciava-nos contratos e recebia. Quando ele faz o Grupos Rock Reunidos, a filosofia de trabalho era essa, mas o que era dito para fora é que em vez de estarmos a dar dinheiro aos agentes, daríamos... centralizávamos e fazemos uns anúncios descomunais. Quem quisesse contratar as bandas desse grupo, tinha que contactar o Grupos Rock Reunidos. Como isso passava sempre pelo Tó [...] nem todos sabiam o que se estava a passar. Agora era fácil. Agora era arranjar uma caixa de *e-mail*, e toda a gente tinha acesso, e toda a gente via com transparência o que é que estava ali a chegar na caixa de mensagens. [...] Chegava alguém ao Grupos Rock Reunidos, e dizia: «Pá, eu quero um espectáculo para aqui.» E ele: «Eh pá, isto a mim não me interessa, vou mandar o Iodo.» [...] Não funcionou.⁴⁰

As reuniões periódicas da Grupos Rock Reunidos na Costa da Caparica constituíam igualmente espaços de debate sobre as dinâmicas contratuais entre grupos e editoras e sobre o «oportunismo» espoliado pelo sucesso do «rock português». Em pleno período de início de conflito (finais de 1981) entre os UHF e a sua editora, a Valentim de Carvalho, o qual desembocaria meses mais tarde na desvinculação dos UHF e na subsequente contratação do grupo pela Rádio Triunfo, o grupo Iodo envia uma carta à editora Vadeca na qual expressa a existência de «cláusulas deficientes» no contrato que não garantiriam segurança promocional nem condições suficientes para a gravação do seu primeiro LP.⁴¹ Em artigo publicado a 30 de Dezembro de 1981 no semanário *Se7e*, o jornalista António Duarte considera não ser «apenas coincidência» que as principais posições denunciadoras das relações com as editoras sejam elaboradas por membros da Grupos

40 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 14 de Outubro de 2015, em Almada.

41 António Duarte, «'Contratos' à portuguesa: um álbum em 45 horas», *Se7e*, 30 de Dezembro de 1981.

Rock Reunidos.⁴² O desmembramento deste projecto ao longo do ano de 1982 seria paralelo ao reforço da estrutura técnica dos Iodo em prol da promoção ao vivo do seu novo fonograma, o LP *Manicómio*, publicado em Abril. Este reforço consistiu na aquisição de novo material, na organização de uma equipa técnica própria e na constituição de um departamento de relações públicas.⁴³ Este processo seria idêntico ao posterior reforço do grupo UHF para promoção do mini-LP *Estou de Passagem*, publicado em Março, o qual motivaria o agendar da maior digressão até à época do grupo (70 concertos entre Maio e Setembro), assim como a ampliação da sua equipa técnica («onze homens, um camião com cinco toneladas de material, cinco mil 'watts' de som, 12 mil 'watts' de luz e três carros»).⁴⁴

Apesar destes reforços serem paralelos ao decréscimo de vendas da vaga de discos publicados em 1982 enquadrados nos estilos do rock em comparação com

42 *Ibidem*.

43 *Musicalíssimo*, «Iodo», 17 de Março de 1982.

44 «Sete e Meio – UHF 'de passagem' por Portugal», *Se7e*, 19 de Maio de 1982.

GRUPOS ROCK REUNIDOS

UHF

ROCK SEMPRE AO VIVO

ÁLBUM À FLOR DA PELE

AO VIVO

RELAÇÕES PÚBLICAS — R. Perpendicular à R. Dr. Alberto Araújo, 16 nº6 DL* — 2825 COSTA DE CAPARICA — Telef.: 2400157

IODO
do maior e melhor rock

Contactos:
Av.º Infante Santo, 411-1.º Esq.
Tels: 2210586 - 2290994 — Almada

OPINIÃO PÚBLICA

A NOSSA É ROCK

2.º classificado no «Só Rock»

R. Conde Almostrer, 48, 2.º DL* 1500 Lisboa. Telef.: 78 15 78, a partir das 20 horas.

NZZN

ROCK DA PESADA

TELEF.: 9834621 DAS 20 ÀS 24 HORAS

XUTOS E PONTAPÉS

Av. Afonso Henriques, 7-3.º DL* 2800 Almada Telef.: 276 67 98

Anúncio à agência Grupos Rock Reunidos e respectivos grupos. *Se7e*, 23 de Setembro de 1981.

os anteriormente publicados (o que levaria a uma reconfiguração das apostas editoriais e ao término de actividade de vários grupos), a crescente dinâmica de elaboração de espectáculos proporciona a emergência de um cada vez maior número de empresários e técnicos especializados nas especificidades da realização de concertos com grande projecção sonora ao longo de toda a década de 1980 e seguintes. A profissionalização técnica da organização de espectáculos durante o *boom* (e a sua conjugação com as novas realidades editoriais) conferiu um carácter distintivo às novas práticas do rock (sendo marcadas por um maior recurso a modernos sistemas de *public address*, com acompanhamento técnico) e, conseqüentemente, à realidade musical portuguesa em geral, por comparação com o universo de práticas musicais em Portugal dos anos precedentes. Nas palavras de um dos membros do grupo Bico d’Obra, o qual assina um contrato de gravação com a Vadeca após a sua participação no concurso *Só Rock ’81*, organizado pela empresa Furacão com vista à divulgação dos seus sistemas de P.A., em pleno momento de profusão de grupos:

Desde as bandas que há, as editoras, que já têm departamentos para trabalhar com o Rock, jornais que se interessaram, até os alugueres das camionetas, como os grupos não têm dinheiro para comprar uma camioneta, já há empresas que alugam camionetas com esse fim, as pessoas que acompanham os músicos, que chamam de *roadies* e que ajudam os grupos a montar o material e que dantes não sabiam ligar uma fixa [sic] ou um jak [sic] e agora já sabem. Tudo isto é o movimento do Rock [...].⁴⁵

«COIMBRA DO CHOUPAL, CAPITAL DO ROCK EM PORTUGAL»: ⁴⁶ CONCURSOS E FESTIVAIS

Na sequência do sucesso de vendas de *Chico Fininho* e *Cavalos de*

45 Rui Vasco, «Bico d’Obra – Não sei se existirá Rock português! Existe sim Rock em Português!», *Musicalíssimo*, 20 de Janeiro de 1982.

46 Pedro Marques e Mário Rocha, «Só Rock 81 – Final: Domingo 5 Julho 81 – Alarme em Coimbra (o Rock venceu)», *Musicalíssimo*, 15 de Julho de 1981.

Corrida e da criação de programas radiofónicos dedicados à música rock, a popularidade do «rock português» induziu a criação de vários eventos dedicados ao fenómeno, organizados e/ou patrocinados por diversos meios de comunicação, em conjunto com empresas de ordem diversa, incluindo várias empresas e agências de material técnico (de luzes e amplificação), agências de artistas, editores, e.o. Por outro lado, à semelhança do que acontecia a nível internacional, os festivais de rock, mais do que meros eventos de audição musical, constituíam importantes momentos de celebração e consolidação comunitária de um público dedicado à música rock e estilos de vida adjacentes.⁴⁷ Alguns destes eventos, para além de constituírem momentos de promoção dos próprios artistas e respectivos organizadores, serviram enquanto montras de potenciais novos artistas para contratualização e enquanto contextos indutores de criação de novo repertório e de formação de grupos especificamente dedicados à música rock. Tal como noutros contextos, a realização de festivais e concursos dedicados à música rock incluía frequentemente apresentações a cargo de locutores de rádio e de apresentadores de televisão responsáveis pela promoção de grupos enquadrados nos seus estilos, assim como a participação de representantes editoriais quer na organização, quer, no caso de serem concursos, nos júris de votação. Festivais como o aniversário do programa *Rock em Stock* (realizado a 19 de Abril de 1981 no Pavilhão do Restelo) ou o *Non Stop Rock Algarve '81* (realizado na Praça de Touros de Vila Real de Santo António a 14 de Agosto de 1981, o qual incluiu o produtor e A&R Nuno Rodrigues na organização), os diversos festivais do jornal *Se7e* realizados no Campo Pequeno em Lisboa, assim como concursos como o *Só Rock '81* em Coimbra (que decorre entre Maio e Julho de 1981) ou a *Grande Noite do Rock* (organizado pela Casa da Imprensa e realizado a 23 de Abril de 1982), constituem alguns dos casos cuja apresentação e/ou organização esteve a cabo de figuras destacadas da comunicação social, tendo Luís Filipe Barros participado enquanto apresentador em cada um destes exemplos.

Em plena explosão de gravação e disseminação mediática de gru-

47 Frith *et al.*, *The History...*, 80.

pos rock em Portugal, o jornal *Se7e* realiza, a 11 de Julho de 1981, um evento comemorativo do seu terceiro aniversário no qual participam alguns dos protagonistas do *boom* do momento (UHF, Taxi, Salada de Frutas, Trabalhadores do Comércio), representantes do universo da «música popular portuguesa» na senda do domínio da canção de protesto dos anos anteriores (Sérgio Godinho, Trovante), assim como os músicos brasileiros Joyce e Paulinho da Viola, em plena proliferação de concertos de músicos brasileiros em Portugal.⁴⁸ A apresentação deste evento foi repartida pelos apresentadores dos principais programas de divulgação da música rock no país: entre outros, do *Rock em Stock* (Rádio Comercial) estiveram Jorge Fallorca e Luís Filipe Barros; do *Rolls Rock* (Rádio Comercial), António Sérgio; do *Febre de Sábado de Manhã* (Rádio Comercial), Júlio Isidro; do *Meia de Rock* (Rádio Renascença), Rui Pêgo. Ainda que grande parte dos artistas incluídos no cartaz fossem representados ou intermediados pelas mesmas empresas de som e agenciamento que participaram na organização do evento (Concerto e Hipersom), a junção de estilos musicais diversos no âmbito do *Se7e ao Vivo* foi considerada pela imprensa como reveladora da capacidade de se juntar públicos com interesses musicais distintos:

O «Diário de Lisboa», que apoiou a nossa iniciativa desde o primeiro momento, escrevia por sua vez: «O semanário organizador do festival está de parabéns por se ter arriscado a descobrir o ‘ovo de Colombo’: é que, como ficou provado no sábado passado, o extenso público português do Rock é perfeitamente articulável com o público da música popular, ou da que nela se inspira.» [...] Algo semelhante era referido por António Macedo ao «Diário Popular». Segundo aquele nosso antigo camarada de Redacção, a festa demonstrou a «reconciliação do público de Rock com a música popular portuguesa».⁴⁹

Ainda que a década de 1970 tivesse sido marcada pela realização de

48 Em parte resultado do investimento da agência Concerto, através de José Nuno Martins.

49 *Se7e*, «‘Se7e ao Vivo’ – Trovante e Sérgio Godinho vencedores numa festa sem vencidos», 15 de Julho de 1981.

diversos festivais dedicados ao rock constituídos por grupos portugueses em vários pontos do país, frequentemente organizados por comissões locais, é a partir da viragem para a década de 1980 que os mesmos proliferam. Um dos casos marcantes nos anos do *boom* foi a realização da *Grande Maratona do Rock Português* no contexto da celebração do segundo aniversário da edição corrente⁵⁰ do jornal *Musicalíssimo*, com cartaz constituído por cerca de 40 grupos de todo o país, nos dias 18, 19 e 20 de Dezembro de 1981, no Pavilhão do Cevedeiro em Vila Franca de Xira. Esta iniciativa, apresentada por diversos radialistas (Júlio Isidro, Luís Filipe Barros, Rui Morrison, e.o.), para além de procurar ilustrar a possibilidade presente de congregar muitos grupos de rock (com actuações de 30/45 minutos cada um) e, conseqüentemente, dar a conhecer aos restantes meios de comunicação social a existência de uma realidade musical emergente que teria sido omitida e pouco cultivada até há poucos anos, visava, inclusivamente, fazer sobressair grupos que, ao não serem originários dos grandes centros urbanos do país, teriam maior dificuldade em despertar a atenção dos diferentes agentes radiofónicos e editoriais. Em entrevista ao jornal *Musicalíssimo* sobre esta iniciativa, um membro do grupo gondomarense Albatroz afirma:

Muitos dos grupos da cena rock são de Lisboa mas muitos há que o não são e isso faz com que esses grupos não tenham a possibilidade de demonstrar as suas qualidades perante os críticos, homens da rádio e da imprensa e das etiquetas discográficas. Louvo o facto da Maratona ser extensiva a grupos de todo o país, pois só uma actuação em Lisboa é que pode servir de pontapé de saída a uma banda com aspirações a nível nacional. [...] É certo que as estruturas não ajudam mas seria louvável e totalmente positivo se o *Musicalíssimo* ou qualquer outra entidade se lembrasse de fazer uma «maratona»

50 Entre 1972 e 1974, foi publicado um outro periódico com o mesmo nome, propriedade do grupo Publicações Nova Idade. Ver Hugo Silva, «Musicalíssimo», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).



GRANDE MARATONA DO ROCK PORTUGUÊS

II ANIVERSÁRIO DO JORNAL MUSICALÍSSIMO

VILA FRANCA DE XIRA — PAVILHÃO DO CEVEDEIRO

18 DEZ.-81 SEXTA-FEIRA

- 16.00 • CONSTRUÇÃO CIVIL — Lisboa
- 16.45 • ABISMO — Cascais
- 17.15 • BANDA 2.ª CANAL — Azambuja
- 18.00 • DISCURSO DIRECTO — Lisboa
- 18.45 • FERRO & FOGO — Lisboa
- 19.30 • MENINOS DO CORDO — Alverca
- 20.00 • MALA POSTA — Iamogo
- 20.45 • PUZZLE — Lisboa
- 21.30 • SUI GENERIS — Santarém
- 22.15 • ADELAIDE FERREIRA — Lisboa
- 23.00 • XUTOS E PONTAPÉS — Lisboa
- 23.45 • MAU-MAU — Odiveles
- 00.30 • CTT — Torres Vedras

Apoio • TILT — Porto

19 DEZ.-81 SÁBADO

- 16.00 • JAROJUPE — Viana do Castelo
- 16.45 • BANDELA — Marinha Grande
- 17.15 • MAC ZAC — V. N. Gaia
- 18.00 • ECLOÇÃO — Fundão
- 18.45 • SEMÁFORO — Amadora
- 19.30 • OPINIÃO PÚBLICA — Lisboa
- 20.00 • MÁ FILA — Gondomar
- 20.45 • ROCK TROTE — Porto
- 21.30 • TEOREMA — Viseu
- 22.15 • XEQUE MATE — Porto
- 23.00 • VODKA LARANJA — Lisboa
- 23.45 • SALADA DE FRUTAS — Lisboa
- 00.30 • ROCK & VARIUS — C. Piedade

Apoio • ARTE FINAL — Lisboa

20 DEZ.-81 DOMINGO

- 16.00 • THT — Barreiro
- 16.45 • BICO D'OBRA — Aveiro
- 17.15 • NOVA HERA — Odiveles
- 18.00 • NZZN — Loures
- 18.45 • PIZO LIZO — V. F. Xira
- 19.30 • XUTOS NA BEXIGA — V. F. Xira
- 20.00 • HICTAL — Beja
- 20.45 • ALBATROZ — Gondomar
- 21.30 • YANGER — Quezuz
- 22.15 • DINA — Lisboa
- 23.00 • MÁRIO MATA — Lisboa
- 23.45 • IODO — Almada
- 00.30 • UHF — C. Caparica

Apoio • STRESS — Parede

APRESENTADORES: JÚLIO ISIDRO • LUÍS FILIPE BARROS • RUI MORRISON • PAULO FERNANDO
 LUÍS PEREIRA DE SOUSA • JOÃO AFONSO • ANTÓNIO RAMOS • ANTÓNIO MACEDO • ETC.

N.B. OS PROGRAMAS PODEM SER ALTERADOS POR MOTIVOS imprevistos alheios à ORGANIZAÇÃO.

VENDA DE BILHETES:
PREÇO: 150\$00 (bilhete)
300\$00 (cartão livre trânsito — 3 dias)

LOCAIS:
 CENTRO COMERCIAL INAVIS
 CENTRO COMERCIAL ROSSIO
 DISCOTECA MELODIA
 CENTRO COMERCIAL GUÉRIN
 ASEP — PRAÇA RESTAURADORES
 LOJAS PONTO 2 — ALVERCA E V. F. X.
 MUSICALÍSSIMO — QUELUZ

PATROCÍNIOS:

CÂMARA MUNICIPAL VILA FRANCA XIRA
MALHAS SILO — PRONTO A VESTIR
SUMOI — SUMOS
BERTRAND — LIVROS
RÁDIO TRIUNFO — DISCOS
POLYGRAM — DISCOS
CHOICE — CAMISAS
MANUEL RAFAEL — ELECTRICIDADE
TAURO — FÁBRICA DE LOUÇAS



XUTOS NA BEXIGA

HORÁRIOS DOS COMBÓIOS

Lisboa (Campolide) — V.F. de Xira		V.F. de Xira — Lisboa (Campolide)		Lisboa (Sta. Apolónia) — V.F. de Xira		V.F. de Xira — Lisboa (Sta. Apolónia)		Azambuja — V.F. de Xira		V.F. de Xira — Azambuja	
Campolide	Saetevim	V.F. de Xira	R. de Prata	R. de Prata	S. Apolónia	V.F. de Xira	B. de Prata	S. Apolónia	Azambuja	V.F. de Xira	V.F. de Xira
13.00	13.30*	13.30*	14.02	00.19	01.34	13.25	14.02	00.19	00.34*	01.15	01.30
13.42	14.07*	14.02	14.35	00.41	01.19*	13.40	14.20	00.41	13.42	14.00	14.00
15.00	15.29*	15.44	16.07			14.06	14.28		14.28	14.45	14.45
						16.03	16.20		16.03	16.20	16.20

no interior do país.⁵¹

Contudo, a mistura entre grupos consagrados na imprensa e grupos sem promoção mediática constitui um dos motivos para a recusa de participação neste evento por parte do grupo Salada de Frutas, o qual exprime que a curta duração das actuações e a grande disparidade entre grupos mais e menos experientes seriam injustas para os segundos. Segundo o grupo (cujos membros Zé da Ponte e ex-membro Luís Pedro Fonseca foram sócios iniciais da editora Edisom), o interesse destes eventos consistiria essencialmente na oportunidade de amostragem dos grupos na presença de «olheiros das editoras», desde que incluam «espaço suficiente para efectivamente mostrar aquilo que vale ao vivo».⁵² Por outro lado, a organização destes eventos fora dos centros urbanos é entendida por alguns autarcas como oportunidade de acesso (ainda que efémero) a práticas expressivas de realização mais regular em Lisboa e Porto e enquanto potenciais estímulos para a redinamização cultural e logística local. Segundo Daniel dos Reis Branco, à altura presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e responsável pelo pelouro da Juventude, eleito nas listas do Partido Comunista Português, a *Grande Maratona do Rock Português*, a qual teve o patrocínio da empresa de amplificação sonora Furação, cumpriria a função de fomentar uma maior descentralização de actividades em torno do rock numa autarquia com «deficiências em termos de equipamento» e de capacidades logísticas.⁵³ Segundo João Carlos, vocalista do grupo Ferro & Fogo, que participou no evento, a quantidade de grupos e as dificuldades técnicas intrínsecas à realização de um evento com esta dimensão fizeram com que pelo menos uma parte dos grupos actuassem com recurso a *playback*, aspecto considerado frustrante pelo músico.⁵⁴

51 *Musicalíssimo*, «Grande Maratona do Rock Português – os grupos e as opiniões – Albatroz – ‘Gondomar’», 23 de Setembro de 1981.

52 *Musicalíssimo*, «Entrevista Salada de Frutas – ‘Isto é um país em embrião, uma maquete’», 24 de Fevereiro de 1982.

53 *Musicalíssimo*, «Entrevista com Presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira», 8 de Dezembro de 1981.

54 Entrevista a João Carlos realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 25 de Novembro de 2015, em Lisboa.

*A empresa Furacão
e a sua representação pelo grupo UHF*

A realização de eventos como a *Grande Maratona* constituiu oportunidade para os grupos experimentarem sistemas de *public address* num período em que o recurso aos mesmos se desenvolvia em paralelo com a emergência de novas empresas nacionais fabricantes de sistemas de amplificação sonora. Neste período, seriam duas as principais empresas que se destacariam neste âmbito: a SEC, sediada em Viseu, e, sobretudo, a Furacão, sediada em Coimbra. A Furacão, fundada em 1978 por Altino Mendes e Mário Alberto Vicente, aposta inicialmente no fabrico de amplificadores para vozes e guitarras. Os elevados custos da importação e da taxação de instrumentos musicais e dispositivos de amplificação sonora (à altura considerados materiais de luxo, com taxas que chegavam aos 70% na importação) e a indisponibilidade de divisas, a qual dificultava a aquisição de material fabricado no estrangeiro, motivaram a empresa a fabricar sistemas de amplificação sonora para actuações de grupos e para igrejas, incluindo o fabrico de mesas de som, colunas, amplificadores, equalizadores, alimentadores, entre outros dispositivos. As altas taxas alfandegárias aplicadas na compra de instrumentos e sistemas de amplificação constituíam uma queixa recorrente de vários músicos na imprensa. Segundo Rui Veloso, numa entrevista ao jornal *Musicalíssimo* publicada a 1 de Julho de 1981:

Olha, uma coisa que eu gostava de frisar (é que pouca gente liga a isso, nunca se fez eco na imprensa) é O PREÇO ESTÚPIDO DOS INSTRUMENTOS. Uma coisa porque eu me bato, é pelo abaixamento do preço dos instrumentos. Um gajo que tenha pouco dinheiro, tem possibilidades de comprar instrumentos, mas são uma merda, uma boa merda. Têm que se dar direitos aos músicos de serem músicos. NUNCA OS SENHORES DEPUTADOS SE PREOCUPARAM COM ISSO, mas eles não se preocupam com isso nem com muitas

outras coisas.⁵⁵

Numa entrevista a Manuel Cardoso (Frodo) publicada poucas semanas depois pela *Música & Som*, inserida num número especial da revista dedicado ao «rock português», este músico reitera esta mesma queixa, considerando incompleta a então recém-aprovada lei de percentagens de emissão (ou «de protecção») de música portuguesa através da rádio e da televisão ao não contemplar alíneas sobre a aquisição de instrumentos:

Acho que é muito importante haver essa lei e acho que devia ser completada. Acho que o que está feito está bem, mas está incompleto. [...] Falta um parágrafo que permitisse aos músicos profissionais e semi-profissionais e aos estudantes de escolas de música poderem adquirir instrumentos musicais e tudo relativo a música sem imposto de transacção e sem as taxas de luxo que sobre eles recaem. Acho que é um erro gravíssimo da lei não dizer isso.⁵⁶

Durante os anos do *boom* e subsequentes, o grupo UHF seria um dos principais responsáveis pela representação e divulgação dos sistemas de som da empresa Furacão nas suas actuações por todo o país, onde, para além da divulgação da própria marca, proporcionava contextos de teste e promoção de novo material e serviços de aluguer do seu próprio PA. O contacto dos UHF com a empresa é estabelecido no início do ano de 1980, ainda antes da contratação do grupo pela Valentim de Carvalho e da publicação do primeiro disco de Rui Veloso, após uma actuação em Vila Nova de Ourém, onde assiste a uma actuação do grupo Stratus, de Coimbra, munido de um PA e mesa de mistura Furacão (e cujos membros, segundo António Manuel Ribeiro, trabalhavam na própria empresa). O impacto que a experiência exerceu sobre o grupo motiva António Manuel Ribeiro a criar um *portfólio* dos UHF, o qual incluía fotografias, descrição do grupo e o único

55 António Ramos, «Rui Veloso quebrou o silêncio – ‘Não sou propriamente o responsável pelo aparecimento dos novos grupos rock’», *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981.

56 Nuno Infante do Carmo. «Tantra», *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

disco gravado até então, o EP *Jorge Morreu*, de forma a contactar a Furacão com vista à aquisição de um sistema de PA a preço reduzido, eventualmente pago a prestações (segundo Ribeiro, «usámos o crédito bancário sob a protecção do meu pai como fiador»).⁵⁷ Segundo Jorge Trindade, guitarrista da banda almadense Iodo, a aquisição a preço reduzido deste sistema de PA teria sido proporcionada pela garantia de participação dos UHF em eventos do Partido Comunista Português (o que constituiria, segundo Trindade, uma «garantia bancária»).⁵⁸

Este sistema de PA, adquirido em Março de 1980, é entregue na Feira de Agricultura de Santarém para actuação na Casa do Campino no mesmo dia. Segundo Altino Mendes, o sucesso subsequente das actuações dos UHF e o impacto mediático do grupo induziu uma dinâmica de cedência e teste de materiais, acompanhada da assistência técnica da própria Furacão:

O primeiro PA, pagaram-no. E a seguir, foi tudo oferta da Furacão. Eram eles que vendiam os equipamentos todos. [...] Aquilo começou a evoluir de tal maneira... Esses gajos eram do caraças. Chegaram a estar a tocar no Algarve e eu a ter que arrancar com um PA para o Porto, que é para quando eles lá chegassem terem aquilo pronto [...]. Chegavam a fazer dois espectáculos no mesmo dia.⁵⁹

Contudo, António Manuel Ribeiro afirma que a representação da marca contemplava o próprio teste da eficácia de colunas e amplificadores, tendo o grupo adquirido todo o material com o qual acabaria por ficar, com desconto de preços. A aquisição do PA permitiu ainda ao grupo exercer serviços de aluguer do seu sistema de som, aspecto que motivaria alguma polémica na imprensa periódica, com diversos músicos a queixarem-se dos preços supostamente elevados requeri-

57 Ver Ribeiro, *Por Detrás...*, 293. Segundo o engenheiro Altino Mendes, da empresa Furacão, este PA seria constituído por «amplificadores [...] só de 100 *watts* cada um» (entrevista a Altino Mendes realizada por Ricardo Andrade, 10 de Maio de 2019).

58 Ribeiro é afilhado de António Machado, marido de Maria Dulce, os quais integravam a direcção da cooperativa de artistas Cantarabril, próxima do PCP, à qual também estavam ligados os UHF.

59 Altino Mendes em entrevista a Ricardo Andrade por via telefónica, a 10 de Maio de 2019.

dos pelos UHF. Num artigo para o *Tal & Qual*, intitulado «UHF – polémica também faz dinheiro», o autor, Nuno Teixeira, refere a existência de diversas disputas em torno do aluguer do PA dos UHF, mencionando o caso particular de um grupo originário do Lavradio, os Marca Registrada, o qual teria tido conflitos com a equipa dos UHF relativamente ao pagamento requerido para o uso do seu PA.⁶⁰ Numa entrevista a Adelaide Ferreira, publicada no jornal *Musicalíssimo* a 3 de Março de 1982, a cantora menciona similar desagrado com as práticas dos UHF no que toca ao aluguer do seu sistema de PA:

Uma P.A. custa 35 contos para alugar, os transportes de equipamento são um balúrdio, vai dar a uns 40, 50 contos. Vais aos empresários de rock, pedes 100 contos e eles não te dão! É muito! Por outro lado há bandas como os U.H.F. que prejudicam as outras bandas, porque como têm o P.A. deles podem pedir muito menos dinheiro. E quem se lixa é o mexilhão. Temos que pedir muito menos dinheiro porque os U.H.F. até são a banda n.º 1 do país, segundo as críticas. A minha opinião não a digo, temos é que nos sujeitar ao número 1 e 2, porque eles têm P.A. e a gente não tem! Mas somos até muito amigos (vivem em frente de nós), são mesmo porreiros, já nos emprestaram uma vas-soura e um microfone.⁶¹

António Manuel Ribeiro discorda destas avaliações, considerando que o preço exigido era «ridículo» comparativamente ao das empresas exclusivamente dedicadas à amplificação sonora e luzes, e que os custos requeridos pelo aluguer do material visavam ajudar a pagar os componentes danificados dado o uso intenso do material.⁶² De acordo com o músico, o sucesso do grupo foi um sinal importante para a empresa Furacão, a qual, a partir de 1980, percebe que existe um mercado emergente para os serviços e produtos da empresa.⁶³

60 Nuno Teixeira, «UHF – polémica também faz dinheiro», *Tal & Qual*, 31 de Dezembro de 1981.

61 Ana Paula Rodrigues, «Adelaide Ferreira», *Musicalíssimo*, 3 de Março de 1982.

62 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

63 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

Só Rock '81

Em Março de 1981, surgem na imprensa os primeiros anúncios relativos à realização de um grande concurso de grupos a decorrer na cidade de Coimbra, co-organizado pela empresa Furacão, pela Câmara Municipal e pela Rádio Comercial. Este concurso, intitulado *Só Rock 81*, e que teve como prémio a entrega de um sistema de PA à banda vencedora e a gravação de *singles* para os primeiros grupos classificados, abriu candidaturas no mesmo mês (através da publicação de boletins de inscrição na imprensa) dirigidas a bandas sem qualquer disco gravado, sendo obrigatória a apresentação de quatro canções originais, entre as quais pelo menos uma cantada em português.⁶⁴ Segundo diversos órgãos de imprensa, as inscrições, que decorreram entre Março e Abril de 1981, chegaram ao número de cerca de 395 concorrentes de todos os pontos do país (incluindo regiões autónomas), sendo apurados 216, distribuídos por 21 eliminatórias, as quais tiveram o seu início a 2 de Maio no Jardim da Sereia e terminaram a 5 de Julho, no Estádio Municipal de Coimbra. Os critérios de selecção inicial consistiam no apuramento de grupos já «conhecidos» pelos organizadores através da sua regularidade de actuações, assim como de todos os que preencheram devidamente os boletins de inscrição. Segundo artigo no jornal *Sete*, de 6 de Maio de 1981, «os boletins escritos a várias tintas ou rasurados (indício de constituição à última hora) foram sorteados».⁶⁵ As eliminatórias, que de início deveriam ocorrer apenas ao sábado, realizaram-se durante dois meses entre as 20h30 e a 1 hora da madrugada de sábado e as 17 e as 24 horas de domingo, participando 10 grupos em cada dia⁶⁶ e sendo o júri constituído por um elemento da Rádio Comercial (normalmente Jorge Fallorca), um membro da empresa Furacão, um representante do Sindicato dos Músicos, nomes ligados à crítica musical, assim como músicos diversos, em sistema rotati-

64 *Sete*, «Sete e Meio – ‘Só Rock’ ultrapassa expectativas – Mais de 60 grupos já inscritos», 25 de Março de 1981; *Portugal Hoje*, «Só Rock-Coimbra 81 – Maratona da música ligeira começa no próximo fim-de-semana», 28 de Abril de 1981.

65 Belino Costa, «Consagração aos pés da Virgem – ‘Só Rock’ já tem manifesto», *Sete*, 6 de Maio de 1981.

66 Segundo Altino Mendes, em entrevista a Ricardo Andrade por via telefónica, realizada a 10 de Maio de 2019.

vo.⁶⁷ Em entrevista ao jornal *Musicalíssimo*, Mário Alberto Vicente expressa que a concepção deste concurso visava promover tanto a empresa Furacão como os grupos com difícil acesso aos principais centros de produção e de divulgação do país, complementando ainda que a organização deste evento procurava também acompanhar uma esperada proliferação de bandas que surgiriam na senda da lei que obrigaria à transmissão de 50% de música «portuguesa», aprovada em Maio do mesmo ano, em pleno período de realização do *Só Rock*.⁶⁸ A importância conferida à obrigatoriedade de transmissão de música «portuguesa» e, conseqüentemente, da edição de discos de grupos rock portugueses, igualmente exponenciada com o sucesso de Rui Veloso e dos UHF, constituiu, segundo Vicente, um dos motivos para o contacto com a Rádio Comercial (e, em particular, com a equipa do *Rock em Stock*) com vista à co-organização e divulgação do evento.⁶⁹ As gravações das eliminatórias seriam, por sua vez, transmitidas em programas da própria Rádio Comercial, tanto em Onda Média (no *Grafonola Ideal*) como em FM estéreo (*Rock em Stock*). Apesar da preocupação expressa, por parte da organização, quanto aos concorrentes que «oportunisticamente» se teriam formado com o propósito específico de participar no concurso, este, para além de constituir uma forma de indução de criação de repertório, motivou também a criação de novos grupos, assim como a reconfiguração de grupos cujo repertório e práticas, até então, seriam mais próximas da interpretação de versões de êxitos para acompanhamento de dança em bailes.

Ao longo dos meses subsequentes à realização do concurso, foram vários os grupos que referiram a importância do *Só Rock* na reconfiguração da sua actividade. Em entrevista ao *Música & Som*, os membros do grupo Vitamina Rock, o qual chegaria à final do concurso, afirmam que este teria redefinido a sua prática precisamente em 1981, no âmbito da candidatura ao *Só Rock*, o que

67 *Som* 80, «Só Rock-Coimbra 81 – Maratona da música ligeira começa no próximo fim-de-semana», 28 de Abril de 1981.

68 Fernando Quinas, «Só Rock-Coimbra 81 – Furacão Rock no Jardim da Sereia», *Musicalíssimo*, 1 de Abril de 1981.

69 *Ibidem*.

motivaria a substituição do guitarrista e a reconfiguração do repertório:

Anteriormente, estávamos mais voltados para um certo tipo de «rock-jazz», uma música mais instrumental... [...] Na fase actual, a banda abandonou um pouco a linha anteriormente seguida enquadrando-se agora mais naquilo a que se convencionou chamar «rock português». Presentemente, passámos a compor músicas para letras, na medida em que íamos participar no SÓ ROCK e chegámos à conclusão de que tínhamos que levar a sério o compromisso assumido. Então surgiu o José Martins, que passou a ser o cantor do grupo.⁷⁰

Outros exemplos destacados na imprensa são os casos do grupo Bico d’Obra, oriundo da Bairrada, e do grupo Manifesto, de Cantanhede. Tendo dedicado a sua actividade ao acompanhamento de bailes previamente à realização do *Só Rock*, estes grupos redefinem o seu perfil no âmbito da sua participação no concurso, chegando inclusivamente a ser contratados por editoras com vista à gravação e edição de fonogramas (Roda e Rossil/Rotação, respectivamente). Como contavam os Bico d’Obra:

Primeiro começámos a fazer bailes, acho que toda a gente começa por aí, depois fomos ao Só-Rock e a partir daí optamos pelo caminho do Rock em português, se bem que antes, nós já fazíamos rock e até por vezes em português, simplesmente nessa altura as pessoas riam-se e só com o aparecimento de Rui Veloso, que acho que foi o pioneiro, e com a abertura que o Só-Rock deu, as pessoas começaram a aceitar o rock cantado em português. [...] Logo a seguir ao Só-Rock, veio o contrato com a Vadeca do Norte e a gravação de um *single* que a editora fez o favor de não divulgar suficientemente.⁷¹

E como diziam os Manifesto:

70 Carlos Marinho Falcão, «O rock da planície», *Música & Som*, Novembro de 1981.

71 Rui Vasco, «Bico d’Obra – Não sei se existirá Rock português! Existe sim Rock em Português!», *Musicalíssimo*, 20 de Janeiro de 1982.

Jota – Começámos pelos bailes. Durante esse tempo andámos por aí, até que chegou o Só Rock. Até finais do ano passado, ainda alinhámos em bailaricos. Agora dedicamo-nos só a concertos...

A.M. – O Manifesto é um projecto que, quando dizemos que arrancou há quatro anos, só no Só Rock encontrou lugar para a mudança. [...] Foi a gota de água que transbordou o copo. Tivemos várias hipóteses de gravação, mas nós quisemos gravar em condições minimamente decentes. Houve grupos que aceitaram gravar em condições precárias e agora estão a ser vítimas dessa irreflexão.⁷²

As fases finais do concurso decorreram a 4 e 5 de Julho de 1981 no Estádio Municipal de Coimbra, e foram amplamente qualificadas por diversos músicos e pela imprensa como um momento quase sem precedentes no país, à excepção, segundo o músico António Garcez e o crítico Pedro Marques, da invulgar concentração de grupos e respectiva euforia do público ocorrida durante o Festival de Vilar de Mouros de 1971.⁷³ A oportunidade de ouvir (e no caso dos participantes, actuar) grupos portugueses através de um PA de 6000 *watts* (utilizado em todas as eliminatórias) no relvado de um estádio foi qualificada por músicos e jornalistas como importante momento de consagração das práticas do rock no país. Para além dos participantes a concurso, o qual concluiu com a vitória do grupo Alarme, da Nazaré (seguidos dos Opinião Pública em segundo lugar e o Projecto Rock em terceiro), a final contou ainda com os concertos dos grupos convidados Roxigénio (cujo recurso ao inglês nas letras motivou um membro da audiência a mandar o vocalista António Garcez ir «cantar em inglês para a América»,⁷⁴ o que resultou em algum alvoroço durante a actuação), UHF, Go Graal Blues Band e Jafumega. Segundo o radialista Jorge Fallorca, co-organizador do evento: «Sinto-me muito cansado, como deves

72 António Ramos, «Banda Manifesto – Rock da província ao ataque», *Musicalíssimo*, 21 de Abril de 1982.

73 Pedro Marques e Mário Rocha, «Só Rock 81 – Final: Domingo 5 Julho 81 – Alarme em Coimbra (o Rock venceu)», *Musicalíssimo*, 15 de Julho de 1981.

74 Segundo António Garcez em entrevista a Ricardo Andrade por videoconferência, realizada a 26 de Julho de 2015.

calcular, mas também muito feliz. Nunca tinha tido uma experiência, a nível profissional, tão enriquecedora como esta que foi ao fim e ao cabo o recenseamento dos grupos de rock portugueses. Os meus grupos preferidos? Gostei do grupo que ganhou e dos Xutos e Pontapés.»⁷⁵

A vitória do grupo Alarme, a qual resulta na publicação do *single Desconto Especial / Autocarro Diariamente* através da editora Imavox em 1982, é vista por alguma crítica enquanto escolha sintonizada com a boa recepção da audiência relativamente ao som «forte [...] e homogéneo» do grupo.⁷⁶ Contudo, esta é igualmente entendida por alguns músicos enquanto sintomática da desvalorização, por parte do júri, da novidade em favor de músicos já instituídos. Este grupo, à altura existente há apenas seis meses (ou seja, criado na sequência da explosão mediática de *Chico Fininho* e *Cavalos de Corrida*) e qualificado por diversos músicos e críticos como musicalmente próximo das características do grupo australiano AC/DC e enquadrado nos estilos do *hard rock* e da *heavy music*, inclui na sua formação o vocalista Carlos Cavalheiro, à altura com 32 anos, o qual integrara, uma década antes, a formação do grupo Xarhanga (que incluía o guitarrista Júlio Pereira). Os Xarhanga, que gravaram dois *singles* publicados pela editora Zip-Zip em 1973, foram um dos grupos precursores da música *heavy* no país. Posteriormente, Cavalheiro trabalharia ainda com os músicos José Mário Branco e Sérgio Godinho no espectáculo teatral *Liberdade, Liberdade* (1974), e participaria no Festival RTP da Canção de 1975, onde fica classificado em segundo lugar com a canção *A Boca do Lobo*, da autoria de Godinho. A este respeito, Pedro Lima, membro do grupo Opinião Pública (o qual ficara classificado em segundo lugar), afirma em entrevista ao *Musicalíssimo* que a aposta nos Alarme constitui uma aposta num «projecto de gajos de 30 anos [...] que passaram uma vida frustrada a tocar em bailes e que se aproveitaram do movimento do

75 Pedro Marques e Mário Rocha, «Só Rock 81 – Final: Domingo 5 Julho 81 – Alarme em Coimbra (o Rock venceu)», *Musicalíssimo*, 15 de Julho de 1981.

76 Belino Costa, «‘Só Rock’ terminou em Coimbra – Veteranos vencem no terreno dos ‘putos’», *Se7e*, 8 de Julho de 1981.

rock actual que é um movimento de malta nova».⁷⁷

Altino Mendes, sócio da empresa Furacão, considera que o investimento na organização deste evento foi bem-sucedido, tendo a promoção da empresa, tanto a nível mediático como na própria oportunidade de usufruto do PA por parte dos grupos concorrentes, resultado num aumento substancial das vendas de sistemas de amplificação em 1982: «Em 1982, portanto, no ano a seguir ao *Só Rock*, facturámos 120 mil contos. [...] Foi um aumento muito grande. Só me lembro desse número, de 1982.»⁷⁸

O caso do Grupo de Baile

O principal caso de sucesso dentro do largo espectro de grupos participantes no *Só Rock '81* (à excepção dos Xutos & Pontapés, num período posterior) foi o Grupo de Baile, o qual ainda participa no concurso sob a designação Second Time. Se o investimento da Valentim de Carvalho na gravação deste grupo é enquadrável numa forte dinâmica de aposta na música pop-rock extensível às várias editoras neste período, ele foi simultaneamente qualificado por diversos críticos e músicos (alguns ligados à editora) como sintomática de «oportunismo» comercial e de degeneração do *boom*. Os membros do grupo, oriundo do Seixal, tinham uma extensa actividade no âmbito de acompanhamento de bailes e de prática filarmónica através das bandas da União Seixalense e Timbre Seixalense. A integração de instrumentistas de sopro na prática dos conjuntos de baile ao longo da década de 1970 estava, também, intimamente ligada à popularidade de grupos anglo-americanos com formações similares, como os Chicago e os Blood, Sweat & Tears, cujo repertório era usualmente interpretado por vários grupos em Portugal nestes contextos, para além do repertório assente nos estilos rítmicos associados mais comumente à dança (tango, valsa, chá-chá-chá, pasodoble, entre outros). Em 1976, é formado o grupo SUS Music, o qual ressurgiu em 1979 sob o nome Second Time. Apesar de visar principalmente

77 Pedro Marques e Mário Rocha, «Só Rock 81 – Final: Domingo 5 Julho 81 – Alarme em Coimbra (o Rock venceu)», *Musicalíssimo*, 15 de Julho de 1981.

78 Altino Mendes em entrevista a Ricardo Andrade por via telefónica, realizada a 10 de Maio de 2019.

as actuações em bailes, o Second Time tinha já como intuito a criação de repertório original cantado em português, com letras criadas pelo colaborador Vítor Perdigão, responsável pela biblioteca e por diversas actividades artísticas desenvolvidas no seio da União Seixalense. Para além da interpretação de versões dos grupos Chicago, Santana e Dexy's Midnight Runners (com o qual seria frequentemente conotado pela imprensa, por semelhança estilística), o grupo tinha por hábito incluir «duas ou três»⁷⁹ canções originais, com letras de Perdigão. Seria com estes originais que os Second Time concorreriam ao *Só Rock*, entre os quais figurava uma canção intitulada *Patchouly*, marcada por uma forte presença de sopros e pela tipologia rítmica do *ska*, cuja letra incidia sobre uma personagem masculina que faz os seus «engates» «nas avenidas», e que deixaria «maradas» as «miúdas das escolas secundárias» graças ao uso de perfume patchouly. Para além de não terem passado da eliminatória inicial (tendo ficado em terceiro classificado, sendo apenas apurados os primeiros dois lugares), foram ainda alvo de críticas por parte de alguns presentes relativamente às características da sua apresentação: «No *Só Rock* fomos alcunhados de ‘caretas’ por sabermos música. Houve quem dissesse: ‘Que grandes caretas que até tocam por música.’»⁸⁰

Apesar do seu insucesso no concurso, a Valentim de Carvalho entra em contacto com os Second Time dois meses após a participação do grupo (em «Julho ou Agosto»)⁸¹ com vista à sua contratação. Em entrevista publicada no período,⁸² o interesse da Valentim de Carvalho teria sido estimulado e intermediado por «indivíduos da Rádio Comercial»; segundo David Ferreira e Carlos Manuel Tavares, terá sido Ricardo

79 Segundo Carlos Manuel Tavares em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 11 de Novembro de 2015, no Seixal.

80 António Ramos, «Entrevista com Grupo de Baile – ‘Ou autorizávamos a saída de duas versões de «PATCHOULY», ou corríamos o risco de não sermos aceites...’», *Musicalíssimo*, 1 de Dezembro de 1981.

81 Ana Rocha, «Nós fazemos arte! Música fazia o Beethoven... – Grupo de Baile», *Música & Som*, Janeiro de 1982.

82 António Ramos, «Entrevista com Grupo de Baile – ‘Ou autorizávamos a saída de duas versões de «PATCHOULY», ou corríamos o risco de não sermos aceites...’», *Musicalíssimo*, 1 de Dezembro de 1981.

Camacho (à altura membro da equipa do *Rock em Stock*) a despertar a atenção da editora, e, em particular, de Nuno Rodrigues (com quem partilhava funções de produção na Valentim) para as características do grupo, o que terá resultado na sua contratação.

O interesse principal da editora (e em particular de Nuno Rodrigues) passava, sobretudo, pela gravação e publicação da canção *Patchouly*. Antes da assinatura do contrato, a editora insistiu na necessidade de mudança do nome do grupo para um nome em português, ficando acordado entre ambas as partes a adopção de «Grupo de Baile». Segundo os membros do grupo: «É uma alusão à actividade que desenvolvemos durante anos; uma alusão sem o mínimo de problemas; há grupos que têm repugnância pelos bailes, nós não queremos renegar o nosso passado, e até te digo que há grupos de baile com bastante qualidade».⁸³

Efectivamente, as obrigações contratuais do grupo antes de assinar com a Valentim de Carvalho levam a que o grupo ainda actue durante seis meses em contexto de baile, já após o contacto com a editora. Nuno Rodrigues afirma que o Grupo de Baile constituiu, à altura, um exemplo destacado de produção editorial que se materializou na própria reformulação identitária do grupo, sendo igualmente evidente o efeito da estratégia da editora na promoção do mesmo.⁸⁴ A necessidade de promover o grupo tanto através da imprensa como da realização, pela RTP, de um *videoclip* de *Patchouly* para exposição televisiva, motiva o promotor David Ferreira, juntamente com o grupo, a conceber uma imagem própria que os distinguisse visualmente das restantes bandas em actividade: «Eu tinha um grupo muita feio, que era o Grupo de Baile. Então o que é que a gente faz? A gente inventou aquela história de os vestir à *gangsters*, com fatos, com linhas, à Chicago... e eles, em vez de serem feios, serem cromos.»⁸⁵

Segundo o vocalista Carlos Manuel Tavares, o enveredar pela imagem «gangsteriana» teria que ver com a identificação do grupo com o

83 *Ibidem*.

84 Entrevista a Nuno Rodrigues realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

85 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

repertório jazz tradicional da década de 1930, pela associação simbólica do mesmo com a cidade de Chicago e com o respectivo imaginário relativo aos gangues organizados em actividade no período, amplamente divulgado cinematograficamente.⁸⁶

O relativo alvoroço criado em torno da proibição da emissão de *Chico Fininho* na Rádio Renascença, e em particular no programa *Meia de Rock* de Rui Pêgo, Luís Vitta e António Duarte, assente no facto de a letra da canção incluir a expressão «merda na algibeira», motiva a editora a publicar, em Novembro de 1981, duas edições distintas da canção *Patchouly*, motivação esta que, segundo os editores e músicos, não era isenta de propósito promocional. Na edição «censurada», de tiragem mais limitada, a quadra «essas miúdas das escolas secundárias/ já fumam ganzas na paragem do eléctrico/ conversas parvas com mais buço que pintelho/ não dizem duas quando estão ao pé de ti» inclui um sinal de «bip» sobre a palavra «pintelho». Para Nuno Rodrigues, a publicação de duas edições não tinha que ver com o ser «uma questão de censura», mas sim «por uma questão de que era um produtor», ou seja, pela necessidade de conceber e editar um produto fonográfico de forma a torná-lo comercialmente viável.⁸⁷ Segundo David Ferreira, a inserção do sinal visava antecipar potenciais problemas com a rádio e com a televisão e, por outro lado, «além de nos contornarem o problema, funcionavam um pouco como aquelas tiras pretas com que se tapava, na imprensa da altura, fotos mais pornográficas. E, em vez de escondermos, estávamos a chamar a atenção num exemplo de como se podia usar a censura em nosso favor».⁸⁸

Carlos Manuel Tavares considera que esta dupla edição teve «mais que ver com uma operação de marketing do que propriamente de algum puritanismo»,⁸⁹ realçando o músico a existência da palavra «fornicar» no lado B do *single Já Rockas à Toa*, sem que esta tenha

86 Entrevista a Carlos Manuel Tavares realizada por Ricardo Andrade a 11 de Novembro de 2015, no Seixal.

87 Nuno Rodrigues em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

88 Galopim, Nuno. 2010. «Ar de Rock». Em *Anos 80 e o novo rock português*, editado por Tiago Francez. *Caderno de Pesquisa – Revolução* 9. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

89 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 11 de Novembro de 2015, no Seixal.

sido alvo de censura. Esta estratégia não passa despercebida pela imprensa, o que espoleta acusações de oportunismo promocional em diversos periódicos, aspecto que coloca frequentemente os membros do Grupo de Baile em posição defensiva nas entrevistas. Poucos dias depois da publicação do *single*, Nuno Teixeira, num artigo do *Tal & Qual* publicado a 14 de Novembro de 1981, escreve: «Numa manobra digna do mais ingénuo criador de ‘factos políticos’ da nossa praça, os cérebros do ‘Grupo de Baile’ tentaram tirar proveito propagandístico da sua propensão para os tais palavrões. [...] A jogada é evidente: se o escândalo pegar e a Rádio Renascença, por exemplo, recusar a passagem do disco, apesar dos ‘bips’, o êxito do ‘Grupo de Baile’ está assegurado».⁹⁰

O grupo, por sua vez, invocando o direito de resposta, redige um comunicado, publicado a 21 de Novembro no mesmo periódico, onde esclarece que:

1 – O «Grupo de Baile» não tem propensão para palavrões e não considera imoral pronunciar em público uma palavra como fornicar, mas tem respeito pelas pessoas que eventualmente não queiram ouvir aquela ou outras palavras semelhantes.

[...]

3 – O «Grupo de Baile» não é o responsável pela alegada censura ao tema «Patchouly», embora tenha concordado com ela (com os «bips»), pelo facto de ser uma banda desconhecida do grande público e de aquele ser o seu primeiro trabalho comercial.⁹¹

A estratégia editorial surtiu os seus frutos de forma nítida. A 14 de Fevereiro de 1982, durante uma participação no programa televisivo *O Passeio dos Alegres*, o grupo receberia o disco de ouro pela venda de mais de 70 000 exemplares do seu primeiro *single*, número conseguido apenas dois meses após a publicação,⁹² chegando aos 100 000 em Maio do mesmo ano.⁹³ Neste período, o grupo recebeu ainda

90 Nuno Teixeira, «O baile vai começar...», *Tal & Qual*, 14 de Novembro de 1981.

91 *Tal & Qual*, «Os ‘bips’ do Grupo de Baile», 21 de Novembro de 1981.

92 *Musicalíssimo*, «‘Grupo de Baile’», 3 de Março de 1982.

93 *Musicalíssimo*, «‘Grupo de Baile’ – Novo êxito em perspectiva!», 26 de Maio de 1982.

o Prémio de Revelação da Música Portuguesa de 1981 pela revista *Música & Som*, assim como o prémio de melhor grupo de rock português pelo programa *Ponto de Encontro*, do Canal 1 da RDP.⁹⁴

Os moldes de publicação e respectivo sucesso do Grupo de Baile seriam igualmente denegridos por alguns dos pares pertencentes a outros grupos, os quais, colocando em dicotomia um certo ideal de genuinidade e autenticidade intrínseco a uma aposta militante no rock por oposição a uma ideia de instrumentalização editorial dos novos grupos em prol do mero lucro financeiro, vêem a ampla existência mediática do Grupo de Baile enquanto sinal de investimento desenfreado das editoras e das suas respectivas motivações, as quais são usualmente qualificadas como essencialmente e explicitamente financeiras. Exemplificativo deste aspecto é a entrevista realizada aos Xutos & Pontapés por Carlos Vilafanha, publicada a 27 de Janeiro de 1982 no jornal *Musicalíssimo*. Segundo um dos membros do grupo (não identificado):

Considero que não deve existir um movimento chamado rock português, porque actualmente o rock português está a ser aproveitado para tudo o que se passa em Portugal a nível de músicas mais mexidas. Portanto, há muita coisa que se faz chamada rock português que *a priori* não deveria ter, sequer, qualquer contacto com o rock. [...] O Grupo de Baile é um grupo que eu, *a priori*, ignoro, e que apesar de conhecer, não quero conhecer mais.⁹⁵

Esta aversão é igualmente partilhada por António Manuel Ribeiro do grupo UHF, contratado pela mesma editora do Grupo de Baile. Ribeiro, que participara enquanto júri na eliminatória do *Só Rock* onde constaram os Second Time/Grupo de Baile, afirma que a intensa promoção de *Patchouly* por parte da Valentim de Carvalho constituiu um dos motivos para o crescente desagrado dos UHF com a editora e sua subsequente contratação pela Rádio Triunfo. Apesar de os UHF serem,

94 *Musicalíssimo*, «'Grupo de Baile'», 3 de Março de 1982.

95 Carlos Vilafanha, «Xutos e Pontapés – 'Somos muito agressivos em palco'», *Musicalíssimo*, 27 de Janeiro de 1982.

à altura, o grupo da Valentim de Carvalho com mais vendas registadas, os «ciúmes» relacionados com o forte investimento em «qualquer gato sapato»⁹⁶ contratado pela editora, paralelos à sensação de desvantagem relativamente à (suposta) insuficiente promoção do mini-LP *Estou de Passagem*, publicado em Março de 1982 («nós tivemos uma excelente promoção, mas nós queríamos mais»),⁹⁷ foram amplificados pelos contactos de Ribeiro com o responsável do repertório internacional da Rádio Triunfo, Daniel de Sousa, e por uma das promotoras, Celeste Pedro, através dos quais assinam contrato com nova editora, a qual lhes oferece o dobro (12%) dos *royalties* de vendas de discos a que tinham direito na Valentim de Carvalho (6%). Segundo Ribeiro:

Merecíamos mais. Financeiramente é verdade. Mas na altura, havia coisas... estranhas. As pessoas falam hoje do Grupo de Baile, por exemplo, que na altura apareceu com o *Patchouly*... aquilo era horrível. Era uma palermice. Claro que aquilo vendeu um bocadito e, como tal, deram-lhes projecção. E nós sentíamos um bocado essa situação. A ciuqueira veio um pouco daí, mas também foi bem orquestrada, a nossa revolta. Éramos ingénuos. [...] Se errámos? Talvez. Não vale a pena falar sobre o leite derramado.⁹⁸

Na sequência do decréscimo de vendas da segunda vaga de fonogramas dos grupos de rock contratados na senda da publicação de *Chico Fininho*, das frequentes acusações de oportunismo financeiro na crítica impressa, assim como da consolidação das posições de Francisco Vasconcelos e David Ferreira na estrutura directiva da Valentim de Carvalho, a própria editora desinveste na publicação de novos fonogramas do Grupo de Baile. Segundo Carlos Manuel Tavares, a insistência do grupo em gravar um LP, com vista à divulgação de mais repertório original do grupo para, inclusive, o estabelecimento de uma melhor dinâmica entre este e o público durante as actuações, foi recebida com imensa resistência por Francisco Vasconcelos, o qual, segundo o vocalista, «protelava»

96 Entrevista a António Manuel Ribeiro realizada por Ricardo Andrade a 2 de Julho de 2014, em Almada.

97 *Ibidem*.

98 *Ibidem*.

continuamente a ida para estúdio.⁹⁹ A insistência do grupo resulta no acordo de gravação de um novo *single* para propósitos de teste do sucesso de vendas do mesmo, do qual dependeria a gravação do LP. Em Maio de 1982, o *Musicalíssimo* anuncia o lançamento «muito em breve» do *single Sou Vocalista Rock / Dança* enquanto sucessor de *Patchouly*.¹⁰⁰ Contudo, segundo Carlos Manuel Tavares, a opinião de um colaborador do *Se7e* (que o vocalista não recorda quem era), que teria tido a oportunidade de ouvir «uma primeira gravação» antes da publicação do fonograma, fora determinante para a não comercialização do disco.¹⁰¹ De facto, a este respeito, o autor da coluna não assinada «O Bobo do Corte» (Miguel Esteves Cardoso) escreve, no jornal *Se7e* de 21 de Julho de 1982:

O Prémio Anual Farinha Amparo para Controlo de Qualidade foi oferecido à Valentim de Carvalho, pela corajosa operação de saneamento que efectuou junto do segundo *single* do Grupo de Baile, denominado «Vocalista Rock». Velando pela sanidade da música portuguesa, David Ferreira, supremo da promoção, mandou retirar o ofensivo objecto, que já estava pronto para assaltar comercialmente o mercado. Se as outras editoras seguissem o mesmo critério era uma bênção: deixava, de um momento para o outro, de haver «Rock português»... [...] O Bobo já ouviu «Vocalista Rock» (os sacrifícios a que obriga esta profissão!) e a canção atinge, realmente, um factor-náusea muito elevado, sobretudo no refrão. Dizer que ele está mal cantado é o mesmo que dizer que uma Terceira Guerra Mundial seria aborrecida. O som é semelhante ao de seis gatos a passarem por uma trituradora de pedra, mas mais medonho. Os instrumentos de sopro parecem tocados por uma equipa de casos terminais de pleurisia. A bateria está mais murcha que um manjerico seis meses depois dos Santos Populares. Enfim, poupou-se o País de sofrer (mas não os ouvintes da «Febre de Sábado de Manhã», que não têm direito a nada) e o herói do momento é David Ferreira.¹⁰²

99 Carlos Manuel Tavares em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 11 de Novembro de 2015, no Seixal.

100 *Musicalíssimo*, «'Grupo de Baile' – Novo êxito em perspectiva!», 26 de Maio de 1982.

101 Aspecto referido por Carlos Manuel Tavares em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 11 de Novembro de 2015, no Seixal.

102 *Se7e*, «O Bobo do Corte», 21 de Julho de 1982.

Durante este período, após o seu retorno de Manchester em 1981, Miguel Esteves Cardoso era, segundo Francisco Vasconcelos, alguém com profundo impacto na opinião pública, exemplificando o editor como sintomática deste aspecto a defesa elaborada por Cardoso de Amália Rodrigues na imprensa, o que, segundo Vasconcelos, «a recupera para a comunicação e para a *intelligentsia*».¹⁰³ A credibilidade atribuída a Cardoso, em parte motivada pela combinação do estilo de prosa cáustica com uma notória melomania e, talvez mais importante, pelo seu contacto próximo com alguns dos novos fenómenos musicais na área do pop-rock em Inglaterra, dos quais se destacam os grupos publicados à altura pela editora Factory (Joy Division, New Order, A Certain Ratio, Durutti Column, e.o.), tornam-no, aos olhos de Vasconcelos, um importante arauto de uma certa ideia de vanguarda estética na área do pop-rock. Este aspecto seria fundamental para a colaboração de ambos na criação, juntamente com Pedro Ayres Magalhães e Ricardo Camacho, da editora Fundação Altântica (aspecto desenvolvido numa secção posterior deste trabalho).

Apesar da crítica negativa de Cardoso, o Grupo de Baile ainda veria publicado, em 1982, o *single Estória Linda / Conversa de Comadres*, também com produção de Nuno Rodrigues. Para Carlos Tavares, o insucesso desta publicação em corresponder às expectativas de editora («vendeu 12 000... era muito bom para a altura, mas já não vendeu o que estavam à espera»)¹⁰⁴ foi determinante para a inexistência de um LP do grupo e subsequente rescisão com a Valentin de Carvalho.

ROCK RENDEZ VOUS: OS PRIMEIROS ANOS

No âmbito das práticas do rock em Portugal, o clube Rock Rendez Vous, situado na rua da Beneficência, em Lisboa, foi um dos espaços centrais para a actuação de grupos pop-rock na cidade, cuja abertura

103 Entrevista a Francisco Vasconcelos realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

104 Carlos Manuel Tavares em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 11 de Novembro de 2015, no Seixal.

e existência adquiriu uma importante dimensão simbólica e comunitária no processo de consolidação pública do *boom* do «rock português», da sua respectiva qualificação enquanto «movimento» por alguma imprensa no início da década de 1980, e na emergência de uma realidade musical entendida como mais próxima das práticas do rock na «modernidade» anglo-americana. Para além da popularidade do espaço, o seu papel na promoção das práticas do rock tornou-o num importante local de cruzamento entre novos músicos e agentes das várias indústrias ligadas à prática musical, o que terá motivado a contratação de diversos grupos no período abordado neste trabalho.

Ao longo da década de 1980, o Rock Rendez Vous funcionou como um clube centrado na promoção do universo do rock e seus diversos estilos, correspondendo às três características definidoras de um espaço deste género elencadas por Frith *et al.*: ao contrário dos eventos ao ar livre, a sua dimensão física reduzida proporcionava uma maior proximidade entre músicos e audiência; a dimensão física do espaço restringe o tamanho da audiência e essa restrição define o funcionamento do clube, motivando a consolidação de uma comunidade de gosto – neste caso, uma comunidade maioritariamente juvenil vocacionada para a prática e/ou recepção de música rock; mais do que um espaço para audição musical, as outras actividades inerentes à sociabilização neste estabelecimento (conversa entre clientes, consumo de bebidas alcoólicas e estupefacientes diversos, cortejo amoroso, e.o.) transformam-no num espaço marcado pela expressão simultânea de comportamentos públicos e privados, sendo o clube um espaço de frequência regular por parte de vários dos seus clientes.¹⁰⁵ A importância dos clubes dedicados a géneros ou estilos musicais próprios tem sido alvo de diversos trabalhos no âmbito dos *popular music studies* a nível internacional. Um dos casos de destaque é o livro de Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*,¹⁰⁶ no qual a autora, através do estudo de alguns clubes britânicos e americanos dedicados à cultura rave, aborda as «culturas de clube» enquanto culturas de gosto e contextos de consolidação de

105 Frith *et al.*, *The History...*, 16-17.

106 Thornton, *Club Cultures*.

subculturas. Fabian Holt, no seu artigo sobre clubes de rock e processos de gentrificação em Nova Iorque, sublinha a importância dos clubes enquanto instituições sociais nodais de culturas musicais ao longo da segunda metade do século xx, e enquanto catalisadores da prática musical.¹⁰⁷ Espaços como o CBGB (Nova Iorque), o Marquee Club (Londres), o UFO (Londres), e.o., são frequentemente referidos em diversas narrativas historiográficas das práticas do rock anglo-americano enquanto contextos-âncora de reconfiguração de novos estilos e sedimentação de comunidades musicais, aspecto igualmente patente no discurso de vários dos participantes (músicos, agentes, fãs, e.o.) do universo das práticas do rock em Portugal durante a década de 1980 acerca do clube Rock Rendez Vous. Na presente secção, focome nos primeiros anos de actividade do espaço, coincidentes com o período do *boom* do rock em Portugal.

Inaugurado a 18 de Dezembro de 1980, a criação do Rock Rendez Vous parte da iniciativa do baterista Mário Guia, antigo membro dos conjuntos Ekos e Objectivo, o qual tinha como modelo de inspiração vários clubes ingleses dedicados ao rock, espaços que o músico frequentara numa visita a Inglaterra em meados da década de 1960. Guia referia de forma particularmente destacada o Marquee Club, situado em Londres, palco regular de diversos protagonistas britânicos do rock ao longo das décadas de 1960 e 1970. Segundo Guia, o fascínio imediato com o ambiente desses espaços, cujo tamanho proporcionava uma maior proximidade entre os músicos e o público comparativamente a recintos de maior dimensão (e, por sua vez, uma maior informalidade), teria fermentado, na sua mente, a vontade de criar um espaço similar em Lisboa. Contudo, ao longo da década de 1970, este empreendimento terá sido dificultado por limitações económicas e, na sua opinião, pelas diferenças culturais entre os públicos de ambos os países («por razões ligadas à falta de dinheiro, à rentabilidade e até à receptividade, tive de esperar até ao fim de 1980, para

107 Fabian Holt, «Rock Clubs and Gentrification in New York City: The Case of the Bowery Presents», *IASPM Journal* 4, n.º 1, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/584.

a pôr em prática»¹⁰⁸ O investimento materializar-se-ia na remodelação do antigo Cinema Universal, previamente Cinema Universitário (desde 1968) e inicialmente Cine Bélgica/Bélgica-Cine, aberto em Julho de 1928.¹⁰⁹

A prévia ausência de um clube exclusivamente dedicado às actuações de grupos rock num período de maior exposição radiofónica de grupos britânicos, norte-americanos e portugueses, divulgados através de programas radiofónicos como o *Rotação*, o *Rock em Stock*, o *Febre de Sábado de Manhã* e.o., motivara comentários de diversos críticos na imprensa jornalística mais dedicada às práticas do pop-rock na viragem da década de 1970 para 1980. Enquanto exemplo, em Abril de 1980 – três meses antes da publicação de *Chico Fininho* – a revista *Música & Som* publica um artigo de Ana Rocha intitulado «Rockless & Clubless», no qual a autora expressa alguma indignação quanto à inexistência de espaços que estimulem a criação e a actividade de novos grupos dedicados ao rock em Portugal:

Portugal, anos 80. Em termos de rock, o quê? Nada. Apenas uma certa regularidade na apresentação de bandas estrangeiras de qualidade mais ou menos variável. Evidentemente bemvindas, mas... e para além disso? Um ou outro concerto com grupos português de êxito (sempre incerto, aliás, e ponto final. Já repararam como é difícil gostar de rock em Portugal? [...] Mas vejamos, um gajo compra uns discos, tenta não perder nenhum concerto, vai ouvindo o Rock em Stock ou o Rotação... muito bem, e depois? Depois coisa nenhuma. [...]

De repente, um rock star: Costello, Gillan, Camel e quejandos. E os portugas lá estão. Pontualmente. Na primeira parte. Carninha tenra para dentes de lobo. «De qualquer modo é uma oportunidade». Dizem. [...] Por esta razão o clube, onde se escuta e se dança música ao vivo, é importante... sine qua non para a evolução do rock. Um gajo entra e está em contacto directo com a banda... que vai tocando... criando... tu cá tu lá com o público. E toma-se um copo. [...] Se apare-

108 João Govern, «A história do clube contada pelo 'inventor' – Mário Guia: 'Já sobrevivemos, agora vamos crescer...'», *Se7e*, 21 de Dezembro de 1983.

109 Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*. Vol. 7 (Lisboa: Quimera, 2001).

cesse por aí algum clube bem feitinho com música rock ao vivo, quem ganhava era o rock (e o dono do clube, ‘tá visto...’). De caras.¹¹⁰

A remodelação do espaço do antigo Cinema Universal ocorre em paralelo com a explosão mediática de *Chico Fininho*. Antes da abertura do clube, Rui Veloso e a Banda Sonora (juntamente com Moz Carapa, do grupo Salada de Frutas) ensaiam no balcão do Rock Rendez Vous ainda em obras com vista às primeiras actuações do grupo, numa pequena *tournee* com os grupos Steve Harley & Cockney Rebel, Gang of Four e Petrus Castrus em Agosto de 1980, em Lagos, Cascais e Espinho. O baixista do grupo, Zé Nabo, seria mais tarde responsável pela programação de actuações do espaço. A inauguração, a 18 de Dezembro, ficaria a cargo dos próprios Rui Veloso e a Banda Sonora, em cuja actuação interpretam as canções do LP *Ar de Rock* acrescidas de um *blues* originalmente composto pelo músico, cantado em inglês.¹¹¹

A sala, com lotação máxima de 800 pessoas,¹¹² arranca com uma programação diária que incluía três concertos semanais, intercalando as actuações com projecção de filmes, projecção de gravações de concertos e *videoclips* de grupos rock e, sobretudo, sessões de *disc-jockeying* onde eram divulgadas novidades enquadradas nos estilos do pop-rock, várias vezes em antecipação aos radialistas, aspecto considerado distintivo pelos membros da equipa do clube: «Tenho um amigo na loja da Virgin. É ele quem me arranja material que as discotecas e mesmo as editoras portuguesas nunca hão-de ter. Somos, aliás, fornecedores assíduos do António Sérgio.»¹¹³

110 Ana Rocha, «Rockless & Clubless», *Música & Som*, Abril de 1980.

111 António Macedo, «Rui Veloso ao ‘Se7e’ – ‘Já não posso fracassar...’», *Se7e*, 24 de Dezembro de 1980.

112 Pedro Félix e Rui Cidra, «Rock Rendez-Vous (RRV)», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores. 2010).

113 João Govern, «A história do clube contada pelo ‘inventor’ – Mário Guia: ‘Já sobrevivemos, agora vamos crescer...’», *Se7e*, 21 de Dezembro de 1983.



ROCK RENDEZ VOUS

MÚSICA ROCK AO VIVO

UM PALCO E UM PÚBLICO PARA A MÚSICA ROCK EM PORTUGAL

Bandas apresentadas no primeiro ano
de actividade — 1981

RUI VELOSO
GO GRAAL
STREET KIDS
UHF
ROXIGÉNIO
XUTOS & PONTAPÉS
ARTE E OFÍCIO
DOYO
TNT
IODO
PIZO LIZO
TRABALHADORES
DO COMÉRCIO
KING FISHER'S BAND
JÁ FUMEGA
OPINIÃO PÚBLICA
ARTE NOVA
35 LEFT
ANTÓNIO & VARIAÇÕES
UX BOMB
AQUI D'EL ROCK

26 TMG
TELA VIVA
TAXI
NZZN
VITA BREVIS
GNR
SALADA DE FRUTAS
CTT
XEQUE MATE
ABISMO
MÁRIO MATA
ALBATROZ
ROCK & VARIUS
ANÍBAL MIRANDA
ADELAIDE FERREIRA
VODKA, LARANJA
HERÓIS DO MAR
FRODO
BICO D'OBRA
GRUPO DE BAILE
DISCURSO DIRECTO

RUA DA BENEFICÊNCIA 175 TEL. 774402 LISBOA

Entre uma equipa com mais de dez elementos, alguns dos principais colaboradores de Mário Guia nos primeiros tempos de actividade do Rock Rendez Vous eram João Santos, mais conhecido pela alcunha «Pita», técnico de som e *disc-jockey*, e José Diogo, relações-públicas e programador de concertos. O clube constituiu um espaço privilegiado para a actuação dos grupos protagonistas da explosão mediática do «rock português», e especialmente enquanto espaço de divulgação de novos grupos, não só através da publicitação das suas actuações na imprensa, mas também enquanto contexto regularmente frequentado por diversos agentes editoriais à procura de potenciais novas contratações. Desde a abertura do espaço, era frequente a actuação de grupos que entravam em contacto com a gerência do Rock Rendez Vous pelo envio de maquetes em cassete ou por via pessoal, seguida da realização de audições no próprio clube.¹¹⁴ Os cartazes e anúncios publicitários das actuações eram inicialmente elaborados à mão pelo próprio Mário Guia, cuja estética singular estabelecia uma associação imediata ao próprio espaço («muito x-acto e fita adesiva, tramas e fotocopiadora a ampliar o ponto com contraste no máximo», segundo o fotógrafo e colaborador Rui Vasco).¹¹⁵

O esforço de alguns grupos em iniciar a sua actividade através de uma actuação no Rock Rendez Vous era ilustrativa da sua importância enquanto espaço de convergência entre os interesses dos músicos e interesses editoriais. Manuel Cardoso/Frodo, após contacto inicial com Idílio Viana, director musical da Vadeca, com vista à gravação do seu LP a solo *Noites de Lisboa*, é convidado a trabalhar para a empresa na contratação e produção de novos artistas. Para o efeito, o músico afirma que «o Rock Rendez Vous era quase uma segunda casa, para mim. Eu ‘tava lá caído, sempre. Aquilo estava aberto, eu dava lá um saltinho. E depois, é claro que quando via uma banda que valia a pena, eu ia falar com eles e propunha-lhes gravar».¹¹⁶

Dois dos grupos que Cardoso contrata para a Vadeca a partir de actuações no Rock Rendez Vous são o grupo Iodo, formado em

114 João Govern, «A história do clube contada pelo ‘inventor’ – Mário Guia: ‘Já sobrevivemos, agora vamos crescer...’», *Se7e*, 21 de Dezembro de 1983.

115 Comentário publicado na rede social Facebook a 5 de Setembro de 2015.

116 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 15 de Outubro de 2015, em Lisboa.

Almada no final de 1979, integrando Luís Cabral (teclados), Rui Madeira (vocalista), Tó Pê (guitarra-baixo), Alfredo Antunes (bateria) e Jorge Trindade (guitarra), e o grupo TNT, formado em Dezembro de 1980 no Barreiro por Carlos Pinto (voz e guitarra-baixo), Valdemar Cruz (guitarra-solo), Francisco Manuel Landum¹¹⁷ (voz e guitarra-ritmo) e José Casimiro (baterista). Até ao período do *boom*, por motivos distintos, os membros de ambos os grupos exerciam actividade no universo de acompanhamento de bailes. Segundo Carlos Pinto, do grupo TNT, terá sido a própria «explosão do rock português» que teria animado os membros do grupo a «irem para a frente» com a formação de originais, sob influência dos estilos do *hard rock* e do *heavy metal*.¹¹⁸ No caso dos Iodo, a actividade paralela enquanto grupo de baile (sob a designação O Eléctrico), com repertório de versões, prática desenvolvida por diversos dos seus membros noutras formações, resultava da necessidade de cobrir o investimento dos membros do grupo num sistema de PA próprio (de marca Furacão) que lhes garantisse autonomia nas actuações dos Iodo (ou seja, das apresentações do grupo mais viradas para apresentação de originais), à semelhança do que acontecera com os conterrâneos UHF em Março de 1980 (dos quais o baterista Alfredo Antunes teria estado na génese). No início de 1981, ambos os grupos actuam no Rock Rendez Vous, sob o olhar interessado de Cardoso. Alfredo Antunes descreve o processo:

O Iodo era um grupo formado para fazer originais. [...] Nós gravámos [...] uma cassette, e eu e o Luís fomos falar com o Mário Guia ao Rock Rendez Vous. [...] Eles ouviram aquilo, e rapidamente marcámos duas datas – penso eu que foram duas datas. E depois, o que é que havia? Havia, na altura, um interesse... que eu acho que nunca mais houve, pelas editoras portuguesas, por aquilo que se estava a fazer cá. [...] Isso fez com que o Manuel Cardoso, que era o guitarrista dos Tantra, estivesse lá tipo olheiro. [...] Ele propôs-nos: «Isto é assim, a Valentim de Carvalho, neste momento, está cheia [...] Temos aqui

117 Também conhecido por Ricardo Landum, responsável pela autoria de diversos êxitos de diversos cantores enquadrados no universo da usualmente designada música *pimba* da década de 1990 e subsequentes, como Ágata, Tony Carreira, Mónica Sintra, e.o.

118 *Se7e*, «TNT – O primeiro álbum rodado 'na estrada'», 12 de Agosto de 1981.

O ROCK NO TOP



**STREET
KIDS**

«A CONFIRMAÇÃO»



**ADELAIDE
FERREIRA**

«A BABY SUICIDA»



O «HEAVY METAL» PORTUGUÊS



«A EXPLOÇÃO»



IODO

«A REVELAÇÃO»

QUANDO O ROCK É CURTIÇÃO...
...CURTA «SUPER» COM SUPER ROCK

UMA EDIÇÃO DE VADECA-DISCOS



MS 31

Anúncio da editora Vadeca ao seu catálogo rock.
Música & Som, Maio de 1981.

uma subsidiária da Valentim de Carvalho que é a Vadeca, que é muito menor, mas ‘tá interessada. Vocês querem gravar?’¹¹⁹

O contacto entre Manuel Cardoso e o grupo Iodo, o qual levaria à sua contratação, resultaria na gravação inicial, no Angel Studio, de quatro canções que seriam publicadas em dois *singles*: *Malta à Porta / Aqueles Dias*, publicado em Junho de 1981,¹²⁰ e *A Canção / Pedro e o Lobo*, publicado em Setembro do mesmo ano à revelia do próprio grupo, aspecto demonstrativo, na opinião dos músicos, do aproveitamento editorial do fenómeno do rock português.

A vontade de investimento por parte da Vadeca neste tipo de repertório seria particularmente notória no processo de contratação do grupo TNT. Segundo Manuel Cardoso, a Vadeca teria, na altura da contratação dos TNT, agendadas várias horas de gravação no Angel Studio após o cancelamento de outros artistas. Após uma primeira audição do grupo no Rock Rendez Vous, Cardoso assina os TNT para preenchimento dessas horas sem audição prévia do director Idílio Viana: «A editora não me tinha incumbido, mas tinha-me dito que se eu achasse que havia bandas que valessem a pena, que havia abertura para as gravar. [...] O mais giro foi o dos TNT, porque ele nem ouviu. Ele diz-me: ‘Gostas mesmo dos gajos?’ E eu: ‘Gosto, gosto’.»¹²¹

Tal como no caso dos Iodo, os TNT gravariam dois *singles* nas suas sessões iniciais de estúdio (gravação essa realizada, segundo o jornal *Se7e*, na mesma semana dos Iodo),¹²² *Tudo Bem / 1984*, publicado em Maio, e *Gatinha de Luxo / Ilusão*, publicado em Dezembro.¹²³

Para além dos produtores e A&R oficiais das editoras, os radialistas constituem intermediários importantes entre as empresas editoriais e os grupos na sondagem de potenciais novas gravações no Rock Rendez Vous. Se, por um lado, locutores como Luís Filipe Barros e António Sérgio eram qualificados como «especialistas» em determinados secto-

119 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Outubro de 2015, em Almada.

120 António Duarte, «O ‘segredo’ dos Iodo – ‘Indefinição é sinónimo de evolução’», *Se7e*, 24 de Junho de 1981.

121 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 15 de Outubro de 2015, em Lisboa.

122 *Se7e*, «Ritmo 7 – Mais rock ‘português’ em estúdio», 1 de Abril de 1981.

123 *Musicalíssimo*, «Flash no mundo da música – TNT com nova explosão», 1 de Dezembro de 1981.

res de repertório e, simultaneamente, como arautos da novidade, cujo suposto «bom gosto» revelaria um maior discernimento na selecção do que poderia ter boa recepção por parte dos vários públicos, o poder dos próprios enquanto *gate-keepers* motivava a que as editoras procurassem publicar repertório que estivesse em sintonia com as preferências estéticas dos radialistas. É o que conta Luís Filipe Barros:

Nessa altura o que aconteceu foi: os gajos dessas bandas depois disputavam eles, entre editoras, quem é que ia gravar com eles. Os gajos normalmente iam ao Rock Rendez Vous. [...] Depois assinavam contrato com eles ao fim da noite. Gravavam o disco. [...]

Começam a aparecer mais bandas, porque começam a figurar no top do *Rock em Stock*, junto com as bandas estrangeiras. As editoras começam todas a dizer: «– Ó Luís, a gente tem aqui uma banda nova. Gostava que tu fosses ver os gajos ao Rock Rendez Vous a ver se vale a pena a gente gravar com eles [...]. – Os gajos são porreiros, podes gravar os gajos, que eu toco...»¹²⁴

A popularização do clube enquanto foco de atenção por parte das editoras e da imprensa induz António Manuel Ribeiro a afirmar, apenas cerca de meio ano após a inauguração do espaço, que à época se formariam grupos «só para ir ao RRV»,¹²⁵ aspecto que seria patente ao longo da actividade do clube. No seu primeiro ano de actividade, o Rock Rendez Vous seria espaço para a actuação de praticamente todos os grupos protagonistas do «*boom* do rock português» do início da década de 1980. São de destacar as primeiras enchentes do espaço na estreia ao vivo dos Heróis do Mar, a 25 e 26 de Novembro de 1981. A escolha das datas e paralela controvérsia na imprensa relativa ao pendor ideológico do grupo teria atraído a curiosidade de imensas pessoas, ao ponto de estas interromperem o trânsito na Rua da Beneficência.¹²⁶ A vontade de divulgação antecipada das novidades

124 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

125 José Eduardo Correia, «UHF: ‘Condenamos certo bairrismo...’», *Se7e*, 8 de Julho de 1981.

126 Segundo Carlos Maria Trindade em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 22 de Maio de 2014, em Lisboa.

no universo do pop-rock levaria a que o Rock Rendez Vous se constituísse enquanto espaço para a actuação de diversos grupos estrangeiros ligados ao universo da música catalogada pela imprensa como «independente» ao longo da década de 1980 (Killing Joke, The Sound, The Chameleons, e.o.), os quais, segundo a equipa do espaço, corresponderiam especialmente aos interesses do público usualmente frequentador do clube.¹²⁷ Em entrevista ao jornal *Se7e*, o técnico de som Pita exprime a existência de uma dualidade entre o carácter «urbano, informado, quase alternativo» da programação de grupos estrangeiros, o qual considera mais próximo da preferência estética dos clientes habituais, e a inevitabilidade da opção pelos grupos portugueses consagrados pelos *media*, necessários à configuração de uma programação regular.¹²⁸ Em pleno declínio do fenómeno do *boom*, e enquanto forma de «evitar o cansaço» e a «repetição»¹²⁹ na organização de eventos com os grupos usuais, a equipa do Rock Rendez Vous investe na criação dos intitulados «Concursos de Música Moderna», cuja primeira edição tem lugar entre 8 de Abril e 1 de Julho de 1984, visando divulgar novas bandas, sob o pré-requisito de que não tenham contrato discográfico. O prémio final do concurso consistia na gravação de um maxi-*single* numa nova etiqueta criada por Mário Guia, a *Dansa do Som* (propriedade da editora Cinedisco). Segundo os antropólogos Pedro Félix e Rui Cidra, a organização anual destes concursos teria particular impacto na popularização da ressignificação da expressão «música moderna» enquanto categoria demarcadora de novas práticas enquadradas no pop-rock relativamente às sensibilidades estéticas de grupos com maior visibilidade mediática no país, demarcação essa que, por sua vez, estabelece também uma distinção entre grupos mais «autónomos» e grupos cuja actividade é enquadrada nas dinâmicas das grandes editoras;¹³⁰ por extensão, esta constituiria igualmente uma

127 Félix e Cidra, «Rock Rendez-Vous (RRV)», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores. 2010).

128 João Gubern, «Rock Rendez-Vous em festa – Quatro anos só serviram para preparar o futuro...», *Se7e*, 19 de Dezembro de 1984.

129 *Ibidem*.

130 Félix e Cidra, «Rock Rendez-Vous (RRV)», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores. 2010).

demarcação entre a nova geração de músicos e a geração imediatamente precedente, identificada com o «boom do rock português».¹³¹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, abordei a configuração de diferentes estruturas que visavam suportar (ou profissionalizar) as práticas do rock em Portugal no início da década de 1980. O sucesso mediático e comercial dos novos grupos fomentou a multiplicação de actuações dos mesmos em vários pontos do país, aspecto que induziu a criação de novas empresas de produção de espectáculos, de aluguer de material para amplificação sonora e iluminação de palco, e empresas de agenciamento de artistas (ou de «*managing*»). Por outro lado, as elevadas taxas alfandegárias aplicadas na importação de instrumentário e amplificação sonora estimularam a criação de empresas locais vocacionadas para a construção e venda de sistemas de PA. O sucesso discográfico do «rock português» fomentou igualmente a realização de concursos e festivais de grupos em diversos pontos do país, vários deles para propósito promocional das empresas organizadoras, como foi o caso do fabricante de sistemas de amplificação Furacão e o concurso *Só Rock '81*. Estes eventos, para além de fomentarem a criação de repertório original cantado em português e a criação de grupos exclusivamente dedicados à música rock, constituíram-se igualmente enquanto «montras» para responsáveis editoriais. Esta situação levaria à intensificação mediática da crítica do papel das editoras relativamente ao seu hipotético papel «oportunistico» no âmbito do «rock português», dada a intensificação do número de contratações, por vezes qualificadas na imprensa e por outros músicos como sendo de fraca qualidade e meramente «aproveitadoras» do fenómeno. A dinamização destas diversas indústrias proporcionou, também, situações de desconfiança e de conflito entre músicos e agentes, aspecto que induziu vários grupos a constituírem cooperativas ou empresas próprias de

culo de Leitores. 2010).

131 *Ibidem*.

representação e de aluguer de material sonoro. Por fim, abordei a constituição do clube Rock Rendez Vous enquanto espaço privilegiado para a actuação dos novos grupos e de interação entre músicos e editores fonográficos, tendo sido particularmente contributivo para a configuração das práticas do rock a partir do início da década de 1980.

CAPÍTULO 8

MUDANÇAS NOS PROCESSOS DE GRAVAÇÃO DE MÚSICA ROCK EM PORTUGAL E A FUNDAÇÃO ATLÂNTICA

Tal como Evan Eisenberg sublinhou no seu livro *The Recording Angel*,¹ o recurso à expressão «record» (gravação) enquanto designativa do objecto fonográfico comercializado é potencialmente enganador, já que o processo de gravação nem sempre se constitui enquanto captação de uma performance, mas sim enquanto montagem sonora de um evento ideal. Para Robert Burnett,² o advento do rock no plano internacional foi marcado pelo crescente protagonismo do trabalho técnico de gravação e de produção fonográfica no processo de construção de obras fonográficas, cuja especificidade sonora passou a constituir uma marca identitária distintiva do próprio repertório. Keith Negus³ afirma que é precisamente a partir da década de 1960 que os trabalhos de produção e de técnica sonora adquirem uma dimensão «artística» e reconfiguradora do repertório na própria gravação através do uso da tecnologia multipista e outros dispositivos tecnológicos no estúdio, constituindo-se diversas vezes a própria prática de gravação enquanto prática de composição e o estúdio enquanto instrumento de escrita. A importância do elemento sonoro na afirmação da idiosincrasia do músico e do repertório, associada à construção de realidades sonoras no estúdio que extravasavam a sonoridade da performance, constituiu igualmente um aspecto patente no trabalho de alguns músicos no âmbito do «boom do rock português». A proliferação de novas gravações motivou, por parte das editoras, a contratação e participação de novos técnicos, produtores e músicos mais

1 Eisenberg, *The Recording...*, 109.

2 Burnett, *The Global...*, 74.

3 Negus, *Producing Pop*, 87.

sintonizados com algumas das transformações técnicas e estéticas em voga no âmbito da gravação da música pop-rock anglo-americana, onde a experimentação de estúdio configurava, nas palavras de Virgil Moorefield,⁴ o artefacto registado enquanto «*container* de composição» para elementos sonoros díspares, e não apenas enquanto registo de uma actuação «ao vivo».

O percurso discográfico inicial dos GNR é particularmente ilustrativo das transformações estéticas e do desenvolvimento dos processos de gravação que ocorreram durante os anos do *boom* do «rock português». Se os primeiros *singles* do grupo constituíam, essencialmente, captações da performance, o LP *Independança* é caracterizado por um maior recurso a dispositivos tecnológicos de gravação e processamento de som na construção de uma realidade sonora apenas possibilitada pelo uso do estúdio enquanto ferramenta de composição. Para este aspecto, foi particularmente importante o contributo de produtores como Ricardo Camacho e de técnicos de som como António Pinheiro da Silva, cuja colaboração artística seria subsequentemente continuada nos trabalhos publicados pela editora Fundação Atlântica, fundada por Camacho, Pedro Ayres Magalhães e Miguel Esteves Cardoso, entre outros. Contudo, a criação da Fundação seria, por si só, sintomática de uma necessidade de distanciamento relativamente ao panorama geral do «rock português» de 1981 e 1982, num momento de claro declínio comercial dos seus protagonistas, o qual motivaria a reconfiguração das apostas editoriais nos estilos do rock e o crescente reinvestimento na «música popular portuguesa» enquanto corrente musical em voga neste período.

No presente capítulo, abordarei a participação de novos técnicos (ou seja, os responsáveis pelos processos técnicos de captação e mistura) e produtores (figuras responsáveis pela gestão do processo de gravação, contribuindo frequentemente para a configuração das características musicais do repertório, para a escrita de arranjos, e.o.) no trabalho fonográfico da editora Valentim de Carvalho durante o início da década de 1980, e a produção do LP *Independança*, do

4 Moorefield, *The Producer...*, 50.

grupo GNR, enquanto exemplo destas mudanças. Abordarei ainda a constituição da etiqueta Fundação Atlântica como sintomática da preocupação com a valorização e divulgação de novas estéticas musicais, na sequência das transformações ocorridas no âmbito da estrutura e prática editorial da Valentim de Carvalho.

OS NOVOS PRODUTORES FONOGRÁFICOS E TÉCNICOS DE SOM NO ÂMBITO DO «ROCK PORTUGUÊS»

O crescente investimento editorial nas gravações de grupos rock realizadas a partir do sucesso comercial e radiofónico de *Chico Fininho* e *Cavalos de Corrida* acentuou discussões diversas acerca das aptidões e especificidades dos técnicos e produtores participantes no trabalho de estúdio e, inclusivamente, acerca das características físicas e acústicas das salas de captação ou dos dispositivos tecnológicos de gravação. A formação de novos técnicos no âmbito da Valentim de Carvalho e a tentativa, por parte da renovada equipa directiva, de constituição de novas equipas de produtores cujas apetências e sensibilidades estéticas fossem mais próximas das dos membros dos novos grupos pop-rock constituiu um dos aspectos centrais no âmbito da renovação da indústria fonográfica em Portugal durante o período do *boom*. Durante as décadas de 1960 e 1970, as gravações no estúdio da própria editora, gerido por João Belchior Viegas, foram maioritariamente realizadas pelo técnico residente Hugo Ribeiro, o qual, segundo a maioria dos técnicos e músicos entrevistados durante a minha investigação, era especialmente vocacionado para a gravação de instrumentos acústicos, aspecto patente em diversas publicações enquadradas no âmbito do fado e de diversa «música ligeira», e pouco interessado nas especificidades sonoras dos diversos estilos do rock. Segundo José Cid, que grava para a Valentim de Carvalho com o Quarteto IIII a partir de finais da década de 1960, o técnico Hugo Ribeiro: «Ficava em pânico... ele era a pessoa que gravava a Amália Rodrigues e a Maria Teresa de Noronha, e as guitarras portuguesas todas... Quando ele nos via

entrar com guitarras com pedais de distorção e amplificadores no estúdio, ficava louco...»⁵

Este aspecto é confirmado por Pedro Castro, do grupo Petrus Castus, cuja primeira publicação fonográfica realizada na Valentim de Carvalho é gravada em 1971. Segundo o próprio (e recorrendo a uma citação já referida neste livro):

O Hugo Ribeiro olhava para nós como se fôssemos marcianos. Ninguém sabia captar uma bateria em Portugal, muito menos num timbre rock. É preciso perceber que na Valentim de Carvalho gravava-se fado e música ligeira... não havia nem cultura, nem sequer estas pessoas ouviam em casa... Ou se ouviam, ainda estavam numa fase em que era uma corrente semidelinquente. [...] Talvez soubesse captar um piano, sim senhor. Uma guitarra de fado, muito bem... mas assim que passamos dessa área para instrumentos de percussão de outra natureza, ou coisas mais electrificadas, não havia tradição, não havia saber.⁶

A posição de Nuno Rodrigues e António Pinho enquanto A&R e produtores residentes da editora a partir de 1978 obriga-os, no mesmo ano, a gravar o LP *Contos da Barbearia* nos estúdios da editora com Hugo Ribeiro, ao invés do que tinha acontecido com os discos anteriores da Banda do Casaco, gravados com o técnico José Fortes nos estúdios da Rádio Triunfo. A experiência insatisfatória da gravação, também associada por Rodrigues às características acústicas do espaço de captação, resultou na transição do processo de misturas do disco para o próprio José Fortes.⁷ Segundo Rodrigues, a crescente aposta, a partir de 1980, na gravação de grupos rock espoletou necessidades de cobertura de uma agenda mais preenchida com a gravação dos mesmos e, por outro lado, a compensação de problemas de ordem material e técnica:

Ouve o som [dos discos do *boom* do rock] e tu percebes onde é que se fazia pior som. [...] Os estúdios Valentim de Carvalho podiam

5 Entrevista realizada por António Tilly e Rui Cidra, Lisboa, 2000.

6 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 12 de Março de 2011, em Lisboa.

7 Segundo Nuno Rodrigues em entrevista a Ricardo Andrade e António Tilly, realizada a 12 de Maio de 2017, em Lisboa.

estar a viver da quantidade de artistas que havia na Valentim de Carvalho. E agora é muito fácil: os gajos perceberam que muitos anos da vida do Hugo Ribeiro foram a gravar o mesmo tipo de música [...] enquanto outros estúdios tinham que estar de portas abertas para quem viesse. Tinham que ter uma capacidade, uma adaptabilidade totalmente distinta.⁸

Segundo vários dos entrevistados, a destreza técnica de Ribeiro, centrada na captação do som «ao vivo» («era mestre a colocar microfones»),⁹ seria pouco vocacionada para o trabalho de gravação que exigisse um uso mais intenso do gravador multipista.

António Pinheiro da Silva e a gravação de música rock

É esta necessidade de colmatar a falta de apetência de Ribeiro pela gravação de música rock que motiva Nuno Rodrigues, durante o ano de 1981, a propor a contratação de António Pinheiro da Silva, colega de grupo na Banda do Casaco e ex-membro do grupo Perspectiva, enquanto potencial técnico que asseguraria as gravações de repertório mais «moderno». A escolha de Pinheiro da Silva, na altura sem qualquer experiência como técnico de gravação, foi motivada pela combinação das suas apetências enquanto músico com a sua vocação técnica enquanto experimentador na área da Engenharia Química na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (à época ainda localizada no Seminário dos Olivais), onde trabalhou durante vários anos na manutenção de equipamento científico.¹⁰ A renovação da equipa de gravação da Valentim de Carvalho, que também inclui a substituição de Belchior Viegas por Pedro Vasconcelos como director dos estúdios, ocorre paralelamente à aquisição de novos dispositivos de gravação que pudessem acompanhar as mudanças musicais e tecnológicas do período. Para além da mudança da *régie* e da criação de um estúdio especificamente dedicado ao processo de

8 *Ibidem*.

9 Francisco Vasconcelos em entrevista a Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly, realizada a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

10 Segundo António Pinheiro da Silva em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 6 de Julho de 2014, em Oeiras.

mistura, a editora adquire, entre outros dispositivos, uma mesa Harrison com automação de *faders* (superando-se a experiência prévia de mistura «à mão» em tempo real),¹¹ gravadores Studer de 24 pistas e novos processadores de efeitos (incluindo um modelo do Eventide Harmonizer).

A necessidade de formação de novos técnicos de som na Valentim de Carvalho estaria parcialmente relacionada com a popularidade, entre novos músicos e produtores, das capacidades do técnico de som José Fortes, o qual desenvolve a sua actividade nos estúdios da Rádio Triunfo entre 1973 e 1979, e posteriormente cria uma sociedade com Carlos Dias Coelho que visava revitalizar o estúdio da Rádio Produções Europa, designado Angel Studio a partir de 1981. Ao integrar este estúdio, uma das principais preocupações de Fortes foi a de melhorar qualitativamente a escuta através de um processo de correcção acústica da *régie*, aspecto para o qual foi fundamental a colaboração do engenheiro Wolfgang Jensen.¹² É neste estúdio que é instalado o primeiro gravador de 24 pistas (marca MCI) em funcionamento no país, precisamente nas vésperas da gravação de *Ar de Rock*, de Rui Veloso e a Banda Sonora, artista contratado pela Valentim de Carvalho.¹³ Se, por um lado, a opção pelo recurso ao estúdio de José Fortes para a gravação de um artista da Valentim de Carvalho foi em parte motivada, segundo David Ferreira e Francisco Vasconcelos, pela realização na mesma altura de obras no estúdio de Paço de Arcos,¹⁴ segundo os próprios e António Pinho, produtor do disco, a má experiência prévia na gravação de discos de rock com Hugo Ribeiro constituiu um factor central para esta decisão. Como conta Pinho: «Eu já andava na minha cabeça a não querer gravar ali, porque estava habituado a gravar com o José Fortes, e eu não conhe-

11 Segundo António Pinheiro da Silva, esta estaria «ao mesmo nível da mesa que o José Fortes usava» nos estúdios RPE/Angel 1 (entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, 6 de Julho de 2014).

12 Segundo José Fortes em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 18 de Maio de 2015, em Mafra.

13 *Ibidem*.

14 Entrevista a David Ferreira realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida, a 20 de Janeiro de 2015; entrevista a Francisco Vasconcelos realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015.

cia bem o que era gravar com o Hugo Ribeiro [...]. Era muito bom a gravar acústicos, os fados, e não sei quê... ‘mas como é que este gajo vai gravar isto?’ [...] Eu tinha essa percepção de que poderia ser a escolha errada.»¹⁵

Apesar de José Fortes ser, em parte, herdeiro laboral de Hugo Ribeiro, ao enveredar igualmente por um maior enfoque na tentativa de captação da sonoridade da performance dos próprios músicos do que propriamente na criação em estúdio de realidades sonoras distintas do som «ao vivo», prática já recorrente na gravação de grupos rock em contextos internacionais, a diferença etária entre os mesmos, uma melhor sintonia com as características estéticas da música rock, assim como as boas dinâmicas de sociabilização criadas nos espaços por si geridos, são considerados aspectos distintivos no trabalho de Fortes por vários músicos, técnicos e produtores. A sua filosofia de maior centralidade na captação (que leva Manuel Cardoso a qualificar o técnico como não sendo, na generalidade, um «experimentador»)¹⁶ reflecte-se no discurso do próprio José Fortes:

Eu não quero saber o que é o «bom som». Fora de questão. Eu sou técnico de som, não sou artista de som. [...] Para mim, o fascinante não é mexer no botão, é ouvir o som. Eu tenho trabalhos inteiros em que não mexo num botão, mexo no microfone. Isto é um bocado complicado, mas é verdade. A formação que eu faço, quando faço formação... eu digo: não vamos mexer em botões. São feitas misturas inteiras sem mexer num *fader*. Foi tudo feito antes.¹⁷

António Pinheiro da Silva, enquanto membro do grupo Perspectiva, participou como músico na gravação de dois *singles* para a Imavox com produção de Nuno Rodrigues e António Pinho, sendo o primeiro gravado por José Fortes e o segundo por Hugo Ribeiro. Para Pinheiro

15 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 26 de Junho de 2014, em Lisboa.

16 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 9 de Julho de 2014, em Lisboa.

17 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 18 de Maio de 2015, em Mafra.

da Silva, a disparidade no resultado sonoro entre ambos os trabalhos era nítida:

O José Manuel Fortes era uma pessoa mais jovem do que o Hugo Ribeiro – a concepção sonora dele aproximava-se mais daquilo que nós desejaríamos. [...] Se eu pudesse, iria gravar sempre com o José Manuel Fortes [...] Ainda me lembro, durante a gravação de eu lhe pedir [...] para meter as cordas mais altas. Ele [Fortes] liga para todos os circuitos de audição, e diz: «você é novo nisto, e há uma coisa que é básica que eu lhe quero ensinar nesta profissão... é que eu só gravo se eles tocarem... se eles não tocarem, não consigo gravar.»¹⁸

Segundo Pinheiro da Silva, a proposta para a sua integração nos estúdios da Valentim de Carvalho enquanto técnico deriva precisamente de uma maior preferência dos editores pelas capacidades de José Fortes, em pleno momento de multiplicação de gravações de grupos rock na editora: «A Valentim criou-me um segundo lugar para tentar colmatar essa [ausência].»¹⁹

A formação inicial enquanto técnico de Pinheiro da Silva é feita por observação, processo para o qual foi importante o seu trabalho anterior de músico de palco, assim como a sua prática científica na Universidade Nova de Lisboa. Em 1981, poucas semanas após a realização de provas de mistura em Paço de Arcos, sob a assistência de Hugo Ribeiro, com canções dos UHF, dos Trovante e de Lara Li, Pinheiro da Silva trabalha pela primeira vez como técnico residente na gravação do músico Pedro Fesch. Segundo o próprio: «Só cá em Portugal é que se faz uma loucura destas. [...] Eu soube depois em Abbey Road que os gajos levam para aí 10 anos até lhe metem uma gravação assim a sério nas mãos, com responsabilidade.»²⁰ A partir desse momento, passou a haver uma diferenciação na editora entre os repertórios registados por Pinheiro da Silva e os repertórios registados por Ribeiro, com o primeiro a ocupar a responsabilidade

18 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 9 de Fevereiro de 2011, em Oeiras.

19 António Pinheiro da Silva em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 6 de Julho de 2014, em Oeiras.

20 *Ibidem*.

da gravação de artistas e grupos como Rui Veloso, UHF e GNR, entre outros.

Contudo, o trabalho de Pinheiro da Silva seria caracterizado, em diversos casos, por uma assumida vontade de alteração da sonoridade captada dos músicos na mistura, através – entre outros processos – do uso extenso do processamento de efeitos. Esta tendência seria mais próxima de uma concepção «moderna» da gravação sonora, protagonizada por produtores como George Martin e Brian Eno, em que as funções do produtor e do técnico de som se começam a confundir²¹ num contexto de transição do enfoque na captação sonora através do microfone para um maior uso da gravação em linha e uma maior elaboração das misturas no recurso à gravação multipista, aspectos que contribuem para a crescente qualificação do estúdio de gravação como ferramenta de composição (e não enquanto meramente registadora de uma prática ou obra pré-existente).²² Segundo Virgil Moorefield, no seu livro *The Producer as Composer*, o final da década de 1960 corresponde a um momento em que a replicação na gravação da experiência do concerto se foi secundarizando relativamente à valorização das especificidades sonoras do próprio fonograma enquanto obra com características próprias.²³ Segundo o músico Vítor Rua, que colaborou em diversas circunstâncias de trabalho com Pinheiro da Silva, o técnico adoptaria frequentemente uma posição de produtor, ao ter uma interferência que, por vezes, extravasava a da mera gravação, à qual não era alheia a sua prática enquanto músico, aspecto que o diferenciava de José Fortes e Hugo Ribeiro (que não eram músicos). Rua exemplifica o carácter experimentalista de Pinheiro da Silva recorrendo à composição sonora de *The Light*, elaborada durante as gravações do LP *Independança* (GNR) em 1982 (desenvolvido no próximo subcapítulo): «O técnico, o Tó Pinheiro da Silva, esse é que foi [na prática] o produtor do disco. [...] Ele é que fez a coisa toda do *The Light* – isto tudo é feito por ele, por exemplo. [...] Nós dissemos: ‘Olha, queremos como se fosse um rádio, e depois entra a

21 Negus, *Producing Pop*, 87.

22 Jones, *Rock Formation*, 170; Moorefield, *The Producer...*, 43.

23 Moorefield, *The Producer...*, 55.

música.’ Nem estivemos presentes – ele é que montou esta coisa... parece música concreta [*musique concrète*].»²⁴

Segundo o técnico de som Jorge Barata, integrante da equipa de Fortes no Angel Studio a partir da década de 1980, a capacidade experimental de António Pinheiro da Silva, assente num extenso uso das potencialidades tecnológicas dos dispositivos presentes no estúdio, estava intimamente ligada a uma forte atenção ao detalhe que provinha da sua formação científica: «O Tó adora efeitos longos e bem trabalhados [...] mas tudo bem feito, não é uma coisa à toa. Tudo aquilo vive de uma intenção. [...] O Tó, por exemplo, tinha um livro na Namouche... deixou lá um livro com tempos de reverberação e *delays* escritos e impressos. Tudo. [...] Dedicou-se a esse lado, que foi um lado que eu conheci mais tarde. Ele tem um lado da matemática.»²⁵

Ricardo Camacho enquanto produtor musical

A renovação dos estúdios da Valentim de Carvalho e respectiva equipa técnica é acompanhada da participação de novos responsáveis pela produção de fonogramas cuja sensibilidade estética fosse mais próxima à dos novos grupos rock. Ricardo Camacho, à altura estudante de Medicina e membro da equipa do programa *Rock em Stock* da Rádio Comercial, começa, segundo António Manuel Ribeiro, a frequentar as instalações da Valentim de Carvalho durante as gravações do LP *À Flor da Pele* do grupo UHF (realizadas entre Março e Maio de 1981) enquanto amigo do grupo,²⁶ sendo responsável por diversos artigos de imprensa laudatórios do mesmo.²⁷ Contudo, Francisco Vasconcelos afirma que o seu contacto com o músico terá acontecido anos antes, tendo Camacho participado no planeamento de edições do repertório internacional da editora.²⁸ A proximidade com Vasconcelos, marcada pela similitude de interesses musicais, assim

24 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

25 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 5 de Fevereiro de 2015, em Lisboa.

26 Em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

27 Como, por exemplo, Ricardo Camacho, «UHF – O concerto d’Almada», *Música & Som*, Março de 1981.

28 Lia Pereira, «Francisco Vasconcelos: ‘Ricardo Camacho ia sempre abrindo o leque de capacidades e era uma joia de pessoa’», *Blitz*, 4 de Julho de 2018. Ver em: //blitz.pt/prin-

como a prática radiofónica dedicada ao universo do rock e a experiência prévia de Camacho enquanto músico, motivou o convite da editora para produzir o segundo *single* do grupo GNR, *Sê Um GNR / Instrumental n.º 1*, publicado em Novembro de 1981. Camacho, de origem madeirense, inicia a sua formação musical através da aprendizagem de diversos instrumentos (violino, piano, guitarra) ainda no Funchal, e em 1971, já após a sua vinda para Lisboa, frequenta um curso de música electroacústica com Luís Filipe Pires no Conservatório Nacional. O seu fascínio pelas «vanguardas» musicais, tanto no domínio da música erudita como no âmbito (alargado) do pop-rock, era partilhado com a amiga de infância Ana da Silva, a qual, após a ida para Londres, forma o grupo The Raincoats, um dos principais grupos ingleses surgidos nas primeiras vagas do *punk*. Ana da Silva era uma das responsáveis pelo envio a Ricardo Camacho, em formato cassete, das novas edições britânicas de grupos enquadrados nos estilos do *punk* e da *new wave*. Segundo Camacho, a combinação destes elementos seria central para o convite da editora:

Na altura, foi o Chico Vasconcelos na EMI [na época, ainda não era EMI] que me convidou... porque dava-se o caso de eu ter duas competências, na altura. Trabalhava na rádio, portanto, ouvia imensa música. [...] E por outro lado, eu sabia música, e sabia alguma coisa da técnica de gravação, do que estudei no conservatório. Eu conseguia traduzir as coisas. Foi assim que eu comecei como uma espécie de intermediário entre o músico que vinha da garagem e o estúdio de gravação. [...] Normalmente, na carreira em Inglaterra, uma pessoa começa como músico e a certa altura pode passar a ser produtor. Eu foi o contrário: comecei como produtor.²⁹

O segundo trabalho como produtor consiste na gravação do *single* de Manuela Moura Guedes *Flor Sonhada / Foram Cardos, Foram Prosas*, publicado em Dezembro de 1981, já com António Pinheiro

cipal/update/2018-07-04-Francisco-Vasconcelos-Ricardo-Camacho-ia-sempre-abrindo-o-leque-de-capacidades-e-era-uma-joia-de-pessoa.

29 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

da Silva enquanto técnico de som. Manuela Moura Guedes, jornalista, apresentadora de programas televisivos e, à época, cônjuge de Francisco Vasconcelos, já tinha gravado dois *singles* para a editora Nova, *Conversa Fiada / O que Podia Ser* e *Sonho Mau / Sonho Bom*, respectivamente em 1979 e 1980, ambos com arranjos de Shegundo Galarza. À altura da publicação de *Foram Cardos*, Guedes descreveria os seus dois primeiros *singles* enquanto «brincadeira» que teria sido motivada pela editora, a qual estaria «interessada em vender à custa da minha imagem». ³⁰ Moura Guedes, que em 1980 participara como redactora no periódico *Rock Week*, afirma que a oportunidade de gravar um novo disco através da Valentim de Carvalho surge a partir de uma discussão entre Francisco Vasconcelos e Ricardo Camacho, com este último a propor que o disco fosse algo de «completamente diferente», ³¹ proposta aceite pelo dirigente da editora. Esta diferença materializar-se-ia na adopção, assumida pelo produtor e por Moura Guedes, de características musicais influenciadas por alguns grupos publicados pela editora Factory Records, criada na cidade de Manchester por Tony Wilson e Alan Erasmus em 1978, ³² e em particular pela sonoridade do grupo inglês Joy Division. Esta influência, sobretudo no forte recurso ao uso de sintetizadores enquanto suporte harmónico, na predominância sonora dos timbalões, tarola e bombo em detrimento do uso dos pratos no *kit* de bateria, no destaque do baixo na mistura, entre outros aspectos, encontrava-se patente em *Foram Cardos*. O impacto dos Joy Division no trabalho de Ricardo Camacho seria igualmente manifesto no seu trabalho posterior com o grupo Sétima Legião, enquanto produtor e enquanto músico. O trabalho prévio de Ricardo Camacho com os GNR, durante o qual constata a tendência criativa e experimental do grupo, induz o produtor a colocar como pré-requisito à editora a participação de Vítor Rua e Tóli César Machado nas gravações de *Foram Cardos*:

30 António Duarte, «Jornalista e 'rocker' – Manuela Moura Guedes vai deixar de sorrir?», *Se7e*, 30 de Dezembro de 1981.

31 Nas palavras de Ricardo Camacho, em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

32 James Nice, *Shadowplayers: The Rise & Fall of Factory Records* (Londres: Aurum Press, 2010).

Sabia do que é que eles eram capazes [...] do ponto de vista criativo. Não eram músicos de estúdio, não eram um primor técnico. [...] Eu queria uma pessoa com quem houvesse alguma cumplicidade [...] na vontade de experimentar. [...] Houve uma coisa que aconteceu na altura [durante a gravação de *Sê Um GNR*], que quebrou o gelo completamente. Eu deixei-os experimentar tudo, mesmo com o Hugo Ribeiro escandalizado com o que se estava a fazer. Eu lá os deixava... coisa que também fez imensa confusão ao Hugo Ribeiro [...]: um músico mexer na mesa era impensável. [...] Aquilo era um reino.³³

Camacho destaca o recurso ao uso de *delay* no som da guitarra-baixo de Vítor Rua enquanto exemplo da criatividade do músico durante a gravação do *single* de Manuela Moura Guedes, aspecto pouco usual no período.³⁴ As letras das canções ficaram a cargo de Miguel Esteves Cardoso, que frequentara a Universidade de Manchester enquanto aluno (na qual elaborou uma tese de doutoramento sobre os conceitos de saudade e sebastianismo no Integralismo Lusitano) e que durante a sua estadia em Inglaterra contactara de perto com os novos grupos contratados pela Factory, dos quais acaba por ser um dos principais divulgadores em Portugal, tanto através da imprensa como enquanto intermediário na publicação local dos fonogramas dos Joy Division e dos primeiros discos dos New Order.³⁵ A notória influência dos Joy Division no *single* de Manuela Moura Guedes, tanto na música, no carácter melancólico das letras ou na capa com fotografias a preto-e-branco de Luís Vasconcelos e José Carlos Vilela, seria igualmente sintomática e foi abordada pela própria em entrevista ao jornal *Se7e*, publicada a 30 de Dezembro de 1981:

P. – Achas que a tua imagem pública se coaduna com o tom de pessimismo e até de depressão contido nas letras e na tua (nova) interpretação?

R. – As pessoas estão habituadas a ver-me na televisão com um ar muito bem-disposto, perfeitamente bem com tudo e com todos, mas

33 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

34 *Ibidem*.

35 Grupo formado a partir do término dos Joy Division pelos seus integrantes, após o suicídio do vocalista Ian Curtis, em Maio de 1980.

na TV eu tenho de ter esse ar simpático, tenho de fazer uma companhia agradável às pessoas. O que está errado é partirem do princípio de que esse é sempre o meu estado de espírito. Não pode ser.

[...]

P. – Sentes as poesias do Miguel Esteves Cardoso neste disco?

R. – Sinto completamente. Acho que se identifica muito bem com o povo português, com o próprio culto dos mortos, que é natural, com a religião católica, o querer estar em contacto com alguém que já morreu, com a saudade, que é um sentimento português bem típico.

P. – No entanto, a música que cantas não tem nada a ver com música portuguesa.

R. – A música não é portuguesa, nem tinha de ser. O Ricardo é fã dos Joy Division. A música do disco lembra um pouco o estilo deste grupo, mas acho que se coaduna com a poesia do Miguel.³⁶

Para além de Ricardo Camacho, Vítor Rua e Tóli César Machado, as gravações do disco de Moura Guedes contaram ainda com a participação de António Pinheiro da Silva como técnico, o qual, apesar de na altura, segundo Camacho, ser desprovido de grande experiência de trabalho de estúdio (tal como o produtor),³⁷ tinha uma vontade de experimentar que o distinguia de Hugo Ribeiro e que, conseqüentemente, o sintonizaria com a restante equipa responsável pela gravação do *single*.

António Variações e a gravação de Estou Além

A crescente proximidade entre Ricardo Camacho e António Pinheiro da Silva marcaria uma nova abordagem estética na produção de alguns artistas que motivaria alguns conflitos com a geração anterior de produtores da editora, em particular com Nuno Rodrigues, os quais se evidenciariam durante o processo de gravação do primeiro disco (comercializado) de António Variações, o *single Estou Além / Povo que Lavas no Rio*, publicado em Maio de 1982. Varia-

36 António Duarte, «Jornalista e ‘rocker’ – Manuela Moura Guedes vai deixar de sorrir?», *Se7e*, 30 de Dezembro de 1981.

37 Ricardo Camacho em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

ções, pseudónimo de António Ribeiro, tinha contrato assinado com a Valentim de Carvalho desde 1977, para a qual já teria gravado um disco através do produtor Mário Martins, com arranjos de Jorge Machado. Segundo David Ferreira, o disco não foi publicado porque seria de difícil enquadramento no catálogo e pouco adequado à idiossincrasia do próprio Variações («a ideia que passava era a de que tínhamos ali uma *ave rara*, difícil de classificar»),³⁸ aspecto amplificado pelo acompanhamento na gravação por instrumentistas de orquestra e conjunto de «música ligeira», e não pelos músicos de rock que caracterizaram a vaga dos anos seguintes. Segundo Ricardo Camacho, este disco consistiria em «folclore na pior acepção da palavra».³⁹ Este primeiro disco, constituído por quatro canções (duas delas originais), já teria sido resultado da pressão realizada pelo irmão de António, o advogado Jaime Ribeiro, o qual solicitara o cumprimento do contrato previamente assinado.⁴⁰ A ambiguidade de Mário Martins quanto às potencialidades de António Variações, que já tinha atrasado a gravação do seu primeiro disco, acabaria por ser partilhada pelo seu assessor, Nuno Rodrigues, reflectindo-se na não publicação do mesmo.⁴¹ Rodrigues afirma ter conseguido convencer a direcção da Valentim de Carvalho a impedir a publicação do disco, preferindo encontrar novas soluções de gravação do artista («aquele disco não lhe fazia justiça [...] um primeiro disco é sempre muito importante»)⁴² O produtor e A&R afirma ter despendido bastante tempo sem conseguir ter ideias precisas quanto às formas de enquadrar musicalmente as melodias criadas por Variações, gravadas em maquetes registadas em casa com o acompanhamento de um pequeno teclado Casio, com o qual fazia percussões e suporte harmónico. O contacto de Variações com Júlio

38 Manuela Gonzaga, *António Variações – Entre Braga e Nova Iorque*. 2.^a ed. (Lisboa: Ancora Editora, 2006), 201.

39 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa. Ver Gonzaga, *António Variações...*, 200.

40 Aspecto igualmente referido por Nuno Rodrigues em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

41 Rui Miguel Abreu, «A história secreta de António Variações», *Blitz*, 10 de Setembro de 2017, //blitz.pt/principal/update/2017-09-10-A-historia-secreta-de-Antonio-Variacoes.

42 Gonzaga, *António Variações...*, 206.

Isidro no instituto de beleza de Isabel Queiroz do Vale⁴³ motiva a entrega de cópias destas maquetes ao apresentador e, consequentemente, a sua participação, a 3 de Maio de 1981, no programa *O Passeio dos Alegres*.⁴⁴ Neste programa, participando ainda sob a designação António & Variações, acompanhado por um conjunto de músicos que reunira, ainda sem qualquer disco publicado, interpreta os originais *Não me Consumas* e *Comprimidos e Apertados* (mais conhecido por *Toma o Comprimido*).⁴⁵ Paralelamente, os responsáveis pelo programa *Meia de Rock* na Rádio Renascença, Luís Vitta, Rui Pêgo e António Duarte, após vontade inicial do primeiro, apoiam Variações na gravação das suas maquetes, recorrendo às capacidades técnicas e materiais da estação («fomos gravar com um Nagra da Rádio Renascença e com um técnico da Rádio Renascença [António Campelo]»),⁴⁶ as quais divulgariam posteriormente no seu programa de rádio. Nestas gravações, Variações era acompanhado pelos irmãos Vasco e Luís Carlos Amaro. Segundo António Duarte: «Foi o Luís Vitta, que era cliente da Barbearia [de Variações], que chegou com uma cassete a dizer: ‘Ouçam, vamos passar isto?’ Era o ‘Toma o Comprimido’ e como estávamos na fase do *punk* achei que era... *punk* português [...] muito embora o António não fosse *punk*, nem pouco mais ou menos, até porque a imagem dele tinha mais a ver com os neo-românticos.»⁴⁷

A invulgaridade do estilo vocal de Variações, a originalidade da sua prática performativa e a aparência extravagante despertaram imediatamente a atenção de diversos músicos e agentes dos *media*, entre os quais o próprio Ricardo Camacho: «Eu lembro-me perfeitamente da guerra que eu tive para gravarem o António Variações, que estava sob contrato há 4 anos! [...] Um dia ele vai ao Júlio Isidro... vi no Júlio Isidro o António Variações. No dia seguinte, fui falar com o Chico Vasconcelos: ‘Ouve, vocês têm que contratar aquele gajo! Mas

43 Instituto que à época tinha contrato com a RTP.

44 Isidro, *O Programa...*, 246.

45 *Ibidem*.

46 António Duarte em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 27 de Setembro de 2015, em Lisboa.

47 Gonzaga, *António Variações...*, 188.

aquele gajo já está contratado? Mas porque é que não grava?’ Eh pá... aquilo lá andou para trás e para a frente.»⁴⁸

Segundo Nuno Rodrigues, a indefinição quanto às características de um possível disco motiva a editora – em particular Francisco Vasconcelos – a requerer o serviço de diversos músicos para ensaiarem com António na sua própria residência, com a finalidade de apurarem estilisticamente formas viáveis de enquadramento das melodias do cantor com vista ao seu registo em disco.⁴⁹ Este processo, ao qual se junta uma ameaça de rescisão do contrato por parte do irmão de Variações, resultou na gravação de duas canções, o original *Estou Além* e a versão da canção *Povo que Lavas no Rio*, popularizada por Amália Rodrigues, da autoria de Joaquim Campos e Pedro Homem de Mello. A escolha de Variações pela gravação de uma canção de Amália Rodrigues, parcialmente advinda do seu fascínio pela fadista,⁵⁰ foi também motivada, segundo o próprio, pela necessidade de «ir ao encontro das facilidades da minha editora em termos de tempo, e de facilidade de execução».⁵¹ Segundo Nuno Rodrigues: «Fomos para estúdio sem eu saber [o que fazer] [...]. O que é que isto significa? Significa que o trabalho com os músicos em casa também não permitiu perceber muito bem. E não permitiu perceber muito bem porque o António Variações não tinha limites em termos de imaginação. [...] Daí que se tenha gravado o *Povo que Lavas no Rio*.»⁵²

A dificuldade de construção dos arranjos e as divergências estéticas entre os produtores Nuno Rodrigues (produtor creditado no disco) e Ricardo Camacho, adjunto de produção escolhido pela editora e pelo próprio Variações, são sintomáticas de um momento de renovação geracional não só no seio da estrutura da Valentim de Carvalho, mas

48 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

49 Entrevista a Nuno Rodrigues realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

50 A qual Variações considerava ser alvo de «muitas injustiças nestes últimos anos», ver Rui Leitão, «António (cabeleireiro) faz ondas na música», *Tal & Qual*, 5 de Junho de 1982, resultado da identificação da cantora com práticas e valores associados ao regime salazarista por parte de alguns jornalistas de esquerda durante o processo revolucionário de 1974-75.

51 José Salvador, «António Variações – Não quero ficar catalogado numa só área musical...», *Musicalíssimo*, 16 de Junho de 1982.

52 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

também da mudança de gosto no panorama geral da actividade musical do país, a qual se reflectiria no decréscimo de actividade em estúdio dos músicos sindicalizados, geralmente instrumentistas de orquestras, ou músicos de outra índole já com alguns anos de actividade musical que, por obrigatoriedade, precisaram de obter a carteira profissional antes do 25 de Abril de 1974.⁵³ O trabalho prévio de Camacho no *single* de Manuela Moura Guedes motiva Variações a escolher o produtor como intermediário mais apto do que Nuno Rodrigues a perceber as suas próprias especificidades como cantor.⁵⁴ Rodrigues, por sua vez, inclui músicos com extensa prática de sessões de gravação, como o baixista Zé Nabo, o guitarrista Moz Carrapa e o baterista Guilherme Inês (membros, na altura, dos Salada de Frutas), qualificados por Camacho como «uma formação mais clássica possível».⁵⁵ António Pinheiro da Silva, para além de participar como técnico de som, intervém ainda como guitarrista. Segundo Camacho, Variações expressava as suas intenções musicais através de metáforas e imagens que, por sua vez, o produtor tentava traduzir musicalmente:

O António Variações não era um músico. A coisa que ele me podia transmitir em música não era muita. Era cantando. E então, eu pedia-lhe que ele me pusesse em imagens. Como é que ele achava que devia soar. [...] É daí que vem a célebre imagem, que não fui eu, mas que alguém depois popularizou para os jornais, a de que queria um *Povo que Lavas no Rio* que soasse a um cruzamento entre Nova Iorque e a Sé de Braga. [...] A certa altura, eu tinha feito uma coisa com um sintetizador lá que ele disse assim: «Ai pá, isso parecem cubos de gelo nas minhas costas.» E eu disse: «Ok, esquece... vamos pensar noutra coisa!»⁵⁶

53 Segundo o técnico de som Jorge Barata, os protestos dos músicos sindicalizados contra a falta de regulamentação legal relacionada com o uso de *play-backs* contribuíram ainda mais para um maior enveredar pelo recurso a *drum machines* em trabalho de estúdio, não se cingindo esta escolha a uma motivação estética (entrevista a Jorge Barata realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida, 5 de Fevereiro de 2015).

54 Segundo Ricardo Camacho em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

Enquanto Ricardo Camacho procurava construir os arranjos das canções com base nas características das novas sonoridades pop-rock com as quais mais se identificava, patentes no trabalho com Manuela Moura Guedes, Nuno Rodrigues procurou, segundo Camacho, conferir um carácter mais usual às canções, aspecto particularmente manifesto nas diferentes misturas realizadas.⁵⁷ Camacho teria pedido ao baterista Guilherme Inês que minimizasse o uso de pratos da bateria em *Povo que Lavas no Rio* («isto não entra neste tipo de som [...] tens peles, bate nessa coisa»); Camacho afirma ter utilizado a percussão da canção *Atmosphere* dos Joy Division como referência,⁵⁸ e feito uma mistura da mesma canção com o técnico de som António Pinheiro da Silva, acompanhada pelo próprio António Variações, na qual fosse realçado o uso dos sintetizadores, guitarra-baixo e bateria.⁵⁹ A versão final, concluída em desacordo com Camacho, minimiza o volume dos teclados enquanto suporte harmónico, sobressaindo o som das guitarras, com intervenção solística. Camacho, apesar destes pontos de desacordo com o principal produtor, considera que terá sido protegido pela direcção da editora (em particular por Francisco Vasconcelos) durante este processo:

Protegeram-me do Nuno Rodrigues. [...] Ele achou que eu lhe ia roubar o lugar. Coisa que eu não queria. Porque trabalhar para uma editora, sim. Envolver-me àquele ponto de desistir e trabalhar das 8 da manhã às 8 da noite para uma editora, pá, eu não queria fazer isso. Ele acaba por sair, também, mas as divergências dele com a editora não passaram por... não sei se houve alguma influência ou não, mas... eu, pelo menos, não tive intervenção directa em rigorosamente nada disso. Eu fui muito... o único ponto de contacto que verdadeiramente aconteceu foi quando se forçou o primeiro António Variações... e quase que fui imposto ao estúdio [...]. Não me chamou para a mistura [final]. [...] Eu tenho uma mistura que eu fiz, e essa não cedo a ninguém.»⁶⁰

57 *Ibidem.*

58 *Ibidem.*

59 Gonzaga, *António Variações...*, 188.

60 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

Por sua vez, Nuno Rodrigues considera que este processo é marcado por uma aproximação criativa entre Ricardo Camacho e António Pinheiro da Silva, vocacionada para uma maior experimentação sonora com os dispositivos disponíveis, a qual também se reflecte numa concepção partilhada acerca dos problemas logísticos e tecnológicos dos estúdios da Valentim de Carvalho, divergente da de Nuno Rodrigues. Estes aspectos contribuíram para a ruptura entre Nuno Rodrigues e a Valentim de Carvalho. O crescente apreço da direcção por António Pinheiro da Silva, o qual não tivera qualquer aprendizagem formal relacionada com processos de gravação antes de integrar a estrutura da Valentim de Carvalho, assim como o crescente investimento da editora em dispositivos tecnológicos, contrastava, segundo Nuno Rodrigues, com a necessidade por si expressa (e influenciada pelo seu contacto com José Fortes) de correcção acústica do estúdio. Segundo Rodrigues:

Eu perdi um grande amigo, que era o Tó Pinheiro da Silva, por desaguisados em relação ao estúdio. Não em relação ao trabalho dele, porque o tinha recomendado, mas como ao fim de seis meses ele já era considerado o melhor técnico que havia em Portugal [pela direcção da VC], e o António Pinheiro nunca tinha sido técnico – era, de facto, um homem predestinado para a música – eu consegui uma proeza... [ou] pensei eu que conseguiria! [...] E eu bati-me para que o Tó Pinheiro fizesse um estágio, porque ele nunca tinha sido técnico de som. [...] Mas o meu desaguisado [...] foi porque eu achei que o estúdio da Valentim de Carvalho devia ser fechado para ser reconstruído. E arranjei o *agrément* – conseguir obter o *agrément* do patrão [Rui de Carvalho]. Nessa altura o Francisco Vasconcelos e o David Ferreira tinham vindo [...] da discoteca da Avenida de Roma. [...] Aquilo que acontece é que o Tó Pinheiro da Silva e o Ricardo Camacho [...] opuseram-se. Opuseram-se, isto é, manifestaram-se. Eu era o A&R, e o Ricardo Camacho era produtor... que tem a ver com uma altura também confusa, porque acho que isto também tem a ver com o princípio da Fundação Atlântica. [...] Sei que isto está tudo ligado.⁶¹

61 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

GNR: A GRAVAÇÃO DO LP *INDEPENDANÇA*

A história dos primeiros anos do percurso dos GNR é demonstrativa de várias transformações ocorridas no seio das indústrias ligadas à música em Portugal e, em particular, de uma maior aposta na contração e produção de repertórios no âmbito dos novos estilos do rock neste período. Se, por um lado, o grupo constituiu uma das primeiras apostas da Valentim de Carvalho (e, em particular, de Francisco Vasconcelos e David Ferreira) em novas bandas durante as primeiras semanas de impacto mediático de *Chico Fininho*, a especificidade criativa dos GNR levaria a editora a procurar transformá-los numa equipa responsável pela produção de novos artistas que estivessem esteticamente sintonizados com uma certa modernidade *pop* e/ou *new wave*, convergente com os interesses musicais de parte da estrutura directiva da editora. Por outro lado, o percurso fonográfico do próprio grupo durante os primeiros três anos de actividade evidencia algumas das fortes transformações ocorridas nas práticas de gravação de grupos rock em Portugal (e nos estúdios da Valentim de Carvalho em particular), ilustrando uma crescente substituição de um enfoque na captação (mais ou menos conseguida) da sonoridade da performance dos músicos por uma concepção de carácter mais experimental, que procurava a construção de realidades sonoras distintas das actuações ao vivo, construção esta dependente de um maior aprofundamento das potencialidades tecnológicas dos dispositivos disponíveis em estúdio. A intersecção entre as identificações musicais dos GNR com as de novos produtores como Ricardo Camacho, técnicos como António Pinheiro da Silva e editores como Francisco Vasconcelos constitui um dos importantes exemplos de mudança musical no seio da indústria fonográfica em Portugal no contexto do *boom* do rock em Portugal no início da década de 1980.

Início da actividade do grupo

As origens do grupo, oriundo da cidade do Porto, remontam ao ano de 1980, a partir do contacto inicial entre o multi-instrumentista Vítor Rua e o guitarrista Alexandre Soares após um concerto da King Fisher's Band na Taberna do Infante, grupo que, à época, incluía Rua

na formação. A King Fisher's Band, formada pelos irmãos Orlando e Jorge Mesquita como núcleo central, foi criada em meados da década de 1970, exercendo actividade regular em diversos clubes e *pubs* da cidade, interpretando repertório maioritariamente enquadrado (ou inspirado) nos estilos da música *folk* e *country* anglo-americana, incluindo versões de Simon & Garfunkel, Crosby, Stills & Nash, John Denver, Fairport Convention, Steeleye Span, entre outros. Por sua vez, Alexandre Soares integrara durante um breve período o grupo Pesquisa (o qual, nos finais de 1980 e inícios de 1981, adoptaria o nome Taxi), cujo repertório era essencialmente constituído por versões dos principais protagonistas do rock sinfónico/progressivo britânico (Genesis e Pink Floyd, e.o.), assim como versões dos Beatles e dos Rolling Stones, para além de originais em inglês registados em disco, em 1977, numa edição de autor (o *single* *Dude's Serenade / Fool Dream*).

A crescente desidentificação tanto de Rua como de Soares com estes estilos musicais, paralela ao seu interesse pelos novos grupos do *punk* e, sobretudo, da *new wave*, assim como o interesse partilhado em interpretar repertório original, teve, segundo Soares, uma importância «central» para o início da colaboração entre ambos.⁶² Rua afirma que, na altura, o acesso privilegiado às novidades fonográficas através dos seus contactos no Rádio Clube Português/Rádio Comercial foi fundamental para a formação da sua sensibilidade estética:

Tinha uma sorte do carago, porque a tal D.^a Isolda, do Rádio Clube Português... o filho dela era o Rui Branco [...], jornalista. Então, o que é que acontecia? A D.^a Isolda recebia os discos para a rádio. [...] Ela era a única locutora da rádio principal. [...] [Recebia de] tudo. [...]

Eu, o primeiro disco que ouvi dos Devo não foi o *We Are Not Men* [...] . Ela teve o EP... como é que se chamava? [...] Esse disco é um disco preto e branco – a capa preta e branca, em que na capa está um gajo branco a brincar com um ovo, e diz *Devo* [*B Stiff*, publicado em Portugal pela editora Nova em 1978].

62 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

E é o quê? É o *Satisfaction*... já é o *Incredible Urge*... [...] eram dois ou três temas. [...] Mal ouço o *Satisfaction*: «Foda-se, que loucura do caralho, o que é esta merda?» Ainda por cima, eu vinha do rock sinfónico. Aquilo metia-me uma confusão... porque, por um lado, parecia simples, mas depois era uma complicação. [...] O primeiro disco que me fez chamar a atenção para o *punk* é um disco que foi anunciado como *punk*, mas que para mim não é *punk* nenhum... é já a *new wave*, que são os Stranglers, com o *Rattus Norvegicus*. [...] Para mim, isso tudo era ar fresco.⁶³

Soares reitera a identificação musical com a *new wave*, afirmando que ao contrário do que seria usual numa parte substancial dos grupos *punk*, não estava, enquanto músico, interessado na simplicidade de uma concepção cristalizada das características musicais do estilo, afirmando como exemplo o escasso recurso a um uso intenso da distorção no som da guitarra durante os primeiros anos dos GNR.⁶⁴ Contudo, considera-se influenciado por um certo carácter de agressividade manifestamente presente em vários fonogramas categorizados pela imprensa como *punks* («o que me interessava era a atitude, não o som»),⁶⁵ agressividade que era colocada em oposição aos valores e temáticas abordadas pela cultura *hippie* dos anos anteriores («nós não andávamos muito naquela da paz, amor e charros»)⁶⁶, manifesta em vários discos de grupos anglo-americanos de rock psicadélico e progressivo.

O contacto entre Rua e Soares resulta em encontros iniciais na garagem da casa dos pais do primeiro, na zona de Francos (a qual seria por fim utilizada como espaço regular de ensaios dos GNR), onde Rua mostra alguns originais compostos por si em inglês, feitos a pensar nas características musicais da King Fisher's Band («tipo Neil Young», ou seja, concebidos para instrumentos acústicos).⁶⁷ Uma destas canções correspondia ao que mais tarde seria publicado em disco

63 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

64 Entrevista a Alexandre Soares realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

67 Vítor Rua em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

com o título *Portugal na CEE*. Contudo, apesar das características *folk* desta primeira versão, Rua afirma que ele já tinha a aspiração de a transformar numa canção rock. A influência dos novos grupos do rock/*new wave* seria igualmente notória nas características da própria letra original («*She's walking/ Down the street/ All alone/ With a cat/ When I saw her/ I lose my mind [...]*»),⁶⁸ que Rua afirma ser inspirada pela letra de *Space Junk* dos Devo⁶⁹ («*Well she was walking all alone/ Down the street in the alley [...]*»). Outra das canções seria a posteriormente denominada *Sê Um GNR*, na altura ainda com letra em inglês e com diferente temática da versão final (segundo Vítor Rua, a temática «surreal» da letra seria sobre «cabeças gigantes» que estariam «a dormir» na sua almofada).⁷⁰

O interesse partilhado em criar um grupo de rock leva ao contacto com o baterista António «Tóli» César Machado. Posteriormente, por intermédio de Rui Veloso, o grupo estabelece contacto com o baixista Mano Zé, o qual, apesar de não partilhar os mesmos interesses estéticos dos outros três membros («ele era do blues», afirma Vítor Rua),⁷¹ era proprietário de uma bateria com boa qualidade, aspecto importante para a aceitação do músico. Mano Zé integrara, anos antes, a Magara Blues Band, juntamente com Rui Veloso e Wolfram Minneman, e teria sido uma das primeiras hipóteses para o lugar de baixista na formação da Banda Sonora.⁷²

Em complemento ao repertório composto por Rua, Soares apresentaria ao grupo a ideia inicial do que constituiria a canção *Espelho Meu*, na altura ainda em inglês e sem refrão. Esta ideia seria particularmente sintomática de outra das influências do grupo, a banda inglesa Gang of Four, cujo uso de ritmos *funk* combinados com o uso de *feedback* nas guitarras e acordes «dissonantes» seria visto como distintivo por músicos e críticos do período (Soares caracteriza a sonoridade do grupo como «onda anfetamínica»,⁷³ com a qual

68 *Ibidem.*

69 *Ibidem.*

70 *Ibidem.*

71 *Ibidem.*

72 Posteriormente, Mano Zé integraria a Banda Sonora em Setembro/Outubro de 1981.

73 Entrevista a Alexandre Soares realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

o próprio se identificaria). A influência dos Gang of Four na ideia de Soares (sobretudo na sequência harmónica) motiva a reformulação da mesma por parte dos restantes membros do grupo, através do abrandamento do andamento e de uma modificação rítmica.

A vertente humorística do grupo, notória nos primeiros anos de actividade, manifestar-se-ia também através da própria escolha do nome. Segundo Vítor Rua, a escolha do nome GNR, paralela à proliferação de siglas característica do universo político-partidário português desde meados da década de 1970 e reproduzida por diversos grupos identificados com o pop-rock neste período (UHF, CTT e TNT, e.o.), foi motivada por um trocadilho com o nome do grupo inglês The Police:

Nós foi: os Police, não é? Havia um Police, então nós é GNR. A primeira coisa foi essa, mas depois dissemos assim: «[...] que falta de imaginação do caralho...» [...] É quase como haver o grupo Autocarro e nós sermos o grupo Comboio. [...] Fiquei a pensar... «G... Grupo... N... Novo... R... Rock.» [...] Fui eu que escrevi, no tal papel, estava lá escrito com a minha letra. A minha mãe ainda deve ter esse papel. «Grupo Novo Rock.» Não dizia GNR. [...] Mas ninguém... nunca pegou. Toda a gente nos chamava GNR. E a editora topou. [...] Era um bocado a gozar, também, com essa cena... Police... assumidamente.⁷⁴

A primeira oportunidade de actuação ao vivo, na Igreja do Carvalhido em 1980, juntamente com os grupos Tilt (com membros pertencentes ao grupo Snif, o qual integrara Vítor Rua anos antes) e Pesquisa (como cabeça de cartaz), induz os membros do grupo a colocarem um anúncio na imprensa à procura de uma vocalista feminina.⁷⁵ Apesar de Vítor Rua ocupar até então a posição de vocalista durante os ensaios, a recusa tanto dele como de Alexandre em cantar ao vivo motiva-os a procurarem um novo membro, o que resulta na integração de Isabel Quina (a qual Soares descreve como «amiga da copofonia»).

⁷⁶ Rua

74 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

75 *Ibidem*.

76 Entrevista a Alexandre Soares realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

afirma que o anúncio incluía a indicação de que «pouco importa que cante bem; o que interessa é que seja boa»;⁷⁷ segundo o próprio, a voz de Quina era de «cana rachada», complementando Soares que «tinha uma voz muito aguda... eu achava graça àquilo». O interesse dos GNR no uso de uma voz idiossincrática, ainda que desafinada, relacionava-se com o entendimento de Rua acerca do que seria a modernidade no âmbito da pop e, em particular, da *new wave*:

A *new wave*, para mim, era isso: surgires com um projecto que fosse diferente de todos os outros. E isso implicava, normalmente, uma característica do vocalista [...] [Como no] gajo dos B-52s, o gajo cantar mal e elas é que cantam bem. [...] Nós achávamos que éramos tão bons, e que instrumentalmente é que a coisa interessava, que a voz, para nós, qualquer um cantava. [...] Era aquilo que eu te disse da *new wave*: de haver uma particularidade. E nessa voz da gaja encontrámos essa particularidade. Ninguém tinha uma gaja dessas a cantar!⁷⁸

As actuações seguintes do grupo na Assembleia da Granja (Espinho) foram fundamentais na popularização local dos GNR, aspecto que chama a atenção de Pedro Vasconcelos e do irmão, Francisco Vasconcelos. Segundo o editor:

«Os primeiros artistas que me interessam verdadeiramente são os GNR, que eu conhecia do Porto. O irmão do Tóli andou comigo no liceu... [...]. Eu lembro-me de os ver tocar em Espinho... há um clube [da Granja]. [...] Achei que eles pudessem estar em Londres. Eles podiam estar em Londres a fazer aquilo em Londres. Eles estavam aqui, a fazer para aqui, e era uma música que era paralela... que fazia sentido para mim.»⁷⁹

77 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

78 *Ibidem*.

79 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

Contratação editorial e primeiros trabalhos fonográficos

O irmão do editor e futuro director dos estúdios da Valentim de Carvalho, Pedro Vasconcelos, teria sido, segundo os vários intervenientes, um dos principais responsáveis pela intermediação inicial entre o grupo e a editora. À época residente no Porto, Pedro Vasconcelos teria, segundo Alexandre Soares, acedido a «umas gravações superamadoras em cassette», realizadas durante os ensaios do grupo, que teriam sido posteriormente entregues a Francisco Vasconcelos.⁸⁰ Vitor Rua nega esta versão da história, afirmando que não teria existido qualquer entrega de cassette ou maquete gravada: «A minha opinião *a posteriori* é: o Francisco Vasconcelos ouviu falar pelo Pedro, o irmão, de um grupo lá do Porto. ‘– Como é que se chama? – GNR, Grupo Novo Rock. – Olha que engraçado, vou dizer ao Luís Vitta.’ [...] Fica a coisa lançada.»⁸¹

Segundo Rua, a primeira menção aos GNR na imprensa consistiria numa pequena notícia em rodapé, publicada no *Tal & Qual*, da autoria de Luís Vitta, a qual teria sido publicada com o propósito específico de fomentar a curiosidade pública acerca da existência de um grupo portuense com a designação GNR. O músico afirma que foi após esta publicação que Vasconcelos entrou pessoalmente em contacto com Rua, durante um concerto em Espinho de Rui Veloso e a Banda Sonora, Gang of Four e Steve Harley & Cockney Rebel, o qual, segundo o jornal *Rock Week*, terá ocorrido a 20 de Agosto de 1980 (dois dias antes da assinatura do contrato dos UHF com a Valentim de Carvalho). A história, amplamente relatada em diversas publicações, é que Vasconcelos teria identificado Rua porque este usava uma t-shirt com a sigla «GNR» pintada a *spray*. Segundo Rua, este terá sido imediatamente abordado com uma proposta, não isenta de algumas condições: «O gajo chega à minha beira, e diz: ‘Você é dos GNR?’ E eu: ‘Sou.’ E o gajo diz: ‘Eu sou o Francisco Vasconcelos e eu quero que vocês venham gravar a Lisboa.’ [...] Eu nem sabia quem era

80 Mário Dias, «GNR – ‘Depois da confusão, far-se-á uma selecção no rock português’», *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.

81 Entrevista a Vitor Rua realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 2 de Dezembro de 2015, em Lisboa.

o Francisco Vasconcelos, nem sabia quem era o dono da Valentim de Carvalho. [...] E de repente, diz que vamos cantar em português.»⁸²

Segundo o músico, o editor terá frisado «éne vezes» a necessidade de conversão das letras para português,⁸³ aspecto que o grupo considerou «lógico», dado o recente sucesso de *Chico Fininho*. Para Vasconcelos, o enveredar pelo uso do português, para além de comercialmente distintivo, amplificava o carácter directo e potencialmente agressivo dos diversos grupos e dos GNR em particular, tornando-o mais sintonizado com a sua preferência editorial: «[Cantar em português] era duro. Não era à primeira... mas associava-o um bocadinho ao *punk*... [...] havia ali as arestas todas. Para mim, o português era uma aresta semelhante às outras arestas que também havia lá fora.»⁸⁴

Para além da reconfiguração das letras das canções a registar em disco, o convite para gravação leva à saída de Isabel Quina do grupo, dada a necessidade partilhada pelos restantes membros de que o registo vocal fosse mais afinado. Segundo Vítor Rua, a decisão final de conferir a função de vocalista a Alexandre Soares foi realizada já em estúdio, em conversa com o produtor Nuno Rodrigues. Por sua vez, a letra de *She's Walking*, reescrita pouco antes da gravação como *Portugal na CEE*, seria assente (à semelhança do que aconteceria com *Sê Um GNR*) na vontade de ilustrar a usualidade de expressões, ideias e frases vulgarmente disseminadas através dos meios de comunicação, satirizando-as. Em entrevista ao jornal *Musicalíssimo*, publicada a 13 de Maio de 1981, Rua afirma: «Não é propriamente uma crítica à CEE ou à entrada de Portugal na CEE. É-o, isso sim, a tudo o que existe ao redor disso».⁸⁵ Em entrevista recente, afirma: «Eu era tudo o que tinha que ser à vista desarmada. [...] Ouvi e vi nos jornais, milhões de vezes, nessa altura, ‘Portugal na CEE’ [...] ‘será que Portugal entra na CEE?’. Só se falava nisso.»⁸⁶

82 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 11 de Março de 2014, em Lisboa.

83 Conversa com Vítor Rua via rede social Facebook, realizada a 9 de Fevereiro de 2017.

84 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

85 Mário Dias, «GNR – ‘Depois da confusão, far-se-á uma selecção no rock português’», *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.

86 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

A nova letra reflectia também a possibilidade de mudança das condições de acesso dos músicos a instrumentos e dispositivos tecnológicos, dificultadas pelas altas taxas de importação: «E agora/ que já lá estamos/ vamos ter tudo aquilo que desejamos/ um PA para as vozes e uma Fender/ oh boy, é tão bom estar na CEE.» Enquanto *Portugal na CEE* se pode caracterizar musicalmente como próximo de algum repertório conotado com o *punk*, dado o andamento rápido e os motivos rítmicos da bateria e dos acordes (em *power chord*) da guitarra eléctrica, com acentuação de tempo fraco em compasso quaternário, as características do lado B, *Espelho Meu*, com ritmo mais *funky* e incluindo um solo de sintetizador, reflectiriam já um pouco do caminho musical que o grupo traçaria subsequentemente.

O processo de gravação de *Portugal na CEE* e *Espelho Meu* evidenciaria uma postura algo interventiva, por parte dos membros dos GNR, no controlo do resultado sonoro da gravação. Apesar de o produtor Nuno Rodrigues ter pretendido gravar o grupo por secções («primeiro a bateria e o baixo, depois as guitarras, depois o sintetizador, depois é a voz»),⁸⁷ Vítor Rua afirma ter dado primazia à captação do primeiro *take* colectivo do grupo para (eventual) posterior trabalho sonoro na mistura. Esta insistência resultou na gravação em simultâneo, por Hugo Ribeiro, dos músicos separados por biombos, com poucos *overdubs*. Apesar de alguma interferência de Nuno Rodrigues no som das canções (foi responsável pelo uso de *flanger* num *break* de bateria de *Portugal na CEE* e pela dobragem do solo de sintetizador de *Espelho Meu*), Alexandre Soares caracteriza a relação entre produtor e músicos como conflituosa, dada a diferença de gerações e de identificações estéticas.⁸⁸

A publicação do primeiro *single* dos GNR, em Abril de 1981, provocou algum alvoroço na imprensa, dada a reacção desagradada da Guarda Nacional Republicana quanto ao uso da sigla, o que levaria a editora, segundo o jornal *Se7e*, a alterar o conteúdo original da capa do disco antes da sua publicação, introduzindo o significado

87 *Ibidem*.

88 Alexandre Soares em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

por extenso da sigla, Grupo Novo Rock.⁸⁹ Luís Filipe Barros, promotor entusiasta do grupo no seu programa *Rock em Stock* e responsável pela primeira actuação deste em Lisboa, no contexto do Festival *Rock em Stock*, a 19 de Abril de 1981 no Pavilhão do Restelo⁹⁰ (já com Miguel Megre como guitarra-baixo), foi contactado pela própria Guarda Nacional Republicana para prestar esclarecimentos acerca do grupo: «Ainda fui ao Quartel do Carmo... [...] julgavam que os gajos eram da GNR. Eu disse: ‘É assim, ó comandante, aquilo é tudo malta do Porto, gajos ricos. Não há ali mancebos.’»⁹¹

O conflito com a Guarda Nacional Republicana prolongar-se-ia em diversas ocasiões, tendo inclusive o grupo roubado uma boina de um guarda, a qual Alexandre Soares usava em diversas actuações, entre elas a apresentação do grupo em *O Passeio dos Alegres*. Na chegada a uma actuação em Oliveira de Azeméis, o grupo atropelara um guarda de forma não propositada («íamos com pressa»), o que levava à intervenção posterior da Guarda Nacional Republicana em palco.⁹² O estilo irreverente do grupo manifestava-se, também, através da interpretação de repertório de carácter mais provocatório. Em artigo do jornal *Tal & Qual*, publicado a 10 de Outubro de 1981, da autoria de Nuno Teixeira, conta-se que «populares» de Arganil «manifestaram a intenção de processar judicialmente» o grupo, após a interpretação de uma das canções que integravam o seu repertório, referida como *Quando o Alex Foi às Putas*, o que teria causado o «delírio de uns e estupefacção de outros».⁹³ Vítor Rua afirma que esta canção, que faria parte do núcleo inicial do repertório do grupo, foi gravada nos estúdios de Paço de Arcos da editora para publicação em *single* (nunca publicado), juntamente com outra canção pensada como lado B do disco, que descreve desta forma: «*Reggae*... [...] era uma espécie

89 Jorge Pinheiro, «GNR: uma polémica músico-militar», *Tal & Qual*, 4 de Abril de 1981.

90 António Duarte, «Grupo Novo Rock (GNR) ao ‘Se7e’: ‘Ainda vamos todos presos...’», *Se7e*, 15 de Abril de 1981.

91 Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

92 António Duarte, «Grupo Novo Rock é pela ‘Independança’ nacional – Se três GNRs incomodam muita gente...», *Se7e*, 12 de Maio de 1982.

93 Nuno Teixeira, «Os ‘GNR’ acusados de ofensas à moral...», *Tal & Qual*, 10 de Outubro de 1981.

GNR

GRUPO NOVO ROCK

ESTES GAJOS ANDAM A PEDIR...

CON UM BOCADINHO DE SORTE PROIBE-SE O DISCO...

EM 1981 ?!

sê um GNR

 DISCOS VALENTIM DE CARVALHO C/ SARL

Anúncio à publicação do *single* *Sê Um GNR*, dos GNR. *Se7e*, 18 de Novembro de 1981.

de [combinação] de Police e Madness [...] [era sobre] a altura em que se assaltava as farmácias para gamar coca farmacêutica.»⁹⁴

A irreverência criativa dos GNR, a qual agradaria a Francisco Vasconcelos, leva a que o editor proponha Ricardo Camacho para a produção do segundo *single* para publicação do grupo, *Sê Um GNR / Instrumental n.º 1*, o qual chegaria às lojas entre Outubro e Novembro de 1981. Segundo Camacho (cuja participação neste disco constitui o seu primeiro trabalho enquanto produtor fonográfico), a editora tê-lo-ia proposto com o propósito específico de garantir que a gravação se

94 Vítor Rua em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

aproximasse mais da sonoridade dos grupos *new wave* que eram da predilecção de Vasconcelos, aspecto para o qual Nuno Rodrigues não seria, no entender de Camacho, vocacionado:

Eu fui ao Porto. [...] Eu, para preparar, fui à sala de ensaio deles no Porto, primeiro. [...] Estavam lá eles, e receberam-me como um representante da editora. Não era nem com hostilidade [...] mas não era de maneira nenhuma com cumplicidade. [...] Foi a editora que pediu para eu produzir. [...] Quando fomos para estúdio para fazer o *single*, eu tentei, primeiro... não interferir. Eu sabia mais ou menos a que queria que aquilo soasse, e sabia como é que a editora queria que aquilo soasse. [...] Talking Heads. É legítimo. [...] Houve uma coisa que acontece na altura, e que quebrou o gelo completamente... eu deixei-os experimentar tudo, mesmo com o Hugo Ribeiro escandalizado com o que se estava a fazer. [...] Um músico mexer na mesa era impensável. [...] Eles eram um grupo tão criativo, que eu não tinha nada que me preocupar como é que eu achava que aquilo devia soar... tinha que pô-los a soar.⁹⁵

Esta identificação estabelecida pelos editores entre a sonoridade dos Talking Heads (e, por sua vez, de uma certa modernidade pop-rock estrangeira enquanto referência) e os GNR coincide com a necessidade expressa pelo produtor de diferenciação estilística entre grupos no mercado local, citada num artigo de 21 de Março de 1981 do *Tal & Qual*, da autoria de Jorge Pinheiro: «O espaço que os UHF conquistaram dificilmente poderá ser ameaçado por outra banda. Os UHF surgiram na época pós-punk e tomaram seu lugar. As bandas que agora surgem, diz Ricardo Camacho, têm que estar na onda ‘new-wave’, na onda ‘Talking Heads’ para também alcançarem sucesso.»⁹⁶

No caso de Ricardo Camacho e de alguns cultores e críticos dos novos estilos do rock, esta diferenciação estilística era frequentemente ancorada na identificação estética com um grupo estrangeiro, identifi-

95 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

96 Jorge Pinheiro, «TNT faz explodir manifesto do rock», *Tal & Qual*, 21 de Março de 1981.

cação esta que, por sua vez, possuía o carácter de representação local de uma sonoridade ou vaga internacional, normalmente associada a um contexto de maior consolidação das práticas do rock, ou seja, de maior *modernidade*. Particularmente sintomática desta identificação foi a actividade do grupo Sétima Legião, qualificado por Camacho (produtor e membro do grupo) desta forma: «Em termos de Joy Division, claramente, os representantes em Portugal... na altura, o mais próximo dos Joy Division era claramente a Sétima Legião. Era uma ideia muito forte que todos eles tinham. [...] Eles tinham ideias muito claras de como queriam as coisas a soar.»⁹⁷

Contudo, a interferência de Camacho nos propósitos estéticos dos GNR durante a gravação do *single* foi limitada. Se, por um lado, o fascínio manifestado pelo próprio com a criatividade dos músicos teria contribuído para a posição recatada do produtor, Alexandre Soares afirma que o grupo procurava distanciar-se de qualquer molde sonoro pré-definido pela identidade estilística de outra banda:

Pá, o Ricardo Camacho também é um gajo interessante, mas eu... eu não gosto de modernismos de... de discos bons que um gajo ouça. [...] Quando eu estou a trabalhar com alguém, é o meu alarme primeiro e último... é eu notar que é uma influência de um disco que está subjacente àquela produção. [...] Eu acho que alguma força do rock vem da desinformação. [...] Muitos dos grupos que revolucionaram as coisas, lamento dizer, não foi seguindo tradição alguma.⁹⁸

Se, por um lado, a letra de *Sê Um GNR* (originalmente em inglês), na continuação do estilo temático de *Portugal na CEE*, continuava a dinâmica provocatória do grupo através da referência distorcida aos anúncios de alistamento no exército e nas forças de segurança («Tens 18 anos e a quarta classe/ És um jovem ambicioso [...] / Vem ser um gordo da GNR»), *Instrumental n.º 1* era ilustrativa da crescente elaboração do repertório e de um maior enveredar pela improvisação e

97 Entrevista a Ricardo Camacho realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

98 Entrevista a Alexandre Soares realizada por Ricardo Andrade a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

pela «dissonância» harmónica, nas palavras do grupo.⁹⁹ Em entrevista ao próprio Ricardo Camacho para o *Música & Som* durante o período de preparação do segundo *single*, Alexandre Soares afirma que «o importante é não fechar as portas a nenhuma inovação que possa surgir», afirmação complementada por Vítor Rua com a frase: «No fundo, gostávamos que a nossa música fosse dançada principalmente com a cabeça».¹⁰⁰

A entrada de Rui Reininho no grupo, ainda durante o ano de 1981, galvanizaria esta mesma apetência experimental. Anteriormente, Reininho fora membro do grupo Anar Band, juntamente com o crítico, ensaísta e músico Jorge Lima Barreto, com o qual gravara um LP auto-intitulado em 1977, publicado pela Rádio Triunfo sob a etiqueta Alvorada. Por sua vez, Barreto foi central na divulgação e promoção de diversas práticas musicais consideradas de «vanguarda» em Portugal (com vários artigos e livros publicados sobre música erudita contemporânea, música improvisada, diversas correntes do jazz, e.o.) e, em particular, no círculo artístico e intelectual do Porto. As actuações da Anar Band tiveram particular impacto em alguns músicos portuenses atentos a novas estéticas musicais e, no caso dos GNR, sobretudo em Vítor Rua, o qual formaria alguns anos mais tarde com Barreto o grupo Telectu. Rua descreve uma actuação a que assistira da Anar Band, realizada em 1978, da seguinte forma:

Aquele concerto que nunca esqueci. [...] Eles estavam vestidos à Laranja Mecânica, todos de fato branco. Ele, o Reininho, o Luís Carlos que depois foi engenheiro de som dos Telectu no *Off Off*, e o Jorge Chaminé, que é hoje cantor [...], no violoncelo. [...] [Vi-os] no Porto, num pavilhão. Eram três grupos: o Zanarp, com o António Pinho Vargas; o Rão Kyao, com uma banda qualquer... e os Anar Band. Os outros nem me lembro. Agora aquele... o Reininho com uma guitarra de dois braços... a maluquice. O Jorge a tocar... com bolas de ping-pong... uma banda magnética, que era só leões, aviões, rugidos de elefantes [...]. Dos camarotes – estava combinado, o Jorge combinou

99 Ricardo Camacho, «GNR», *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

100 *Ibidem*.

– um gajo lança um ganso branco com um grande laço cor-de-rosa que aterra assim no palco, à beira do piano, e toda a gente... «Eeeeh!» [...] Eu disse: «Quando for grande, quero tocar com estes gajos.»¹⁰¹

Após uma actuação dos GNR no Pavilhão do Académico, no Porto,¹⁰² Reininho entra em contacto com Vítor Rua nos bastidores. A identificação de Reininho como membro da Anar Band assim como o comentário positivo acerca dos GNR num texto seu publicado na imprensa motivam o convite de Rua para a realização de uma audição na sala de ensaios em Francos: «O gajo chega e leva a guitarra de dois braços [...] com fita adesiva, palitos entre as cordas, e o carago... [...] Então imagina, nós começamos a tocar [...] os nossos temas, e ele fazia tipo Derek Bailey.¹⁰³ [...] Ali, não fazia sentido nenhum.»¹⁰⁴ Apesar do desinteresse dos GNR pelas características de Reininho enquanto guitarrista, a audição revelaria a qualidade do mesmo como *performer* na função de vocalista, a qual passa a adoptar, integrando a formação. A entrada do vocalista, paralela a um maior uso da guitarra-baixo por Vítor Rua e um maior recurso aos sintetizadores por Miguel Megre, constituíram aspectos catalisadores da modificação do repertório existente e da criação de novo repertório, de maior complexidade rítmica e tímbrica, como lembra Rua: «O Reininho entra. [...] Começa a puxar para outras coisas. Não era ele – ele não tocava nenhum instrumento. Era a onda. [...] Eu, no baixo, começa tudo a mudar... porque começo a fazer baixos muito mais influenciados por... a *new wave*, mas os futuristas. Por exemplo, os meus baixos do *Dupond & Dupond*, já é mais tipo os Spandau Ballet, os Duran Duran...»¹⁰⁵ Por ocasião da terceira apresentação do grupo no Rock Rendez Vous, em Novembro de 1981 – em pleno período de publicação do segundo *single*, *Sê Um GNR / Instrumental n.º 1* –, o repertório do grupo já era substancialmente distinto do que apresentara em disco, incluindo

101 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

102 André Gomes, «GNR», *Blitz – História do Rock 1980*, Outubro de 2017.

103 Guitarrista inglês, figura central no domínio da «música improvisada» durante a segunda metade do século xx.

104 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

105 *Ibidem*.

algumas canções que viriam a ser publicadas no LP *Independança*, no ano seguinte.

O LP *Independança*

O processo de gravação de *Independança* constituiu, à época, um caso singular de abertura e investimento da Valentim de Carvalho na gravação de um LP enquadrado nos novos estilos do rock. Este investimento, que incluiu a garantia de acesso do grupo aos estúdios da editora durante um período invulgarmente prolongado de tempo, derivava do forte interesse e entusiasmo de Vasconcelos quanto às potencialidades criativas dos GNR, querendo integrá-los de forma mais regular nas produções de outros artistas. Segundo o próprio:

Este processo é já da minha responsabilidade [...] que é sentir que não há tantos músicos assim e que era preciso utilizar os bons para fazer aqui um núcleo forte. Todos os dias apareciam grupos novos, depois eram uma grande porcaria, não é? E era preciso manter a qualidade [...]. Tive o sonho de ter, por exemplo... o Tóli... e sobretudo nos tipos dos GNR, que se criassem ali uma série de produtores. Eu via neles uma visão. Eu queria que eles pegassem também, e... eles próprios estivessem ligados à gravação de novas produções e novos artistas. [...] Sabia que eles tinham o mesmo gosto que eu.»¹⁰⁶

A partilha de sensibilidade estética entre Vasconcelos, Camacho e os membros dos GNR motivara, no ano de 1981, a participação de Vítor Rua e Tóli César Machado na gravação de *Foram Cardos, Foram Prosas*, de Manuela Moura Guedes. A atitude experimental dos GNR leva Vasconcelos a pedir aos membros do grupo que musicuem e produzam o subseqüente disco de Guedes, o LP *Alibi*, processo que implicou o acesso não controlado dos membros do grupo ao estúdio (onde chegavam, inclusive, a pernoitar), contexto onde a composição do repertório foi pensada e elaborada, gravando Rua e Tóli todos os instrumentos do disco. Segundo Rua: «O estúdio éramos só nós!

106 Entrevista realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

Quando era os GNR, quando era a Manuela Moura Guedes [...] não havia aquela coisa de sair às 6 para entrar outro gajo... no estúdio, só estávamos nós! Todo o dia no estúdio. [...] Eles começam a ver que o estúdio, para mim, é a minha casa. Estou em casa. [...] O Chico [Vasconcelos] aparecia lá para ver.»¹⁰⁷

A substancial cedência de tempo de estúdio aos GNR durante a gravação de *Independança* – realizada entre finais de 1981 e os primeiros meses de 1982, sendo o disco publicado em Abril – com Ricardo Camacho novamente como produtor, e já com António Pinheiro da Silva enquanto técnico, suscitou dúvidas à geração imediatamente precedente de produtores, particularmente em Nuno Rodrigues: «Se os GNR ficavam no hotel em Paço de Arcos e estavam lá a gravar seis meses... eu, que era A&R... não tenho culpa que o dinheiro corresse das torneiras da Valentim de Carvalho sem saber porque é que corria...»¹⁰⁸ Vítor Rua afirma, na continuidade do que acontecera antes com Ricardo Camacho durante a gravação do primeiro *single* publicado com António Variações, que a desconfiança de Nuno Rodrigues se estendia a juízos de valor relativamente à qualidade musical dos membros dos GNR, tentando Rodrigues convencer Francisco Vasconcelos de que a guitarra-baixo das faixas que constituíam *Alibi* fossem regravadas. Rua recusou o pedido: «Eu: ‘O baixo está quê?’ E ele: ‘Está desafinado em todos os temas.’ – Em todos os temas? O baixo? Não. Nem pensar. Quem é que disse isso? – Ah, foi o Nuno Rodrigues. – Ah, essa pessoa é analfabeta... eu estou é a tocar num *fretless bass*... o *fretless* não tem notas definidas [...] eu, se gravar outra vez, vai ficar igual.’ [...] O disco saiu assim.»¹⁰⁹

Independança constitui um exemplo de produção de uma obra fonográfica cujas características sonoras dependem intrinsecamente de um extenso trabalho de experimentação com os dispositivos tecnológicos disponíveis no estúdio, aspecto possibilitado não só pela

107 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 2 de Dezembro de 2015, em Lisboa.

108 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

109 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 2 de Dezembro de 2015, em Lisboa.

disponibilidade de acesso ao espaço e aos respectivos recursos, mas também pela tendência experimentadora já mencionada dos membros do grupo, do produtor Ricardo Camacho e do técnico António Pinheiro da Silva. A apetência pela experimentação induz, inclusivamente, a equipa técnica do grupo a estrear material recentemente adquirido na reformulação dos estúdios da Valentim de Carvalho – como o processador de efeitos/harmonizador Eventide – durante a gravação do disco («ninguém usava porque ninguém sabia funcionar...»)¹¹⁰ O forte recurso ao processamento de efeitos e de técnicas próximas da *musique concrète* na construção de uma realidade sonora não reproduzível (à altura) na performance é particularmente notória no uso de guitarras em *reverse* em *O Slow que Veio do Frio* e na montagem da faixa *The Light*, na qual o técnico de som António Pinheiro da Silva teve particular interferência, justapondo o som do grupo a tocar e subsequente acompanhamento de Rui Reininho ao piano com gravações diversas (sons de sintonização de rádio, a gravação de pedras de gelo a serem colocadas num copo com *whiskey*, e.o.). Segundo Ricardo Camacho, a função de Pinheiro da Silva passava por «dar ordem ao caos»;¹¹¹ para Pinheiro da Silva, o gosto «da experiência» partilhado pelos membros do grupo, técnico e produtor fez com que todos os participantes estivessem «irmanados [...] na ideia de construir» uma realidade sonora distinta.¹¹² Para além das características musicais, as letras de Rui Reininho (as quais foram retiradas de um conjunto de poemas que resultaria na publicação do livro *Sífilis Versus Bilitis*, em 1983), de pendor mais surrealista do que as de Vítor Rua, foram consideradas igualmente distintivas, sendo algumas delas escritas e cantadas em inglês – *Hardcore (I.º Escalão)*¹¹³ e *The Light*. A opção pelo inglês, que, segundo os músicos, não constituiu na altura problema para a editora (Rua é, inclusive, da opinião que a temática

110 *Ibidem*.

111 Ricardo Camacho em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

112 António Pinheiro da Silva em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 6 de Julho de 2014, em Oeiras.

113 Cujas mistura entre várias línguas é, segundo Reininho, inspirada no repertório de Willy DeVille. Aspecto referido no terceiro episódio da série documental *A Arte Eléctrica em Portugal*, emitido pela RTP1 a 11 de Novembro de 2015 (realização de Leandro Ferreira e Pedro Clérigo).

sexualmente explícita de *Hardcore* poderia ter levantado problemas se a música fosse cantada em português), é associada em entrevistas do período à abertura de possibilidades de internacionalização. Segundo Vítor Rua, em entrevista publicada no jornal *Musicalíssimo*, em Novembro de 1981: «Nós com as nossas músicas cantadas em português pretendemos comunicar directamente, mas também temos a esperança de gravar no estrangeiro...»¹¹⁴

Esta esperança é reiterada por Rui Reininho, em entrevista ao semanário *Se7e*, a 12 de Maio de 1982, por ocasião da publicação de *Independança*: «P. – Isso das letras em inglês não é um sonho de comercialização no estrangeiro? R. R. – Não digo que não. O single ‘Hardcore’ está com boas perspectivas de ser editado em Inglaterra. O produtor dos Gang of Four e músico dos Cosmetics – um tipo que se chama Mazda – e o Peter Harris, da Factory (editora dos New Order), ouviram os temas em inglês e interessaram-se.»¹¹⁵ Vítor Rua contraria a versão de Reininho desta história. Segundo Rua, não teria sido um músico dos Cosmetics mas sim um membro do grupo inglês XTC que teria visitado o estúdio de Paço de Arcos durante o período de gravação de *Independança* e, durante a visita, teria tido oportunidade de ouvir o tema *Hardcore*. O comentário apreciativo do músico («isto é um *hit* em qualquer parte do mundo»)¹¹⁶ foi fundamental para o destaque da canção na publicação de um *single*.

O carácter experimental da feitura deste disco e a respectiva abertura da editora ao mesmo é particularmente evidenciado no lado B do LP, o qual inclui uma única faixa, intitulada *Avarias*. A ideia inicial de *Avarias* parte de uma proposta de Reininho, durante os ensaios do grupo, de fazer «uma coisa tipo Kraftwerk».¹¹⁷ Acompanhados por um amigo do grupo nos ensaios, o qual tinha levado uma pequena bateria electrónica com um único *pad*, o grupo cria uma base rítmica (bateria e

114 Rui Vasco, «GNR ao Musicalíssimo: o nosso estilo é: termos as portas abertas a tudo o que aparece», *Musicalíssimo*, 17 de Novembro de 1981.

115 António Duarte, «Grupo Novo Rock é pela ‘Independança’ nacional – Se três GNRs incomodam muita gente...», *Se7e*, 12 de Maio de 1982.

116 Segundo Vítor Rua em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

117 Vítor Rua em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

baixo) sobre a qual Reininho repete a palavra «avarias», que, à semelhança do recurso a notícias ou expressões usuais em *Portugal na CEE* e *Sê Um GNR*, poderia ser ouvida ao telefone quando ocorria um erro técnico na telecomunicação. Já em estúdio, o grupo grava esta base durante cerca de meia hora (tempo de duração da fita magnética), a qual complementa com *overdubs* (improvisados) de guitarras eléctricas, teclados, e segunda e terceira vozes processadas por Eventide. A ideia inicial era seleccionar quatro minutos de um total de 26 para inclusão no disco. Contudo, o entusiasmo do produtor Ricardo Camacho foi determinante para a inclusão da versão integral da gravação: «No fim, quando aquilo acaba, o Ricardo diz assim: ‘Isto tem que ser tudo.’ E aí tem importância o Ricardo Camacho. É ele dizer: ‘Isto tem que ser o tema tal como está. É impossível escolher...’»¹¹⁸

Segundo Vítor Rua, coube-lhe a si a tentativa de convencer o editor Francisco Vasconcelos a incluir *Avarias* na íntegra. Apesar do risco, os editores concebem como estratégia a inclusão de uma edição de quatro minutos de *Avarias* no lado B do *single Hardcore*, para efeitos de possível popularização do tema, o que não aconteceu. Segundo Vasconcelos, a publicação de *Avarias* era, simultaneamente, um investimento resultante da renovação estética e identitária da Valentim de Carvalho: «Não era comercial, mas era preciso agitar as águas.»¹¹⁹ David Ferreira, usando como exemplo *Independança*, que considera um «disco complicado» (complementando que «com o *Avarias*... é uma loucura»),¹²⁰ afirma que a publicação deste disco e o fraco sucesso comercial do mesmo constituiu um momento *pivot* no decréscimo de vendas e de interesse público no «rock português», ao não corresponder às expectativas de vendas da editora. Segundo Ricardo Camacho, apesar das boas críticas na imprensa, a venda do LP limitou-se a «pagar as despesas», vendendo cerca de 17 000 exemplares quando a expectativa era de «40 mil ou 30 mil».¹²¹

118 *Ibidem.*

119 Francisco Vasconcelos em entrevista a Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly, realizada a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

120 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

121 Ricardo Camacho em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

Conflitos internos e divergências estéticas

A gravação de *Independança* (e, em particular, da faixa *Avarias*) constituiu, também, um momento de clivagem entre os membros do grupo, em parte influenciada pela crescente proximidade de Jorge Lima Barreto com os GNR e, sobretudo, com Vítor Rua. Alguns dos entrevistados para este trabalho afirmam que a diferença entre o carácter de improvisação de *Avarias* (lado B) e o enquadramento em formato canção de grande parte das faixas do lado A seria já revelador do crescente afastamento entre Rua e os restantes membros do grupo, sobretudo entre Rua e Alexandre Soares, este último saindo temporariamente dos GNR depois do concerto de apresentação de *Independança* no Ritz Clube em Lisboa, em Maio de 1982. Segundo Soares, o afastamento entre os membros foi motivado por divergências de ordem artística: «Eu só participei no lado A [...] Por questões estéticas. Porque eu queria que no grupo se mantivesse tudo, e eles estavam com o fascínio de... da primeira fase do experimentalismo, que é: o experimentar em si já chega. [...] O Vítor, influenciado pelo Barreto...»¹²²

Jorge Lima Barreto acompanhou algumas sessões de gravação de *Independança*, tendo sido responsável pela autoria do texto de apresentação impresso no disco, onde realça a existência de uma «ideologia de *New-Wave*» que «domina o conjunto», evidente, segundo Vítor Rua, na tendência experimental do grupo e na sua tentativa de ultrapassagem dos moldes estilísticos de categorias musicais instituídas: «Já se fazem coisas que não são Rock, nem Jazz, nem Blues. Acho que essa abertura é que é a ideologia de *New-Wave*.»¹²³ Barreto já anunciara em entrevista ao jornal *Se7e*¹²⁴ a criação de um grupo paralelo com Vítor Rua em Dezembro de 1981 (período coincidente com o início da gravação de *Independança*), divulgando posteriormente o título do projecto – Ctu-Telectu (posteriormente Telectu) – em Março

122 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

123 António Duarte, «Grupo Novo Rock é pela 'Independança' nacional – Se três GNRs incomodam muita gente...», *Se7e*, 12 de Maio de 1982.

124 António Duarte, «Jorge Lima Barreto e Vítor Rua – 'Ctu Telectu é Rock português de vanguarda'», *Se7e*, 22 de Dezembro de 1982.

de 1982, num artigo para o mesmo periódico. Segundo este último artigo, o mote do grupo para a gravação de um primeiro disco seria: «[...] formado há poucos dias, e que irá gravar um álbum de Rock-New-Wave apenas com instrumentação electrónica e computadorizada. [...] O álbum será elaborado com base em novas concepções de estúdio, segundo nos revela Jorge Lima Barreto. Para a concepção e gravação deste disco contam Jorge Lima Barreto e Vítor Ruas [sic] com um arsenal de sintetizadores (de teclados e de guitarra) e de caixas de ritmos.»¹²⁵

Tanto os grupos Telectu como GNR integrariam o cartaz da edição de 1982 do Festival de Vilar de Mouros, ocorrido entre 31 de Julho e 8 de Agosto, o qual incluía Jorge Lima Barreto e Rui Reininho enquanto organizadores (a par de António Barge, António Victorino d'Almeida, Rui Neves e Rui Simões, e.o.). Promovido como «festival de vanguarda» (no folheto promocional) que visava, por um lado, evocar o sucesso da edição original de 1971 num contexto de vitalidade nacional da música rock, integrando grupos portugueses e grupos estrangeiros num só alinhamento; e, por outro, representar (com maior ou menor sucesso) múltiplas correntes musicais em voga do período, inclusive ranchos folclóricos, música sinfónica, fado e canção de Coimbra, assim como a denominada «música popular portuguesa» (com José Afonso a ser convidado a participar, o que recusaria),¹²⁶ o Festival seria um evento central no panorama musical português do início da década, constituindo-se como precursor da proliferação de eventos rock ao ar livre da década seguinte. Vítor Rua e Tóli César Machado participam com os Telectu (qualificados pela imprensa como uma versão ressuscitada da Anar Band, nome com que aparecem no folheto promocional) no dia 4 de Agosto (período em que também tinham participado na Bienal de Cerveira), numa performance multimédia (que contou também com a participação do grupo artístico Néon) que implicava a projecção de *slides* que se reflectiam na roupa transparente dos músicos, para uma audiência

125 *Se7e*, «Jorge Lima Barreto prepara LP de Rock-New-Wave», 24 de Março de 1982.

126 *Se7e*, «Sete e Meio – Música Popular Portuguesa ausente de Vilar de Mouros», 21 de Julho de 1982.

de cerca de 20 mil pessoas. A invulgaridade da performance seria paralela à da actuação dos GNR (já sem Miguel Megre e Alexandre Soares), a 7 de Agosto, a qual consistiu na interpretação de *Avarias*, com Rui Reininho a sair de um contentor de lixo gigante, coberto em cabos *jack* e fios telefónicos (em referência à letra), vestido com umas cuecas pretas de couro, e de *The Light*. Rua descreve esta actuação como «uma loucura», onde a recusa do grupo em interpretar os temas que o popularizaram – *Portugal na CEE* e *Sê Um GNR* – motivou assobios e apupos por parte do público.¹²⁷

A saída de Megre e Soares e o desejo de Vítor Rua de se dedicar aos Telectu levariam ao noticiar do possível fim dos GNR,¹²⁸ contrariado pela entrada de Nuno Rebelo (à altura guitarra-baixo dos Street Kids) no grupo. A deslocação de Vítor Rua para Lisboa, motivada pela formação dos Telectu e pela proximidade com Lima Barreto, leva a que Rebelo, após uma actuação em Lagoa, no Algarve, aceite o convite de Rua para entrar nos GNR, num período de latência dos Street Kids (espoletado pela ida do teclista Nuno Canavarro para os Estados Unidos, a fim de realizar um curso de produção fonográfica). Depois de alguns ensaios com Rua e Reininho em casa de Lima Barreto (Tóli continuava a residir na cidade do Porto), Rebelo participaria em três concertos do grupo (São João das Lampas, Vila Franca de Xira e Eriçeira) e na gravação de uma versão do tema *Soul Finger* (original do grupo Bar-Kays) e do original *Invaders*, para publicação em *single*.¹²⁹ Rebelo, que alguns anos mais tarde seria – a par de Rua – um dos principais protagonistas no universo da música improvisada em Portugal, considera que a sua participação nesta formação dos GNR constituiu um elemento catalisador do seu interesse pela música de carácter mais experimental:

Eu ‘tava contentíssimo. ‘Tava contentíssimo com o trabalho que tínhamos feito, e a perspectiva era de... «os GNR vão ser a melhor banda

127 Segundo Vítor Rua em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

128 *Se7e*, «O Bobo do Corte», 4 de Agosto de 1982.

129 Segundo Nuno Rebelo em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 5 de Agosto de 2015, em Palmela.

de Portugal». Dizia eu e o Vítor. [...] «Vai ser o grupo mais experimental do rock português.» E então, ele foi para os Estados Unidos com o Lima Barreto. Nova Iorque. Lá ver as cenas das vanguardas todas, e não sei quê.

Antes de ir, disse-me: «Tu grava todas as ideias que tenhas, porque quando voltarmos vamos fazer o disco mais experimental da história do rock português, da cena do *Avarias...* para a frente.» E eu: «Fixe, fixe, fixe, vamos embora!»¹³⁰

Em finais de 1982, Vítor Rua e Jorge Lima Barreto, durante uma estadia em Nova Iorque, assistem a diversos concertos de vários dos nomes mais relevantes do universo da música improvisada/experimental (John Zorn, Bill Laswell, Fred Frith, Derek Bailey, Peter Brötzmann, e.o.), experiência que Rua qualifica como profundamente transformadora do seu pensamento e actividade musical. Em entrevista ao jornal *Se7e*, publicada a 22 de Dezembro de 1982, para além da afirmação de que «o Ctu Telectu [LP] foi a coisa mais importante que fiz até hoje», Rua acrescenta que «os próprios arranjos dos GNR vão passar a ter outra concepção [...] cheguei agora de Nova Iorque e quero fazer coisas diferentes».¹³¹

Esta necessidade de diferença, expressa aos restantes membros, materializar-se-ia na proposta de Rua de que os GNR passassem a dar apenas três concertos multimédia («tipo Laurie Anderson»)¹³² por ano (um no Porto, outro em Coimbra, outro em Lisboa), dedicando o resto do tempo à gravação em estúdio. A proposta não foi bem recebida pelos restantes membros. Paralelamente, os restantes membros do grupo discutem com Pedro Vasconcelos, da Valentim de Carvalho, a possibilidade de o grupo continuar sem Vítor Rua. O desagrado de Tóli César Machado com o projecto de Rua para os GNR e respectivas opções estéticas, também manifestas no interromper deste último das gravações do primeiro LP de António Variações, no qual trabalha

130 *Ibidem*.

131 António Duarte, «Jorge Lima Barreto e Vítor Rua – ‘Ctu Telectu é Rock português de vanguarda’», *Se7e*, 22 de Dezembro de 1982.

132 Vítor Rua em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

com Tóli enquanto produtor (acabando por ser substituído por Moz Carrapa, à época assessor de Nuno Rodrigues), motiva o fim desta formação dos GNR e a reentrada de Alexandre Soares no grupo. Segundo Nuno Rebelo, que decide afastar-se desta reformulação, retomando o seu trabalho com os Street Kids, o afastamento de Rua foi um «golpe de estado».¹³³ Este conflito motiva Rua a escrever uma carta pública de «demissão» dos GNR, publicada a 15 de Fevereiro de 1983 no jornal *Se7e*, na qual expressa a vontade de proibir o uso por parte dos restantes GNR de repertório por si elaborado, assim como manifesta a sua desidentificação com o seu trabalho anterior enquanto produtor:

1 – Demito o grupo GNR por tempo indefinido.

[...]

4 – Levo a tribunal qualquer executante dos temas *Sê Um GNR e Portugal na CEE* que os execute sem a minha autorização

5 – Foi Vic Vaporub, nome registado na SPA, que gravou com António Variações, Manuela Moura Guedes e o single falhado *Soul Fingers*.

[...]

11 – Exonerei das funções de músico Vic Vaporub, triste exemplo, a não seguir por nenhum músico, de alienação musical imposta pelos terríveis empresários que apenas buscam o lucro.¹³⁴

Os anos seguintes seriam marcados por diversos contenciosos judiciais entre Rua e os restantes membros dos GNR quanto ao uso da designação do grupo e ao uso de canções da autoria do primeiro. Os GNR voltariam às publicações em Junho de 1983 com o maxi-*single Twistarte*, já com Jorge Romão a substituir Rua enquanto baixista. Segundo Alexandre Soares, este disco é marcado pelo retorno a algumas das características das primeiras publicações: «Esteticamente, éramos muito menos aquela onda... ‘agora ‘tamos fora, vamos fazer um tema de 20 [minutos]’... não. Passamos a ser outra vez uma coisa mais agressiva, e o Rui [Reininho] aí alinhava 120%.»¹³⁵

133 Nuno Rebelo em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 5 de Agosto de 2015, em Palmela.

134 *Se7e*, «Ritmo 7 – GNR demitido», 15 de Fevereiro de 1983.

135 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 23 de Novembro de 2015, em Matosinhos.

Contudo, para David Ferreira,¹³⁶ o insucesso comercial de *Twistarte* (cerca de 1000 cópias vendidas) seria sintomático de um processo de declínio geral de vendas de discos de rock no país, aspecto que levaria a uma reformulação das apostas editoriais na gravação de grupos de pop-rock em Portugal (aspecto a abordar no capítulo 9).

A FUNDAÇÃO ATLÂNTICA

A crescente aposta em novos produtores, músicos de sessão e técnicos de som para a gravação de fonogramas é paralela ao decréscimo de popularidade dos protagonistas do *boom* do rock e à generalizada recessão económica da indústria fonográfica a partir de 1982. Este último aspecto é evidenciado pelo menor número de vendas de discos comparativamente aos anos de 1980 e 1981, sendo paralelo e parcialmente consequência da crise económica que levaria à segunda intervenção em Portugal do Fundo Monetário Internacional em 1983. A diminuição do poder de compra da população, a desvalorização do escudo e o elevado Imposto de Transacções, o qual é aplicado tanto a dispositivos utilizados no campo da produção (instrumentos ou suportes de gravação, e.o.) como no campo da recepção (discos), assim como o decréscimo de entusiasmo popular com o «rock português», motivariam a reconfiguração dos novos investimentos por parte das editoras em actividade. Segundo David Ferreira, responsável pela promoção da Valentim de Carvalho, numa entrevista publicada em Setembro de 1982 pelo jornal *Seven*:

Em relação a 1980 houve um aumento de cerca de 60 por cento [...]. Do ponto de vista da criação não há crise, pois os trabalhos publicados este ano são melhores do que os do ano passado. Há, isso sim, uma recessão de entusiasmo por parte do público, que naturalmente se reflecte nas vendas. Um disco que em 1981 vendia 30, este ano vende 20. Diria que há uma certa «ressaca» do público, que por sua

136 Em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

vez viu diminuir o seu poder de compra. [...] Houve um excesso de entusiasmo e agora há um excesso de desconfiança. [...] Naturalmente que uma editora quando tem uma lista de 30 novos artistas é menos receptiva a novos nomes do que quando tem apenas 10.¹³⁷

Segundo Ricardo Camacho, que produzira diversos discos para a editora, a Valentim de Carvalho começara durante este período a manifestar um maior receio em enveredar por experiências semelhantes ao caso de *Independança*, dado o fraco sucesso comercial do fonograma. O receio de novos fracassos comerciais materializa-se, segundo Camacho, num decréscimo de «liberdade»¹³⁸ por parte do produtor no seu trabalho com a editora, a qual estimularia a vontade de criar o seu próprio projecto editorial. Por outro lado, as características sonoras de *Independança* e a proximidade do grupo GNR com o crítico e músico Jorge Lima Barreto fomentam na imprensa e entre pares musicais a crescente atribuição do estatuto de grupo vanguardista aos GNR, o qual, segundo Vítor Rua, seria partilhado com os Heróis do Mar, por oposição ao carácter menos experimentalista de outros grupos: «[*Independança*] foi um fracasso total a nível de vendas [...] mas um sucesso absoluto a nível de crítica. É aí que começa aquela teoria de que nós e os Heróis do Mar somos grupos de rock sério, chamemos-lhe assim... e os Taxi são um grupo pop comercial... ou o Roquivários... ou o Grupo de Baile...»¹³⁹

Se o carácter de «modernidade vanguardista» dos GNR seria credibilizado pelo seu apadrinhamento (ou tentativa do mesmo) por Jorge Lima Barreto e subsequente criação do grupo Telectu com Rua, os Heróis do Mar encontrariam paralelamente em Miguel Esteves Cardoso um dos seus principais defensores na imprensa. Estes dois casos constituir-se-iam, inclusivamente, como campos opostos em diversos momentos ao longo do ano de 1982, sendo particularmente sintomática desta oposição o conflito patente entre António Duarte (pró-

137 Belino Costa, «Editoras repensam política de lançamentos – Rock português: o fim das vacas gordas?», *Se7e*, 8 de Setembro de 1982.

138 Entrevista a Ricardo Camacho realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

139 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 28 de Março de 2014, em Lisboa.

ximo do núcleo de Barreto e dos GNR) e Esteves Cardoso em diversos números do jornal *Se7e* entre Novembro e Dezembro de 1982, motivado pela discussão sobre a existência ou inexistência de um rock que se possa qualificar enquanto «português». Se, por um lado, Duarte é da opinião que o rock constitui um movimento universal da juventude contemporânea no qual Portugal também se inseriria, resultado da mistura entre diversos géneros oriundos de geografias distintas, o que permitiria a qualificação do rock produzido em Portugal como sendo, também, «português», Miguel Esteves Cardoso é da opinião que o género possui características musicais definidas que seriam apenas meramente emuladas pelos grupos portugueses. Enquanto excepção no «teor» de portugalidade dos novos grupos pop-rock, Cardoso escreve que:

O Amor é uma canção portuguesa sobretudo porque não é checa. A letra insere-se perfeitamente numa tradição lírica portuguesa que facilmente se encontra em poetas como Afonso Lopes Vieira. Finalmente, *O Amor* é música portuguesa porque os Heróis do Mar são, até agora, o único conjunto português surgido depois do surto musical de 1977-78 que fazem música portuguesa, como saberá quem pôde ouvir o seu primeiro LP.¹⁴⁰

Em Agosto do mesmo ano, na sua coluna *O Bobo do Corte*, Cardoso defende ainda em diversas ocasiões a postura dos Heróis do Mar no seu rompimento com a organização do Festival de Vilar de Mouros do mesmo ano e a respectiva recusa em actuar, denunciando o que afirma ser o «desprezo perfeitamente inadmissível»¹⁴¹ pelos músicos portugueses em comparação com os estrangeiros em matéria de *cachets* e condições logísticas («abaixo o anti-patriotismo primário»).¹⁴² Por sua vez, Cardoso critica a opção de Rua de se dedicar, juntamente com Lima Barreto, ao «sonido de vanguarda» (que qualifica como a

140 Miguel Esteves Cardoso, «Miguel Esteves Cardoso responde a António Duarte – Rock português não morre – deixa-se morrer», *Se7e*, 24 de Novembro de 1982.

141 *Se7e*, «O Bobo do Corte», 12 de Agosto de 1982.

142 *Ibidem*.

«pior ideia do ano») que terá sido apresentado em Vilar de Mouros¹⁴³ (cuja organização integrava Lima Barreto e Rui Reininho), apesar da ressalva relativa à «massa viva de talento» dos GNR. Cardoso escreve ainda, num outro número do periódico, que os GNR se teriam recusado a emprestar uma guitarra ao grupo inglês A Certain Ratio (cujos discos eram publicados pela editora Factory, da qual Cardoso era próximo) durante o mesmo festival.¹⁴⁴ Contudo, segundo Vítor Rua, tal afirmação não correspondia à verdade:

Para já não era uma guitarra e sim um sintetizador. E sim: emprestá-mos. Era um Roland Jupiter 8. Essa MENTIRA foi perpetuada pelo [...] Miguel Esteves Cardoso que – fodido – pelos Heróis do Mar não terem ido a Vilar de Mouros, escreveu [isso] [...]. Podíamos não ter emprestado, mas emprestámos – e mesmo assim [...] para nos deneigrir escreveu que não tínhamos. Ele estava do lado dos Heróis. Era o JLB [Jorge Lima Barreto] do lado dos GNR e o MEC [Miguel Esteves Cardoso] do lado dos Heróis.¹⁴⁵

A identificação de Cardoso com os Heróis do Mar e, em particular, com as letras e ideário de Pedro Ayres Magalhães era manifesta na partilha daquilo que o historiador Marcos Cardão qualifica como sendo um «nacionalismo cosmopolita»,¹⁴⁶ alinhado com o que o historiador Riccardo Marchi identifica como «nacionalismo de Portugal universal», caracterizado pela centralidade da língua enquanto elemento *pivot* na conjugação entre a «pluralidade geográfica, étnica e religiosa do espaço lusófono».¹⁴⁷ Cardoso seria um dos responsáveis pela divulgação e edição local da nova vaga de grupos publicados pela editora Factory (Joy Division, New Order, Durutti Column e

143 *Se7e*, «O Bobo do Corte», 4 de Agosto de 1982.

144 *Se7e*, «O Bobo do Corte», 12 de Agosto de 1982.

145 Conversa via *chat* do Facebook, 8 de Janeiro de 2017.

146 Marcos Cardão, «'Dos fracos não reza a história.' Os Heróis do Mar e a invenção do nacionalismo pop», *Análise Social* 231 (Junho): 256-83, <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2019231.02>.

147 Riccardo Marchi, «Mapa ideológico do nacionalismo português contemporâneo», *Jornal I*, 20 de Março de 2017, <https://ionline.sapo.pt/artigo/554240/-mapa-ideologico-do-nacionalismo-portugu-s-contempor-neo?seccao=Opiniao>.

A Certain Ratio, e.o.), fundada por Anthony «Tony» Wilson e Alan Erasmus, com os quais contacta durante o período em que vive em Manchester e onde elabora uma tese de doutoramento sobre a temática da saudade, o sebastianismo e o Integralismo Lusitano. Posteriormente, Cardoso seria um dos protagonistas da nova direita portuguesa da década de 1980, fundando, com o jornalista Paulo Portas, o semanário *O Independente* em 1988, tendo sido também candidato pelo Partido Popular Monárquico em 1987 e 1989 às eleições para o Parlamento Europeu.

Miguel Esteves Cardoso conhece pessoalmente Pedro Ayres Magalhães por intermédio de Ricardo Camacho.¹⁴⁸ Ayres Magalhães e os restantes membros dos Heróis do Mar colaboram com Camacho na produção do EP *Alhur* de Né Ladeiras no primeiro semestre de 1982 (antes da gravação de *Amor*), o qual inclui letras de Miguel Esteves Cardoso, publicado pela Valentim de Carvalho, seguido da produção de Magalhães do LP *Sonho Azul* da mesma cantora, gravado em Novembro e Dezembro de 1982. Segundo Magalhães, a canção que teria feito em parceria com Camacho para a cantora Anamar, intitulada *Cartas de Portugal*, teria sido o mote para o contacto de Cardoso e consequente convite para a formação de uma editora, depois de ter ouvido a mesma em privado através de Camacho: «Ficou encantado com a canção e convidou-me para almoçar. [...] Disse umas broas sobre os Heróis do Mar, de que gostava muito. Foi em 82. Fomos almoçar à Merceria. O gajo falou assim. [...] Que me achava um grande produtor. [...] Tinha a ver com a possibilidade de ir para estúdio, de ter crédito, de escolher artistas e gravá-los.»¹⁴⁹

A génese do projecto editorial Fundação Atlântica, o qual visava gravar artistas locais alinhados com as novas estéticas vanguardistas da música pop-rock vistas como «alternativas» às hegemónicas, enquadrando-se num discurso de «independência» relativamente às grandes editoras semelhante ao universo das «*indie labels*» britânicas das quais seriam próximos, parte, segundo Ayres Magalhães, de um

148 Segundo Pedro Ayres Magalhães em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

149 *Ibidem*.

acordo inicial entre Miguel Esteves Cardoso e Francisco Vasconcelos, da Valentim de Carvalho. Vasconcelos estabelece contacto com Cardoso aquando de uma visita deste último aos escritórios da editora na Rua Nova do Almada («Estou a ver a entrada do Miguel, com um laço... ‘Quem é este tipo?’... e ele perguntou por mim, sei lá por que carga de água»¹⁵⁰). A proximidade etária e sensibilidade partilhada motiva o início de uma colaboração que tem a sua origem na escrita de letras para o *single Flor Sonhada / Foram Cardos, Foram Prosas* de Manuela Moura Guedes, com música de Ricardo Camacho e participação de Vítor Rua e Tóli César Machado dos GNR, publicado em 1981. Miguel Esteves Cardoso apresenta a Francisco Vasconcelos um projecto de editora que inclui Ricardo Camacho e Pedro Ayres Magalhães na sua génese, o qual visava gravar e publicar artistas e grupos com os quais se identificassem e publicar localmente edições das editoras inglesas Factory e Rough Trade, as quais constituíam um modelo de referência para Cardoso, recorrendo – a crédito – às estruturas de gravação, prensagem e distribuição de fonogramas da Valentim de Carvalho. A este núcleo, juntam-se Francisco Sande e Castro, Pedro Bidarra, José Cruz e Silva e Isabel «Inha» Castaño (membro da equipa de promoção da Valentim de Carvalho). No universo anglo-americano, este discurso de «independência» editorial relativamente às grandes editoras constituiu uma das consequências da emergência do *punk*,¹⁵¹ ainda que seja comum a dependência das estruturas de distribuição e de prensagem das grandes editoras. Segundo Burnett, o perfil das pequenas editoras de maior identificação com a novidade musical por oposição ao conservadorismo editorial das «grandes» tornou-as, aos olhos das últimas, um contexto de teste para a potencial contratação e investimento em novos artistas.¹⁵² O estatuto de inovação das pequenas etiquetas e editoras é frequentemente associado a ideais de maior credibilidade artística por parte de músicos e públicos, aspecto que motiva várias *majors* a adquirir ou criar etiquetas que procurem corresponder à sensibilidade «romantizada» dos hábitos de consumo de alguns grupos sociais,

150 Francisco Vasconcelos em entrevista a Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly, realizada a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

151 Moore e Martin, *Rock*.

152 Burnett, *The Global...*, 131.

capitalizando na equiparação valorativa entre a música publicada e a própria identidade da marca que a publica.¹⁵³

No caso da Fundação Atlântica, para além da própria sintonia estética com Camacho e Miguel Esteves Cardoso, Vasconcelos afirma que a principal razão para o seu ingresso no projecto consistia na oportunidade de aproximar os membros dos Heróis do Mar, à altura com contrato com a rival Polygram, da Valentim de Carvalho: «Fazemos a Fundação Atlântica, que era um projecto do Miguel, mas que do meu lado, do nosso lado, mais do meu... era a maneira de chegar ao Pedro Ayres e aos Heróis do Mar, que eram uns tipos que... portanto, eu estava muito satisfeito com os artistas que tinha do lado da Valentim, mas eles estavam na Polygram. Eu tinha que os ir buscar, porque eles eram os mais consistentes...»¹⁵⁴ Segundo Ricardo Camacho, a sua relativa divergência de opiniões com a direcção da Valentim de Carvalho no refluxo do fracasso de *Independança*, a ligação de Ayres Magalhães a outra editora, e o notório poder mediático de Esteves Cardoso, colocam este último numa posição de força no estabelecer de ligações entre a Fundação Atlântica e a Valentim de Carvalho.¹⁵⁵ Para Ayres Magalhães, a ligação entre a Fundação Atlântica e a Valentim de Carvalho seria vantajosa para a segunda,¹⁵⁶ já que os custos ficariam totalmente sob responsabilidade da Fundação, incluindo o uso do estúdio em Paço de Arcos, pago a crédito pela Fundação, apesar da ausência de custos acrescidos para a VC. A par do que acontecera nos fonogramas produzidos por Ricardo Camacho para a Valentim de Carvalho, António Pinheiro da Silva seria o técnico de som responsável pela gravação dos fonogramas da Fundação Atlântica.

Em Fevereiro e Março de 1983,¹⁵⁷ os jornais *Se7e* e *Tal & Qual* anunciam a criação da editora, a qual, para além da produção nacio-

153 Negus, *Producing Pop*.

154 Entrevista a Francisco Vasconcelos realizada por Ricardo Andrade, Miguel Almeida e António Tilly a 2 de Fevereiro de 2015, em Paço de Arcos.

155 Ricardo Camacho em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

156 Entrevista a Pedro Ayres Magalhães realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

157 *Se7e*, «Ritmo 7 – Editoras», 15 de Fevereiro de 1983; *Tal & Qual*, «O som nosso de cada dia», 12 de Março de 1983.

nal, sendo anunciados os primeiros fonogramas do grupo Sétima Legião e da cantora Anamar, já teria assegurada a distribuição em Portugal do catálogo da Factory (com prensagem local de 500 cópias de cada fonograma),¹⁵⁸ aspecto resultante da proximidade de Cardoso com Tony Wilson durante os anos do primeiro em Manchester. Em 11 de Maio de 1983, o *Se7e* publica um texto de apresentação da editora redigido pelo próprio Miguel Esteves Cardoso, no qual o autor afirma:

De momento desenvolve-se uma batalha de produção com os nossos primeiros cantores e as nossas primeiras canções. Esta batalha dirigimo-la contra a concorrência que não concorre e que, por amor ao lucro, ou desamor à música do seu país, persiste em sabotar estética, moral e economicamente tanto a tradição como o futuro da música popular portuguesa. [...] É a política da Fundação Atlântica ser integralmente nova, pelo que o nosso programa de edições contemplará apenas artistas novos e canções novas – em todos os sentidos que tem a palavra «novo».¹⁵⁹

A proximidade entre Francisco Vasconcelos e Miguel Esteves Cardoso, e a tentativa de consolidação de um universo musical convergente com um imaginário de modernidade elitista da vanguarda «pop» britânica que se procurasse diferenciar da generalidade do rock publicado em Portugal nos anos anteriores, motiva alguma desconfiança por parte de outros músicos com repertório publicado durante este período na própria Valentim de Carvalho. Segundo António Manuel Ribeiro, o qual na altura já tinha assinado contrato pela Rádio Triunfo:

O que eu sinto, no meio disto tudo, é que há uma altura em que um grupo de gente que está a fazer a moda de Lisboa, que está a criar uma moda de Lisboa... e que se calhar tem a génese nos Heróis do Mar. [...] Os Heróis lançaram um LP, era um *flop*, tinham que fazer a seguir

158 Segundo Ricardo Camacho em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

159 Miguel Esteves Cardoso, «Duas palavras acerca da Fundação Atlântica», *Se7e*, 11 de Maio de 1983.

um maxi-*single*. [...] Os LP dos Heróis nunca venderam e eram carísimos. [...] Um artista comercial dedica-se a um mercado. Se não tem reflexo no mercado, passou a ser um projecto. O que é que se passava ali? Havia um grupo de pessoas... o Miguel Esteves Cardoso, o Pedro Ayres, o Ricardo Camacho, uma série deles, disseram assim: «Nós temos os meios todos para criar agora uma moda.» [...] A Valentim de Carvalho pensa que pode dominar o mercado porque está suportada por 10, 12 lojas em Portugal, só que depois, empacotava e mandava para as lojas discos que não vendiam, e aquilo tornou-se um círculo vicioso impossível de sustentar.¹⁶⁰

As primeiras edições da Fundação Atlântica foram um *single* da cantora Anamar, *Baile Final / Lágrimas*, com canções que visavam ser incluídas no álbum não publicado *Cartas de Portugal*, e o *single Glória / Partida* da Sétima Legião, o qual é nitidamente (e assumidamente) influenciado pelas características musicais dos Joy Division. Esta influência fora igualmente reflectida na capa, com fotografia a preto e branco de Ewing Galloway, cromatismo partilhado com várias das publicações do grupo inglês. Enquanto forma de popularizar nacional e internacionalmente a editora, Miguel Esteves Cardoso convida o guitarrista Vini Reilly, dos Durutti Column, grupo editado pela Factory e que previamente actuara no Festival de Vilar de Mouros de 1982 e em Março de 1983 na Aula Magna, a gravar um *single* para a Fundação Atlântica nos estúdios da Valentim de Carvalho em Paço de Arcos. Segundo vários intervenientes na gravação, o disco terá sido improvisado e gravado durante uma noite, alinhando-se o som de guitarra processado com câmara de eco com vários instrumentos trazidos por Ricardo Camacho e Pedro Ayres Magalhães a pedido do músico (entre eles uma caixa de ritmos TR-808). O tempo agendado para a gravação previra mais três dias do que o que foi necessário, tempo de estúdio que Pedro Ayres aproveita para a gravação do seu disco *O Ocidente Infernal*.¹⁶¹ Camacho descreve a expe-

160 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

161 Segundo Pedro Ayres Magalhães em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 13 de Fevereiro de 2016.

riência da gravação com Reilly como tendo tido grande influência na concepção do primeiro LP da Sétima Legião, *A Um Deus Desconhecido*, publicado em meados de 1984, cuja gravação e mistura duraram apenas dois dias. Segundo o próprio, a gravação do disco dos Durutti Column fora realizada num contexto pouco usual para Reilly, dado que, segundo Esteves Cardoso, o A&R Tony Wilson da Factory nunca lhe teria pago um estúdio, tendo sido habituado a gravar com «poucos meios»: ¹⁶² «Aprendi com ele muito, a gravar depressa e bem. [...] Foi aprender a usar de forma minimalista os recursos de um estúdio para obter com o mínimo de tecnologia o máximo de possibilidades criativas.» ¹⁶³ Por sua vez, *A Um Deus Desconhecido* fora também distribuído pela editora Rough Trade, igualmente representada pela Fundação Atlântica em Portugal, o que segundo Camacho foi fulcral para o pagamento das despesas de produção do LP. O contacto inicial com a Rough Trade teria sido proporcionado por Ana da Silva, amiga de infância de Camacho e membro do grupo The Raincoats, publicado pela editora.

A publicação no segundo semestre de 1983 do LP dos Durutti Column, intitulado *Amigos em Portugal* (o qual inclui uma faixa dedicada às filhas de Miguel Esteves Cardoso, intitulada *Sara e Tristana*), apesar do respectivo sucesso de vendas (chegaria, em Janeiro de 1984, ao *top* de editoras independentes publicado pelo periódico *Melody Maker*), ¹⁶⁴ levaria à ruptura entre a Fundação Atlântica e a Factory e contribuiria para a própria extinção da editora portuguesa. Camacho afirma que um dos erros («de juventude») da Fundação terá passado pela venda dos direitos de distribuição internacional do disco (em Inglaterra e no Japão) sem autorização da Factory. Por outro lado, Miguel Esteves Cardoso ¹⁶⁵ afirma que o desentendimento quanto à percentagem de *royalties* a atribuir aos músicos, dada a limitação legal em Portugal de atribuição máxima de 14% quando a Factory tinha

162 Rodrigo Nogueira, «A Fábrica Portuguesa», 28 de Agosto de 2016, <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/artigos/1002-a-fabrica-portuguesa>.

163 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

164 *Se7e*, «Ritmo 7», 25 de Janeiro de 1984.

165 Retirado do fórum online *MetaFilter – Community Weblog*, num debate sobre a Factory Records ocorrido em Agosto de 2002: <https://www.metafilter.com/19553/What-is-truth-said-jesting-Tony> (link acedido a 23 de Agosto de 2019).

por prática a atribuição de 50%, foi decisiva para a ruptura entre as editoras.¹⁶⁶ A quebra de relações com a Fundação Atlântica dificultaria a tentativa de outras editoras portuguesas de representarem artistas da Factory no país. Nuno Rodrigues, fundador da editora Transmídia (juntamente com Jorge Zagalo, antigo membro da direcção da editora Sasseti)¹⁶⁷ após a sua desvinculação da Valentim de Carvalho (da qual sai entre Abril e Maio de 1984), afirma:

Vou tentar ser muito sensato e comedido nas palavras. [...] A única coisa que eu não consegui fazer foi... quando eu estive em estúdio com os New Order e o Tony Wilson... a reputação que a Fundação Atlântica tinha deixado era tão má, tão má, tão má... que ele disse [...] «em Portugal, não volto a trabalhar com ninguém». Acho que é uma maneira de lhe responder. Eles [Fundação Atlântica] estavam de passagem. [...] Essa ficou-me sempre atravessada, porque a Factory era a Factory.¹⁶⁸

Segundo Ayres Magalhães, o pagamento dos custos dos incumprimentos contratuais com a Factory ficou a cargo da multinacional EMI, a qual já tinha formado conglomerado com a Valentim de Carvalho em Fevereiro de 1983. O elevado número de publicações durante os anos de 1983 e 1984 (entre os quais se encontram fonogramas de artistas como os Delfins, Xutos & Pontapés, Clube Naval, Luís Madureira, Paulo Pedro Gonçalves, e.o.) aliado a um fraco número de vendas, aspecto que os responsáveis da editora atribuem a uma insuficiente estratégia de distribuição por parte da Valentim de Carvalho, conduz ao término da Fundação Atlântica em meados de 1985.¹⁶⁹ Para além da fraca promoção das publicações (segundo Ayres Magalhães, esta incluiria a realização de *press releases* elabo-

166 O próprio Tony Wilson desenvolveria sobre este assunto no folheto da reedição de 1998 do LP *Another Setting* dos Durutti Column, o qual inclui *Amigos em Portugal* enquanto faixas extra.

167 Viriato Teles, «Nova editora de discos aposta no futuro», *Se7e*, 23 de Maio de 1984.

168 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 12 de Maio de 2017, em Lisboa.

169 *Se7e*, «Ritmo 7 – Fundação Atlântica: Reconversão», 10 de Julho de 1985.

radas por Miguel Esteves Cardoso que «ninguém distribuía»),¹⁷⁰ a negociação entre distribuidor e retalhistas, controlada pela Valentim de Carvalho, não seria, no entender dos produtores, a ideal na sensibilização para a venda de repertório que não convergiria com o gosto dominante. Segundo Chris Anderton, Andrew Dubber e Martin James,¹⁷¹ este constitui, a nível internacional, um dos problemas mais usuais em acordos de prensagem e distribuição entre editoras, dada a incapacidade de controlo por parte da editora dependente da escolha dos retalhistas e do esforço do distribuidor na venda do catálogo. Segundo Camacho:

Foi uma boa lição para quem veio a seguir. Não controlar a distribuição, para uma editora independente, é um erro. Uma editora, se quer ser verdadeiramente independente, tem de controlar a distribuição. Mas a distribuição naquela altura, se o estúdio era difícil, a distribuição era ainda mais difícil, porque... uma grande editora chega lá com um disco a uma loja, e diz: «Eh pá, compra-me xis destes, e se não venderem compenso-te, que o Marco Paulo vai vender muito.» E a loja sabia que era verdade, e então arriscava em coisas. Uma editora que diz: «Tenho aqui os Joy Division e se não vender, não tenho nada.» Não dava. E foi assim que as coisas não... verdadeiramente, não correram bem.¹⁷²

A extinção da Fundação Atlântica, motivada pela existência de uma dívida financeira à EMI-Valentim de Carvalho, incluía como cláusula contratual a cedência dos activos da editora – ou seja, a transferência do catálogo – para a EMI-VC. Por outro lado, a estratégia de Francisco Vasconcelos na tentativa de criação de proximidade com Ayres Magalhães surtiria os seus frutos. Durante o primeiro semestre de 1984, Magalhães é convidado pela Valentim de Carvalho para produzir o LP *Dar e Receber* de António Variações (publicado em Maio do mesmo ano), em cuja função é substituído a meio do processo (após

170 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 13 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

171 Anderton, Dubber e James, *Understanding*.

172 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 6 de Julho de 2015, em Lisboa.

um incêndio na sua casa) por um colega de grupo, Carlos Maria Trindade. Em meados do mesmo ano, os Heróis publicam o seu último disco pela Polygram antes da subsequente contratação pela EMI-Valentim de Carvalho, o mini-LP *Rapto*, disco que, apesar de Ayres Magalhães o considerar como sintomático do crescente esgotamento da encenação teatral do grupo – e, por extensão, como «limite da nossa metáfora»¹⁷³ –, o momento da sua publicação corresponde igualmente, para o músico, a um momento de consagração popular do ideário estético e político veiculado pelo grupo e pela própria Fundação Atlântica. Se no primeiro aniversário da editora, em Fevereiro de 1984, Ayres Magalhães expressaria a necessidade de «mais atenção para a Música Portuguesa, porque há uma Pátria que se perde»;¹⁷⁴ em Julho de 1984, em promoção de *Rapto*, afirmaria, em entrevista ao jornal *Se7e*:

Vamos ser claros: a esquerda, em 1980, ainda não tinha inimigos. Precisava deles para ser mais forte. Então, tentou ter em nós um inimigo. [...] Em minha opinião, o teu jornal é de esquerda. O meu público são ambos, é a esquerda e a direita. [...] É um disco, o primeiro, feito de ideais. Aquela imagem brilhante, vigorosa, dos portugueses, é a maneira como nós sentimos toda a nossa História. [...] É inequívoco que, depois do primeiro álbum dos Heróis, há um movimento musical à volta das caravelas, dos descobrimentos, dessas coisas todas. Até aqui, essa temática estava arredada da música...¹⁷⁵

Durante a década de 1980, para além da partilha referencial da temática dos «Descobrimientos» por grupos como a Sétima Legião, os Da Vinci (do ex-Tantra Pedro Luís, os quais venceriam o Festival RTP da Canção de 1989 com a canção *Conquistador*) e os Madredeus, a criação, em 1986, da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses (CNCDP) e a realização em Lisboa da exposição mundial Expo-98 sob a temática «Os oceanos – um património para

173 Pedro Ayres Magalhães em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

174 José Zambujal, «Fundação Atlântica quer chegar aos 50 anos», *Se7e*, 15 de Fevereiro de 1984.

175 Pedro Duarte, «Heróis do Mar – ‘A moda é um prazer’», *Se7e*, 25 de Julho de 1984.

o futuro» contribuíram, segundo o historiador Marcos Cardão, para simultaneamente centralizar esta temática (e o intrínseco enaltecimento do «papel pioneiro» dos portugueses no contacto multicultural e multigeográfico, frequentemente omissor dos aspectos mais negativos do colonialismo) em diversas representações sobre a identidade nacional, e deslocar o debate sobre a mesma do âmbito da erudição para a cultura popular, por via da sua ampla disseminação e promoção através de meios audiovisuais.¹⁷⁶ Esta opinião sintoniza-se com a do próprio Pedro Ayres Magalhães: «Do ponto de vista dos Heróis do Mar, da propaganda que fizemos, há 30 anos, tudo correu bem. É a recuperação dos monumentos, a edição da Comissão dos Descobrimentos, a relação com a história... tudo isso era tabu. [...] Não havia interesse nenhum na singularidade do teu país. [...] Hoje em dia não faria sentido fazer aquele combate, porque essa causa está ganha.»¹⁷⁷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, através da exposição dos casos de gravação dos primeiros fonogramas de António Variações e do grupo GNR, abordei o impacto de uma mais vincada aposta editorial no «rock português» na renovação geracional da estrutura de gravação da Valentim de Carvalho, a qual se reflectiu num uso mais experimentalista dos dispositivos do estúdio em prol da construção de novas sonoridades. Para esta renovação estética, foi fundamental a contratação de António Pinheiro da Silva enquanto técnico de som e de Ricardo Camacho enquanto produtor musical. Este ímpeto modernizante motivou os editores da Valentim de Carvalho, em particular Francisco Vasconcelos, a apostarem na constituição de novas equipas de produção musical sintonizadas com a modernidade pop-rock anglo-americana, responsabilizando a secção rítmica dos GNR – Vítor Rua e Tóli César Machado – pela produção de diversos fonogramas da

176 Marcos Cardão, «Foram oceanos de amor: os Descobrimentos portugueses na cultura pop dos anos 80», *Portuguese Studies Review* 26, n.º 1.

177 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 7 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

editora. Contudo, o ano de 1982 seria marcado por um considerável declínio no número de vendas dos protagonistas do *boom*, aspecto que induz alguns dos novos produtores e músicos a investir na criação da editora Fundação Atlântica, vocacionada para a publicação das novas estéticas enquadradas no domínio do pop-rock. No capítulo seguinte, focar-me-ei nesse decréscimo de vendas e no paralelo descrédito mediático do *boom*, coincidente com um período de forte crise económica geral no país, que também teve impactos no sector fonográfico.

CAPÍTULO 9

O DECLÍNIO DO «BOOM DO ROCK PORTUGUÊS»

Robert Burnett, no seu livro *The Global Jukebox: The International Music Industry*, em referência às obras dos filósofos Herbert Marcuse e Theodor Adorno (duas das principais figuras da «Teoria Crítica» da Escola de Frankfurt), afirma que um dos aspectos fundamentais nas sociedades industriais modernas é a capacidade de incorporação, na cultura dominante, de práticas ou ideias que, contraditoriamente, visam – pelo menos no discurso manifesto – subverter a mesma, aspecto especialmente patente na quantidade substancial de repertório rock publicado internacionalmente assente em temas de rebelião juvenil ou de questionamento do «sistema» social vigente,¹ cujo potencial subversivo seria, na opinião de Adorno, neutralizado pelo processo de repetição na disseminação (e «standardização») dos conteúdos, qualificado pelo filósofo como inerente ao próprio sistema capitalista.² A sobre-exposição de conteúdos, aliada à preocupação editorial em limitar as «incertezas» editoriais e consequente enfoque num menor número de artistas em prol de uma maior eficácia comercial,³ prática corrente na indústria fonográfica a nível internacional, encontrou paralelos no decréscimo de vendas e redefinição editorial, em Portugal, das apostas no «rock português» no ano de 1982.

1 Burnett, *The Global...*, 84.

2 *Ibidem* 31; Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trad. Edmund Jephcott (Stanford, CA: Stanford University Press, 2007).

3 Negus, *Producing Pop*, 135; Malm e Wallis, *Media Policy...*, 14.

A «EXAUSTÃO DO MERCADO DISCOGRÁFICO»

A intensificação da produção de discos de rock em Portugal no ano de 1981 foi paralela a uma crescente crítica do investimento «desenfreado» por parte das grandes e pequenas editoras num domínio por elas descartado até pouco tempo antes. A crítica do «aproveitamento despudorado»⁴ por parte de músicos, críticos e fãs ao papel das editoras é frequentemente acompanhada da atribuição de culpas às empresas fonográficas na construção de uma imagem negativa do universo do «rock português» gravado, ao ser, nas palavras do próprio David Ferreira, carregado de «subproduto».⁵ Durante o ano de 1982 – ano amplamente considerado como momento de viragem na popularidade dos grupos protagonistas do domínio em 1980 e 1981 –, a imprensa foi frequentemente marcada pelo discurso apelativo a uma necessária «triagem» das contratações editoriais, não só como resultado da ascendente crise económica que levaria à segunda intervenção do Fundo Monetário Internacional no país em 1983, mas também daquilo que Luís Peixoto, no jornal *Se7e*, qualifica como consequência da «aceitação ilimitada» por parte das editoras e dos cultores do *boom*:

É para nós muito estranho, ver muitos daqueles que há 10, 12 anos, acusavam de medíocres os realmente medíocres representantes do nacional cançonetismo, tomarem hoje de aceitação ilimitada perante aquilo a que outros chamaram rock português. [...] O produto final é desequilibrado. [...] Em Portugal, neste momento, tudo o que se relacione com rock português é, quer se queira, quer não, um frete que se faz às editoras. [...] [Editam] produtos medíocres, na maior parte dos casos sem qualquer tipo de interesse artístico.⁶

4 Belino Costa, «Jáfumega ao ‘Se7e’ – Rock português: o que é isso?», *Se7e*, 23 de Junho de 1982.

5 Em entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

6 Luís Peixoto, «O rock do nosso descontentamento – À Roda dos Discos», *Se7e*, 21 de Julho de 1982.

O «frete» denunciado por Luís Peixoto constitui uma das razões para o término de um dos programas radiofónicos chave na construção do *boom*, o *Rock em Stock*. Por um lado, o sucesso do programa intensificou a actividade de Luís Filipe Barros não só enquanto radialista mas também enquanto *disc-jockey* em diversas discotecas do país e apresentador e organizador de eventos com grupos rock, dinâmica essa que o leva a confessar, numa entrevista publicada em Abril de 1981,⁷ estar «cansado» do programa («o mal do *Rock em Stock* foi sempre depender de mim»). A sua vontade de apresentar um programa na Onda Média da Rádio Comercial e os crescentes conflitos com representantes editoriais estimulam Barros a desistir da apresentação do *Rock em Stock*,⁸ sendo posteriormente substituído pela ex-promotora editorial Ana Bola no programa, no início de 1982. Segundo Barros, os últimos meses de actividade do radialista no *Rock em Stock* foram marcados pela crescente pressão das editoras quanto à emissão e promoção de grupos, e pelo seu próprio desencanto com o panorama geral do «rock português», considerando que o prévio carácter distintivo do seu programa enquanto plataforma de lançamento e de filtragem do que considerava ter valor suficiente para ser promovido estava a ser «furado» pelos colegas de outros programas e estações radiofónicas, os quais, nas suas palavras, «passavam» o «que eu não passava».⁹ A necessidade de manter o controlo qualitativo dos conteúdos do *Rock em Stock* motivou desconfianças quanto à índole da sua selecção de discos e grupos emitidos, chegando a ser acusado de participar em esquemas de *payola* enquanto elemento estruturante para a sua programação:

Eu vou almoçar com o [responsável de uma editora] e o gajo diz-me isto num almoço... no Restelo, diz-me: «Pá, ó Luís, sabes que se começa a falar que tu só recibes dinheiro?» [...] E foi quando eu

7 Jorge Pinheiro, «'Rock em Stock' empurra elefante para o Zoo», *Tal & Qual*, 11 de Abril de 1981.

8 Aspecto referido por Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

9 Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

lhe disse: «Eh pá, então eu faço [...] 1000 contos por mês em discotecas, achas que me vou chatear com 20 ou 30 contos que é capaz de dar para aí um disco para esses gajos que vocês exploram? É que nem todas as bandas podem passar naquele programa, senão eu acabo com a qualidade do programa a passar essas merdas.» [...] «– Ah, mas passas o Sérgio Godinho, o *Com Um Brilhozinho nos Olhos*, e o Carago... – Mas isso é bonito, pá. [...] Agora esses gajos não dão com nada.»¹⁰

As queixas relativas à não inclusão de fonogramas no programa foram igualmente expressas por David Ferreira, ao qual Luís Filipe Barros responde com a ameaça de não emissão, durante seis meses, de qualquer disco da Valentim de Carvalho.¹¹ Segundo Barros, esta ameaça motivou queixas por parte de Ferreira à direcção da Rádio Comercial e, em particular, a João David Nunes. Paralelamente, os assistentes de Luís Filipe Barros no programa, alguns deles directamente ligados à Valentim de Carvalho (Ricardo Camacho, Rui Neves, e.o.) tentavam exercer, nas palavras do próprio, alguma «pressão» para que Barros amainasse o conflito com as estruturas editoriais, o que levantava igualmente problemas internos entre a equipa do programa: «‘O João esteve a falar comigo por causa das editoras e vocês estão-me a dar recados? Vocês já estão a ser comprados pelas [...] editoras?’ Porque os gajos pediam discos, e os gajos davam-lhes os discos todos [...], porque eram os gajos que falavam directamente comigo, portanto, tinham alguma influência...»¹²

A POPULARIDADE MEDIÁTICA DA «MÚSICA POPULAR PORTUGUESA»

Por outro lado – e parcialmente influenciado pela discussão e subsequente aprovação da Lei de Protecção da Música Portuguesa –, Bar-

10 Luís Filipe Barros em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

ros começara a incluir nos conteúdos do *Rock em Stock* músicos e grupos mais próximos do universo da «música popular portuguesa», herdeira da canção «de protesto»/«de intervenção» que marcara a década de 1970, que, de alguma forma, considerava apropriados para o programa, aspecto que Barros considera como reparação de uma «dívida com aqueles gajos de esquerda»¹³ que teria descartado nos inícios do *Rock em Stock*. Um dos principais grupos enquadrados neste domínio e promovidos por Barros ainda no contexto do *Rock em Stock* foi o grupo Trovante, o qual, em Agosto de 1980, após a edição do segundo LP, *Em Nome da Vida*, pela etiqueta Mundo Novo,¹⁴ é contratado pela Valentim de Carvalho, através da qual grava, em 1981, o LP *Baile no Bosque*. Neste LP, para além da influência da música tradicional portuguesa, encontra-se particularmente patente a influência de alguma música rock anglo-americana da década de 1970, conscientemente expressa pelos músicos do grupo. Segundo Barros, o seu primeiro contacto com o grupo Trovante ocorre após uma ida dos membros do grupo à rádio, a qual é marcada não só pela entrega de uma cópia de *Baile no Bosque* por parte do teclista Manuel Faria a Barros, mas também pela ilustração das influências: «Aparece o Manel Faria [...] com discos dos Gentle Giant e dos Jethro Tull... [...] ‘– [Estas são] as nossas influências [...]. – Pá, isto é giro [...] mas só vou passar um minuto e meio desta música’, que era a *Balada das Sete Saias*. E ficámos amigos.»¹⁵

A emissão da segunda secção de *Balada das Sete Saias* (subsequente a uma primeira parte mais «pianística», a qual é seguida da introdução mais intensa da bateria e do forte destaque do bandolim), mais próxima das características musicais dos discos de rock emitidos por Barros, era articulada no programa com uma faixa do grupo inglês Jethro Tull, cujas referências ao universo da música *folk* britânica e estilo vocal de Ian Anderson (vocalista do grupo) constituíram notória influência nas características do repertório dos Trovante. O contacto com o grupo intensificou a proximidade entre Barros e

13 *Ibidem*.

14 Essencialmente dedicada à publicação de fonogramas de artistas integrados na esfera de actividades do Partido Comunista Português.

15 Entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

Ruben de Carvalho, um dos principais responsáveis pela organização anual da festa do órgão de informação oficial do PCP, a Festa do *Avante!*, um dos principais eventos politico-culturais do país.¹⁶ Esta proximidade (feita sob o risco de potencial conflito com a direcção da Rádio Comercial; «não sei se o João David Nunes me vai despedir por fazer publicidade à Festa do *Avante!*») ¹⁷ induziu a que Barros – que não se considera uma pessoa de esquerda – promovesse no seu programa alguns dos protagonistas do cartaz da festa para além dos usuais grupos rock, entre os quais se destaca o grupo cabo-verdiano Os Tubarões (e a forte promoção da canção *Tabanca no Rock em Stock*), o qual figurou no cartaz da edição de 1980. Segundo Barros: «O que é que eu vi ali? [...] Os gajos que pretendem chuchar na teta da vaca, e o caraças... pô-los de lado, que eu agora vou-me dedicar a outro tipo de ‘rockalhada’. Que eram os gajos da música popular. Aparece-me o Júlio Pereira com o *Cavaquinho* [1981]. [...] Lanço o *Cavaquinho*. [...] É assim que acaba o *Rock em Stock*. [...] Esses gajos foram todos aceites ainda na fase final do *Rock em Stock*.» ¹⁸

Em inícios de 1982, Luís Filipe Barros terminaria a sua participação no *Rock em Stock* e asseguraria o período das manhãs (entre as 7 e as 10 da manhã) da emissão em Onda Média da Rádio Comercial com o programa *Café com Leite*. Uma das principais motivações de Barros era ultrapassar as fortes audiências de *Despertar*, programa apresentado por António Sala e Olga Cardoso no mesmo período horário, na Rádio Renascença. Para o efeito, Barros concebe *Café com Leite* enquanto programa mais dedicado às gerações mais velhas, com reportagens ao vivo dirigidas por Carlos Ribeiro. *Café com Leite* seria musicalmente mais virado para o repertório pop-rock inglês e francês da década de 1960 (The Beatles, Rolling Stones, Sylvie Vartan, e.o.) e, por outro lado, para a continuação da promoção da nova música popular portuguesa já iniciada no *Rock em Stock*:

16 Pedro Félix, «Festa do Avante!», em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2 (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010).

17 Luís Filipe Barros em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

18 *Ibidem*.

O que é que eu apanho no programa da manhã? O Fausto, com o *Navegar, Navegar* [1982]. [...] É um gajo que vendeu 300 mil discos graças a mim. É o que o gajo diz hoje. «Foi o Barros que me lançou.» [...] Eu vou para a manhã, e pego [...] [nos músicos] todos que eu tinha posto de lado. Caio com alma. O Vitorino, com o *Menina Estás à Janela*, sou eu que lanço.¹⁹ [...] «O gajo está a retribuir a dívida que tinha com eles dos tempos do *Rock em Stock*.»²⁰

Após o fim do período de actividade em autogestão da editora Sasseti, iniciada em Março de 1975 após conflitos entre trabalhadores afectos à UDP e a direcção liderada pelo administrador-delegado António Marques de Almeida, vista como próxima do PCP, a editora é retomada pelos antigos proprietários em 1980. O seu historial de edições de alguns dos protagonistas da «música popular portuguesa» da década de 1970 – José Mário Branco, Sérgio Godinho, José Jorge Letria e Manuel Freire, e.o. – e a escassa concorrência editorial neste domínio (à excepção da Orfeu) motivam o reinvestimento por parte dos membros da estrutura editorial – entre eles, António Marques de Almeida, o director de produção Jorge Zagalo e o A&R Eduardo Paes Mamede (antigo membro do GAC – Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta») – neste universo musical, após um período de rejeição mediática de artistas e repertório identificados com o período revolucionário. Segundo Paes Mamede, o «anátoma» existente durante o período de refluxo do PREC em finais da década de 1970 relativamente aos cantores de esquerda («nesses anos não se ouve Zeca, não se ouve Sérgio [...], as rádios não passam isso»), momento em que se afirma mediaticamente o rock cantado em português, não seria apenas sintomático de uma aversão às ideias e ao próprio movimento revolucionário, mas, também, afirmativa de uma necessidade de renovação geracional, sendo a música conotada «com uma época que eles

19 A canção *Menina Estás à Janela* já tinha sido gravada no seu primeiro LP, *Semear Salsa ao Reguinho* (1975 – Orfeu/Arnaldo Trindade). A canção é novamente publicada em *single* no ano de 1982, também pela Orfeu, e no LP *Leitaria Garrett*, publicado em 1984 pela EMI-Valentim de Carvalho.

20 Luís Filipe Barros em entrevista realizada por Ricardo Andrade a 29 de Maio de 2014, em Lisboa.

já não queriam».²¹ O músico e produtor descreve da seguinte forma aquilo que considera ter sido o motivo de fundo de alguns radialistas no descartar da «música popular portuguesa»: «Eu não sei se eles eram muito politizados a este nível de dizer ‘isto é coisa dos esquerdistas, não vamos passar isto’. Não era bem o espírito. Era um bocado assim: ‘Isto é coisa antiga, isto já acabou. Isto foi o 25 de Abril, já foi há anos... isso já acabou.’ Estás a perceber?»²²

Uma das primeiras e mais marcantes apostas da Sasseti foi o quarto LP a solo do multi-instrumentista Júlio Pereira, intitulado *Cavaquinho*, publicado em 1981. O enorme sucesso radiofónico e comercial do disco, segundo Mamede, dever-se ia, em parte, a ser um disco «sem sexo», precisamente por ser isento de conteúdo lírico: «Apesar de ter tocado com o Zeca [...] nunca foi ligado à esquerda – não é um gajo perigoso... é um instrumentista, ‘não tem ideologia’».²³ O reforço financeiro proporcionado pelas vendas de *Cavaquinho* conferiu à Sasseti uma maior segurança económica para avançar com projectos mais ambiciosos a nível da elaboração dos arranjos e da produção fonográfica. Este investimento na «qualidade» reflectiu-se na produção, em 1982, do LP *Triângulo do Mar* de Carlos Mendes, cujo título daria o nome à nova etiqueta da editora enquanto marca de prestígio, reflectindo a própria estrutura tripartida da empresa, ao ser constituída por um departamento de produção, de edição e de promoção («onde funcionávamos como um triângulo»)²⁴ Este crescente investimento na «música popular portuguesa», que levaria à gravação e publicação em 1982 de discos de invulgar elaboração como *Por Este Rio Acima* de Fausto Bordalo Dias (produzido pelo próprio Eduardo Paes Mamede), é paralelo ao próprio declínio de vendas do «rock português», aspecto conscientemente expresso na altura pela direcção da editora, como explicava Jorge Zagalo em entrevista:

21 Eduardo Paes Mamede em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 1 de Junho de 2015, no Funchalinho.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

Se há dois, três anos, a venda de três mil discos era razoável, hoje esse número está consideravelmente ultrapassado. A lei de protecção da música portuguesa teve importância neste crescimento. É, no entanto, natural que o Rock português entre em decadência e que os editores se interessem por outros tipos de música. Tudo vai depender das apostas de cada um. Uma coisa é certa: a Rádio vai ter de passar muita música portuguesa, o que é uma garantia para o futuro.²⁵

Apesar do impulso inicial de salvaguarda por parte de alguns radielistas – caso de Luís Filipe Barros – em tentar corresponder aos postulados da nova lei, esta seria retrospectivamente qualificada como fracassada poucos anos após a sua aprovação. O ineficaz controlo das percentagens de «música portuguesa» emitida é geralmente entendido como causa central para o incumprimento da lei, dada a pouca clareza legal quando aos seus sistemas de regulação. Se, por um lado, a lei estipula que o controlo de percentagens deveria ser fiscalizado pela Secretaria de Estado da Comunicação Social e pelas sociedades de autores, a SPA afirma que a sua função seria apenas a de «pressionar as estações emissoras a cumprirem a lei e enviarem os respectivos cálculos de percentagem»,²⁶ pressão esta que representantes de estações de rádio afirmam não ter sido efectivada. Segundo o (então) presidente da Sociedade Portuguesa de Autores, Luiz Francisco Rebello, a lei apenas teria surtido efeito nos conteúdos radiofónicos emitidos durante o primeiro ano após a publicação (1981-1982), afirmando ter «sérias dúvidas» quanto ao seu cumprimento subsequente.²⁷ João David Nunes, director da Rádio Comercial, afirma, em 1983, que apesar dos conteúdos da Onda Média ainda corresponderem ao exigido pela lei, tal não aconteceria no FM estéreo, dado o que considera ser a ausência de conteúdos adequados à programação do canal: «O critério de qualidade do FM não

25 Belino Costa, «Editoras repensam política de lançamentos – Rock português: o fim das vacas gordas?», *Se7e*, 8 de Setembro de 1982.

26 Pedro Duarte, «Dois anos depois... Lei da Música Portuguesa atingiu a terceira idade», *Se7e*, 9 de Novembro de 1983.

27 *Ibidem*.

se compadece com a lei».²⁸ Se a aprovação da lei correspondia a um momento em que os diversos órgãos de comunicação social já tendiam a promover uma quantidade substancial de música gravada em Portugal e, em particular, o «rock português», constituindo-se este enquanto reforço dessa mesma intensificação da produção, a conjugação entre o incumprimento posterior da lei e a crise económica que afectou a indústria fonográfica em Portugal constituem motivos para que, nas palavras do jornalista Pedro Duarte, os «efeitos da lei» durante o «ano morno» de 1982 (e posteriores) não fossem «visíveis».²⁹ Júlio Isidro reforça esta mesma posição: «A lei também não foi cumprida. Ponto final. [...] A lei foi absolutamente ignorada e, portanto, cantaram em português aqueles que quiseram cantar em português.»³⁰

O TÉRMINO DE PROGRAMAS RADIOFÓNICOS E TELEVISIVOS

1982 seria igualmente o ano de término de alguns dos principais programas radiofónicos e televisivos divulgadores do «rock português» dos anos precedentes. A substituição de Luís Filipe Barros por Ana Bola na locução do *Rock em Stock*, a qual seria seguida do término dos *tops* de discos do programa, foi desde o início criticada na imprensa, dada a forte marca deixada por Barros na identidade do programa. Segundo o radialista, a fase final do programa foi caracterizada por um decréscimo de emissão de discos de grupos rock portugueses, aspecto confirmado em entrevista do período pela própria Ana Bola: «A passagem do rock português é praticamente nula. Porque não há. [...] Estou à espera dos álbuns dos Táxi e dos GNR, aliás já ouvi o álbum deste grupo, que é qualquer coisa de bom em termos

28 Pedro Duarte, «Todos ralham e... têm razão... Já só falta o apoio aos músicos!», *Se7e*, 9 de Novembro de 1983.

29 Pedro Duarte, «Dois anos depois... Lei da Música Portuguesa atingiu a terceira idade», *Se7e*, 9 de Novembro de 1983.

30 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e António Tilly a 25 de Fevereiro de 2016, em Lisboa.

do que se faz em Portugal. Para já, o que me tem aparecido em termos do chamado rock português têm sido coisas intocáveis (intocáveis por não poderem ser tocadas...) [risos].»³¹

A edição original de *Rock em Stock* (existindo posteriormente uma segunda edição do programa, novamente com Luís Filipe Barros, a partir de 1987) termina em Setembro de 1982, sendo o horário de emissão preenchido pelo novo programa de António Sérgio (novamente com Ricardo Camacho e Rui Neves enquanto auxiliares iniciais), *O Som da Frente*.³² Este seria um programa central na divulgação da música pop-rock anglo-americana enquadrada nos discursos mediáticos enquanto ligada a um imaginário de «vanguarda» e duraria até 1993. Por sua vez, o programa televisivo que popularizara Ana Bola, *O Passeio dos Alegres*, no qual figurara através da personagem Anucha Mil Homens, termina as suas emissões televisivas a 27 de Junho de 1982.³³ Se, por um lado, o apresentador do programa, Júlio Isidro, justifica retrospectivamente o término do mesmo com «o tão português ‘querer fazer diferente para não cansar’»,³⁴ a imprensa da altura relatava o decréscimo de condições logísticas e a existência de hipotéticos conflitos entre a administração e a equipa realizadora, sugeridos em entrevista pelo próprio:

‘Eu só gostava de saber o que fariam lá fora, nas estações de Televisão, a uma equipa que produz, que realiza o programa de maior audiência...’ Júlio Isidro fala com mal disfarçada amargura [...] E pensa que a segunda série será melhor quanto ao conteúdo, embora pior no que se refere à forma, por falta de condições técnicas. O programa comemorativo do aniversário, no último domingo, ficou muito aquém do

31 António Ramos, «Ana Bola – ‘Anucha mil homens da TV para a rádio’ – Estará ela a dar vida ao Rock em Stock?», *Musicalíssimo*, 7 de Abril de 1982.

32 «Mais novidades da Comercial – Herman José na Rádio e regresso do ‘Pão com Man-teiga’», *Se7e*, 15 de Setembro de 1982; *Tal & Qual*, «O som nosso de cada dia», 9 de Outubro de 1982.

33 Maria João Duarte, «Júlio Isidro anuncia – Alegres vão passear na rua», *Se7e*, 17 de Fevereiro de 1982.

34 Entrevista a Júlio Isidro publicada pelo site *Vida Extra – Expresso* a 18 de Fevereiro de 2019 (acedido a 1 de Março de 2019): <https://vidaextra.expresso.pt/cronicas/2019-02-18-Um-passeio-maravilhoso>.

que imaginou: não teve o espaço ideal, não contou com as câmaras nem com o carro de exteriores de que necessitava, e a retrospectiva não correspondeu ao que o autor pretendia, porque, das 44 emissões anteriores não existe sequer um minuto gravado.³⁵

Por outro lado, o jornal *Se7e* publica, «segundo fontes próximas da Televisão», que a direcção da RTP se queixaria de um «abaixamento de forma» do programa relativamente ao dinamismo inicial dos primeiros anos.³⁶ A faixa horária de *O Passeio dos Alegres*, entre as 15 e as 18 horas das tardes de domingo, seria preenchida em Julho pelo novo programa *Berros e Bocas*, apresentado por Luís Filipe Barros e por Manuela Moura Guedes. O programa, que promovia igualmente alguns dos grupos do «rock português» apoiados por Luís Filipe Barros no *Rock em Stock* (através da participação dos Roqui-vários, Xutos & Pontapés, e.o.), teve, contudo, uma escassa duração; a «incompatibilidade» entre as personalidades dos apresentadores levaria ao término de *Berros e Bocas* em Outubro do mesmo ano.

O agravamento da economia nacional e, em particular, da dívida externa do país, motivou a convocação de eleições antecipadas e a reeleição, em 1983, de Mário Soares para primeiro-ministro no IX Governo Constitucional (constituído por uma coligação de «bloco central» entre o Partido Socialista e o Partido Social-Democrata). O novo enquadramento político motivou igualmente a reconfiguração do Conselho de Gerência da RTP, tomando posse João Pedro Palma-Ferreira enquanto presidente e Tito de Morais, José Niza, António Torres Pereira e Mário Cerqueira Correia enquanto vogais.³⁷ José Niza, o qual assume o pelouro da programação em substituição de Maria Elisa, interrompe a exibição do programa *Vivámúsica*, para o qual eram realizados os *videoclips* (ou «telediscos») promocionais das mais recentes publicações discográficas. Apesar de as edi-

35 Maria João Duarte, «Júlio Isidro anuncia – Alegres vão passear na rua», *Se7e*, 17 de Fevereiro de 1982.

36 Maria João Duarte, «Os banhos televisivos deste Verão – ‘Berros’, ‘Bocas’, Roques e uma espécie de Cornélia», *Se7e*, 12 de Maio de 1982.

37 Segundo a página do Museu da RTP, com texto de Vasco Hogan Teves (acedido a 23 de Maio de 2019): <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe80/ARTPAos25AnosAsPrimeirasTelenovelasPortuguesas/Pag11/default.htm>.

toras terem um papel determinante na configuração dos *videoclips*, a equipa técnica e grande parte do investimento financeiro na sua realização provinha da própria RTP. Segundo David Ferreira, o término de *Vivá música* inviabilizaria a criação regular de *clips* promocionais durante alguns anos: «Os programas do Júlio [Isidro] são importantes, mas o *Vivá música* é muito importante. [...] O Niza vai para a televisão em 83, o *Vivá música* acaba, e faz muita falta, naquela altura... até porque nós não tínhamos dinheiro para fazer vídeos. De maneira nenhuma. Não havia dinheiro. A certa altura, fiz um vídeo com os Trovante em 84 [*Xácara das Bruxas Dançando*] e fiz o *Sul* do Vitorino em 85. Eram completamente a excepção.»³⁸

O DECLÍNIO DE VENDAS DO «ROCK PORTUGUÊS» E A TRANSFERÊNCIA DO GRUPO UHF

As limitações financeiras das editoras seriam amplificadas pela crescente crise económica que culminaria na segunda intervenção do Fundo Monetário Internacional no país, em 1983. A desvalorização cambial e a subida de preços dos bens de consumo reflectir-se-iam nos valores dos *cachets* dos concertos dos grupos e no próprio investimento editorial na gravação e promoção de novos fonogramas. Em Agosto de 1982, um responsável não identificado da editora Polygram afirma em entrevista ao jornal *Sete*, no âmbito de um artigo intitulado «*Rock: medo e austeridade*», que, se por um lado, o aumento de vendas proporcionado pelo *boom* do «rock português» fora uma invulgaridade que o mercado «não poderia aguentar por muito tempo», por outro, a emergente crise económica levava a uma queda drástica de vendas (35%) durante o primeiro semestre de 1982³⁹ em comparação com o ano anterior. O forte investimento editorial na segunda vaga de discos do «rock português» falha igualmente em encontrar

38 David Ferreira em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

39 Rui Leitão, «Rock: medo e austeridade», *Tal & Qual*, 21 de Agosto de 1982.

correspondência a nível de vendas. Em Abril de 1982, a Polygram publica o segundo LP do grupo Taxi, intitulado *Cairo*, em capa de lata (a qual o membro Henrique Oliveira qualifica como «jogada comercial da editora»), acompanhada de um investimento em anúncios televisivos.⁴⁰ A escolha da tiragem inicial do disco – 30 mil exemplares – visava igualar o sucesso de vendas do primeiro LP do grupo. Contudo, apesar da rápida venda das primeiras 15 mil unidades – o que lhe garantia a atribuição do galardão de disco de prata ao grupo –, o disco de ouro seria considerado pela imprensa como mero resultado de «uma campanha publicitária de peso».⁴¹ Por outro lado, a edição em Março do sucessor do LP *À Flor da Pele*, dos UHF, o mini-LP *Estou de Passagem*, apesar de atingir as 15 mil unidades vendidas nas primeiras semanas após a publicação,⁴² não passaria a marca do disco de prata, aspecto que António Manuel Ribeiro atribuía a uma suposta negligência promocional da Valentim de Carvalho. Após o contacto do administrador da Rádio Triunfo, Daniel de Sousa, com o grupo, os UHF estariam, durante o Verão de 1982, no centro de um conflito negocial entre duas editoras, o que culminaria na «transferência» do grupo em Outubro de 1982 e com a sua quebra de contrato com a Valentim de Carvalho, a qual custaria o valor «astronómico» de 500 mil escudos à Rádio Triunfo.⁴³ O novo contrato, com a duração de três anos, incluiria ainda a duplicação dos *royalties* atribuídos aos músicos pela venda dos fonogramas (de 6% para 12%) relativamente ao contrato anterior com a Valentim de Carvalho. Segundo António Manuel Ribeiro:

Por um misto de ingenuidade e vaidade mandámos às malvas o contrato de cinco anos com a EMI/Valentim de Carvalho e aceitámos o dobro de uma editora que nunca nos pagou o acordado. O valor artístico e o sucesso financeiro do grupo provocaram a cobiça da editora

40 Belino Costa, «Táxi viaja até 'Cairo': Não copiámos o nosso êxito», *Se7e*, 21 de Abril de 1982.

41 Ana Pereira da Silva *et al.*, «Suplemento 25 Abril – Dez anos é pouco tempo... – Rock em Portugal: sempre, sempre o bombo da festa», *Se7e*, 18 de Abril de 1984.

42 Pedro Sá, «Quem sobreviver cantará?», *Tal é Qual*, 8 de Abril de 1982.

43 Ribeiro, *Por Detrás...*, 266-67.

discográfica Rádio Triunfo/Orfeu, entretanto apagada do mapa, que procurava desesperadamente um lugar no lucrativo universo do rock português [...]. Como sempre acontece nestas situações o sopro de alguns próximos foi influente para largarmos a casa da música portuguesa que o Valentim de Carvalho sempre foi. O erro é amiúde um passo a mais. [...] O país estava igualmente debilitado, prenunciando a segunda entrada da ajuda externa a Portugal em 1982. Durante um tempo, nalgumas paredes até hoje esborratadas, as frases inflamadas contra o FMI dominavam a arquitectura das avenidas mais emblemáticas das cidades de Portugal.⁴⁴

Contudo, a relação com a Rádio Triunfo seria motivo de rápido arrependimento para os músicos. Para além das suspeitas de envolvimento da editora em esquemas de pirataria através da prensagem ilegal de fonogramas na fábrica de discos da editora em Matosinhos, a saída de Daniel de Sousa do cargo de administrador em 1983, o comparativamente baixo número de vendas declarado pela editora do LP *Persona Non Grata* (publicado em Novembro de 1982), o incumprimento do pagamento de *royalties* aos músicos e o que António Manuel Ribeiro considera ser a «rebaldaria» organizativa da empresa (e, em particular, uma estrutura de A&R e de promoção pouco funcional), levam a que os UHF peçam um primeiro pedido de rescisão de contrato à Rádio Triunfo em Janeiro de 1984,⁴⁵ o qual é recusado pela editora. O grupo só se desvincularia da Rádio Triunfo em 1985, após a publicação do disco ao vivo *Ao Vivo em Almada – No Jogo da Noite*, gravado propositadamente para não oferecer mais novo repertório à editora (apesar da inclusão de três inéditos).⁴⁶ Paralelamente, a formação que gravara *Cavalos de Corrida e À Flor da Pele* desmembrar-se-ia durante os anos de 1983 e 1984, com o baixista Carlos Peres a actuar pela última vez enquanto membro do grupo a 29 de Outubro de 1983, no Porto,⁴⁷ e

44 *Ibidem*, 57-59.

45 Pedro Duarte, «Novos músicos, novo grupo – UHF: ‘Sabemos recomeçar’», *Se7e*, 29 de Setembro de 1984.

46 Segundo António Manuel Ribeiro em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Fevereiro de 2017, em Almada.

47 Ribeiro, *Por Detrás...*, 65.

o baterista Zé Carvalho, após acidente de viação em inícios de 1984, a deixar o grupo em Setembro do mesmo ano por incapacidade física.⁴⁸

PROBLEMAS NAS ACTUAÇÕES AO VIVO E O DESENCANTO DE RUI VELOSO COM O «ROCK PORTUGUÊS»

Para além do fracasso comercial, a intensificação da «imagem negativa» do «rock português» ao longo de 1982 é, segundo editores e músicos, amplificada pelo próprio défice qualitativo das condições de actuação ao vivo, apesar da crescente proliferação de empresas de som para espectáculos. Segundo David Ferreira, as ainda péssimas condições dos concertos constituem um factor de desilusão para os públicos e para os músicos e de crescente desinteresse pelos grupos de «rock português», aspecto reiterado pelo baterista Guilherme Inês, do grupo Salada de Frutas, o qual termina a sua actividade precisamente por causa das dificuldades logísticas das actuações:

Na maioria dos casos, os espectáculos eram com péssimas condições... o Dramático de Cascais era uma verdadeira vergonha. [...] Acontece que uma coisa é o Rui [Velo], com um som minimamente decente, estar na primeira parte dos Police. Outra coisa é um espectáculo qualquer, que alguém organiza, com um som de merda [...]. Em 82, os problemas estão todos lá. [...] O mercado é invadido de subproduto e o consumidor acaba por se chatear. Vão ver espectáculos que não têm bom som, e a rádio farta-se. – David Ferreira⁴⁹

O grupo acabou agora de gravar este disco [*Crime Perfeito*] e, depois do seu lançamento, vai «fechar para obras». Há um cansaço grande de todos os elementos, há algum descontentamento em relação, essencialmente, às condições em que se realizam espectáculos neste país

48 Pedro Duarte, «Novos músicos, novo grupo – UHF: ‘Sabemos recomeçar’», *Se7e*, 29 de Setembro de 1984.

49 Entrevista realizada por Ricardo Andrade e Miguel Almeida a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

[...]. As pessoas desiludem-se quando vêem os grupos actuar ao vivo. Nós trabalhamos, muitas vezes, sem as condições mínimas. Teria sido melhor se tivéssemos feito menos espectáculos, mas com melhor qualidade, do que muitos, sob condições sempre imprevisíveis. De futuro, isso não pode acontecer. – Guilherme Inês⁵⁰

Rui Veloso, provavelmente o principal «espoletador» do *boom* do «rock português», sentir-se-ia particularmente afectado pelas dificuldades de actuação ao vivo, tanto pela fraca condição dos espaços para actuação como pela ainda fraca qualidade sonora dos sistemas de amplificação. Um aspecto adjuvante seria ainda o nervosismo sentido pelo próprio quanto à performance ao vivo. Se outros protagonistas do rock em Portugal tinham por hábito competir pelo encerramento dos cartazes, posição conferidora e realçadora do prestígio do grupo, Carlos Gomes, agente de Rui Veloso e principal responsável pela empresa Concerto, afirma que Rui Veloso fazia sempre questão ser o primeiro a tocar em eventos com vários artistas: «O gajo queria era ir-se embora... era um sacrifício do caraças [...]. Assim que se podia ver livre daquilo...»⁵¹ Eram frequentes as queixas de Veloso em entrevistas quanto às condições de actuação, geralmente em pavilhões (locais que afirmava «detestar») com «o P. A. aos berros»: «Abomino o esquema dos 2000 watts. O que eu preciso é de comunicação directa com o público. Vê-los a ouvirem-me a mim e não à electricidade. Não preciso de 2000 watts para a minha música. Quero poder tocar eléctrico e acústico, variar o estilo, captar ambientes novos. Estou farto de ser obrigado a um formato sonoro único que me impede de evoluir.»⁵²

As dificuldades proporcionadas pelas actuações ao vivo e o desgaste provocado pela forte exposição de Veloso enquanto figura pública contribuíram para a interrupção das actuações ao vivo do

50 Pedro Duarte, «Foi chão que já deu... Frutas – Nova receita dos Saladas», *Se7e*, 1 de Setembro de 1982.

51 Carlos Gomes em entrevista a Ricardo Andrade, realizada a 7 de Janeiro de 2017, em Palmela.

52 Trindade Santos, «Rui Veloso – ‘O que o sucesso tem para me dar, é deixar-me fazer o que quero’», *Música & Som*, Maio de 1983.

músico entre Janeiro e Junho de 1981, em plena «febre» do «rock português». ⁵³ Durante este período, marcado por problemas de saúde (sobretudo na voz), ⁵⁴ desenvolve a composição de repertório para a banda sonora do filme *A Crónica dos Bons Malandros* (estreado em 1984), o *single Um Café e Um Bagaço / Cine-Felicidade* (gravado no Verão de 1981 em Madrid e misturado em Portugal por José Fortes, sendo publicado em Novembro/Dezembro do mesmo ano) e o seu segundo LP, *Fora de Moda*. A má relação com a actividade ao vivo era ainda exponenciada pelo crescente conflito com o agente Carlos Gomes quanto ao pagamento das actuações, o que levaria à quebra de relações entre ambos durante o segundo semestre de 1982. ⁵⁵ Segundo Veloso: «Vendi 30 e tal mil cópias do *Ar de Rock* e depois dei concertos. Eu tinha concertos em que não ganhava nada, na altura ganhava 15 contos por concerto. Mas havia quem já ganhasse 45 contos.» ⁵⁶

O desencanto de Veloso com o fenómeno do «rock português» e com a popularidade de *Chico Fininho* motiva-o igualmente a reconfigurar a sua Banda Sonora, após a saída do baixista Zé Nabo do grupo depois da actuação na Festa do *Avante!* em Setembro de 1981, que seria substituído pelo ex-GNR Mano Zé. A nova formação corresponderia a um desejo de maior eclectismo expresso por Veloso, ao incluir ainda a participação do teclista António Pinho Vargas, aspecto que, segundo Veloso, convergiria com a sua vontade de expressar diferentes influências musicais para além do rock, patentes em *Fora de Moda*, publicado em Julho/Agosto de 1982: «Mais ritmos brasileiros, mais jazz e mais blues.» ⁵⁷ O enveredar por outros estilos musicais constituía, expressamente, uma reacção à imagem construída de Veloso como «pai» do fenómeno do *boom* do rock em Portugal, e a rejeição da sua identificação com a categoria musical: «Rui Veloso [...] neste *Fora de Moda* quase repudia toda a imagem construída em volta de *Chico Fininho*, afirma-se como um músico que não quer estar

53 *Se7e*, «Rui Veloso volta aos palcos», 27 de Maio de 1981.

54 Manuel Dias, «Quem és tu, ó Carlos Tê?», *Se7e*, 18 de Março de 1981.

55 Mesquita, *Os Vês...*, 168.

56 *Ibidem*, 125.

57 *Ibidem*, 157.

apegado a rótulos. ‘Este não é um álbum de Rock. Ouçam e chamem-lhe o que quiserem’, diz ele em jeito de desafio.»⁵⁸

Se a sua desidentificação com o «rock português» e com os seus rumos e sucedâneos ao longo dos anos de 1981 e 1982 seria evidenciada pelo próprio título do disco, aspecto reiterado pelo texto de Carlos Tê impresso no encarte,⁵⁹ a faixa que abre o disco, a canção *Estrela de Rock and Roll*, explicitava a aversão sentida por Rui Veloso relativamente ao papel que lhe teria sido atribuído pelos *media* nos anos precedentes, tanto na letra criada pelo parceiro de composição Carlos Tê («Não tenho jeito para estrela do rock and roll/ Vaguear no palco perdido entre as luzes/ Sangue e vinil na febre louca do show biz/ Quando eu morrer talvez triplique a minha fama»), como nas próprias características musicais da canção: «*Estrela de Rock ‘n’ Roll* é uma música que surgiu numa altura em que procurava na guitarra novos acordes. Tem um ritmo abasileirado porque tive a preocupação de não fazer um Rock. Acho que o consegui. A letra do Tê tem muito que ver comigo. Só quero que me deixem ser um músico. Quero trabalhar sem ser conduzido pelo *show-bizz*.»⁶⁰

A «CRISE FINANCEIRA»

E A «CRISE DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA»

A desidentificação dos vários músicos com a sobre-exposição e «aproveitamento» mediático e editorial do «rock português», em momento de crescente crise económica e decréscimo de vendas discográficas, foi paralela aos processos de triagem de grupos e novas edições por parte das editoras em Portugal, amplamente discutidos na imprensa ao longo dos anos de 1982 e 1983. A crise económica e a «crise da indústria

58 *Se7e*, «Ritmo 7 – O ‘Chico Fininho’ está ‘Fora de Moda’», 19 de Maio de 1982.

59 «*Fora de moda* porque a música popular não é propriamente um fenómeno de alta costura onde se movimentam os grandes costureiros de modas e acetatos [...] este disco foi feito fora dos padrões industriais ditados pelos ‘ateliers’ discográficos de Londres e Nova Iorque, de onde emanam periodicamente as colecções ‘punk’/‘new wave’ de Primavera/Verão [...].»

60 Belino Costa, «Novo álbum de Rui Veloso – ‘Fora de Moda’... mas pouco», *Se7e*, 4 de Agosto de 1982.

discográfica portuguesa», alvo de diversos artigos e entrevistas nos principais periódicos em circulação no país durante este período, resultante não só do «cansaço» geral relativamente ao «rock português» mas, também, da desvalorização da moeda e subsequente aumento dos preços dos discos e dos próprios custos dos materiais importados necessários ao fabrico de fonogramas («o vinil, as prensas, as matrizes e as fitas»),⁶¹ motivam, segundo Rui Leitão, após consulta a «muitos responsáveis do sector» no início do Verão de 1982, uma quebra de 50 por cento de vendas relativamente ao mesmo período de 1981.⁶² A 10 de Julho de 1982, o mesmo jornalista, em artigo do jornal *Tal & Qual*, noticia a ocorrência de um almoço em Cacilhas entre representantes (não identificados) da Polygram, Valentim de Carvalho, Vadeca e Rádio Triunfo que teria desaguado «num debate que terá, certamente, influência no futuro do chamado rock português», dada a conclusão partilhada entre estes representantes de que se viveria uma situação de saturação de discos de grupos rock num «mercado» de pequenas dimensões, com a crítica de «erros» quanto ao investimento em discos de fraca qualidade ou viabilidade comercial, e a assunção de uma futura «triagem» contratual entre grupos e editoras:

Algumas das bandas verão os seus contratos automaticamente rescindidos, como seriam os casos dos NZZN e TNT, cujas promoções de há um ano prometiam, neles, duas das melhores bandas de «hard rock» português. E também poderão ir para a lista negra grupos como os Doyo – uma banda que prometia revolucionar o mercado – e os CTT – um grupo de província sem qualquer hipótese, apesar de ter alcançado certa popularidade no seu primeiro «single» e através de diversas aparições na TV. [...] Aliás, segundo consta, das mais de 30 bandas de rock actualmente existentes no mercado, apenas dez continuarão a ter um lugar ao Sol.⁶³

61 Rui Leitão, «Rock: um túnel sem luz», *Tal & Qual*, 26 de Junho de 1982.

62 *Ibidem*.

63 Rui Leitão, «Vai haver lista negra no rock português», *Tal & Qual*, 10 de Julho de 1982.

Estas afirmações convergiriam com as declarações de vários editores publicadas em diversos periódicos durante este período. Em Agosto de 1982, enquanto o director local da CBS, António Novais, afirma que «nisto da música portuguesa acabou-se o tempo das vacas gordas»,⁶⁴ António Pinho e Tozé Brito, da Polygram, afirmam que, apesar das vendas do repertório nacional terem passado de 9,7% para 21% em 1981, o declínio de vendas do «rock português» em 1982 motivaria a crescente tendência de centralizar o investimento num menor número de artistas e um maior investimento na «música popular portuguesa» (a qual consideram que «pode ter mais hipótese, até de um ponto de vista comercial»):

Tentaremos não cometer mais erros. A nossa política editorial no campo do Rock vai ter em conta os resultados comerciais dos vários grupos, pois não queremos colaborar em suicídios. [...] Oito ou nove grupos de Rock passaram por aqui e fez-se uma selecção natural que passa tanto pelo nível de vendas como pela aceitação ou polémica gerada pelos vários trabalhos. Daí que neste momento apostemos tanto nos Táxi como nos Heróis do Mar. [...] Os Arte & Ofício, por exemplo, não nos interessam mais e quanto a nomes como Trabalhadores do Comércio ou CTT, tudo vai depender das vendas dos novos discos.⁶⁵

A posição da Valentim de Carvalho e, em particular, de David Ferreira, era similar à dos representantes da Polygram, denunciando a «recessão de entusiasmo»⁶⁶ entre os anos de 1981 e 1982. Apesar do responsável pelo sector promocional da editora considerar, à época, que a crise não alastraria à dimensão criativa, Ferreira afirma que a abertura da Valentim de Carvalho para a contratação de novos grupos teria diminuído, o que, por sua vez, fomentaria a própria criação da Fundação Atlântica por parte de Ricardo Camacho, Miguel Esteves Cardoso e Pedro Ayres Magalhães, em parceria com Francisco

64 Belino Costa, «Editoras repensam política de lançamentos – Rock português: o fim das vacas gordas?», *Se7e*, 8 de Setembro de 1982.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

Vasconcelos: «Em relação a 1980 houve um aumento de cerca de 60 por cento [de vendas] [...]. Há, isso sim, uma recessão de entusiasmo por parte do público, que naturalmente se reflecte nas vendas. Um disco que em 1981 vendia 30, este ano vende 20. Diria que há uma certa ‘ressaca’ do público, que por sua vez viu diminuir o seu poder de compra. [...] Houve um excesso de entusiasmo e agora há um excesso de desconfiança.»⁶⁷ João Donato, substituto de Idílio Viana na administração da editora Vadeca, afirma igualmente que houve uma quebra de vendas de 20% na editora entre 1981 e 1982, a qual não se deveria a qualquer «crise na música portuguesa», mas sim a uma «crise de qualidade no campo do Rock português».⁶⁸ Apesar do investimento editorial em campanhas promocionais em torno da publicação em período natalício de vários discos enquadrados neste domínio (Roquivários, TNT, Manuela Moura Guedes, Grupo de Baile, e.o.), o final de 1982 seria marcado por um escasso número de vendas de música pop-rock gravada em Portugal. Tal realidade levaria um «responsável discográfico» não identificado a declarar, ao semanário *Tal & Qual*: «Parece que voltámos ao antigamente. Houve três géneros de música que venderam muito: fado, cançonetismo e música de intervenção. Pelo contrário, o rock português ou a Nova Música Portuguesa pouco venderam. Diria mesmo que não venderam nada que se possa considerar satisfatório, ou ainda nada que se possa comparar com as vendas, por exemplo, do ano passado.»⁶⁹

Estas declarações desencadeariam, por sua vez, reacções negativas por parte dos músicos visados. Se grupos como os Trabalhadores do Comércio foram desde logo concebidos enquanto «proposta limitada no tempo» pelos fundadores, dado o carácter humorístico do grupo («que só tem piada à primeira leitura») e a idade e percurso escolar do jovem vocalista João Médicis,⁷⁰ Sérgio Castro queixar-se-ia do fraco interesse *a priori* da Polygram nos Arte & Ofício, o qual teria moti-

67 *Ibidem*.

68 *Ibidem*.

69 Rui Leitão, «Natal: eles foram campeões de vendas», *Tal & Qual*, 30 de Dezembro de 1982.

70 Rui Pêgo, «Garcês e Sérgio Castro dão *stickada* nas divergências», *Se7e*, 8 de Agosto de 1984.

vado a recusa da editora em reeditar o LP *Danza* (1981) após duas edições supostamente esgotadas e a falta de investimento promocional. Para o músico, as afirmações dos responsáveis da Polygram poderiam ser indutoras de «desconfiança no público», e mais um sintoma dos «maus-tratos» por parte das editoras relativamente ao «rock português», que «o lançaram e se serviram dele». ⁷¹ No caso do grupo Taxi, a noção de que a tipologia temática inicialmente empregada por este seria de curto prazo de durabilidade, assim como a própria rejeição do enveredar pela veia crítica e social retratista que caracterizara muito do «rock português» em 1981 e 1982, induz a que o grupo, em 1983, recuse veementemente recorrer «à temática da crítica social» no seu terceiro LP, *Salutz*, publicado em Junho: «Rejeitamos completamente a chamada ‘crítica social’ porque se trata de uma temática que já utilizámos nos outros trabalhos e não queremos repetir-nos [...] Tentamos mesmo uma fuga á realidade, através das canções. Para nós, essa é uma das funções importantes da música: fazer sonhar, através de uma abstracção do quotidiano.» ⁷²

Os anos de 1982 e 1983 seriam ainda marcados por alguns eventos públicos de debate sobre a «crise do rock português» e as próprias especificidades e identificação juvenil com a música rock, um deles decorrido a 13 de Outubro de 1982 no Teatro Experimental de Cascais, contando com a presença de Lena d’Água, Luís Pedro Fonseca, Rui Veloso, membros dos UHF, Carlos Mendes, Tozé Brito e o psiquiatra Dias Cordeiro. ⁷³ A crise económica e editorial, que já motivara o cessar de actividades de editoras como a Rossil e a Imavox em 1982, agravar-se-ia em 1983. A imprensa continuaria a relatar os problemas financeiros das várias editoras, e, conseqüentemente, dos vários retalhistas, os quais teriam diminuído o próprio volume de encomendas aos distribuidores ao longo desse ano:

71 Belino Costa, «Sérgio Castro revela – Trabalhadores do Comércio fecham a loja», *Se7e*, 15 de Setembro de 1982.

72 «Táxi estão bem de ‘Salutz’ – ‘Fazemos música para vender...’», *Se7e*, 29 de Junho de 1983.

73 *Se7e*, «Sete e Meio – ‘Chuva de estrelas’ discute Rock em Cascais», 10 de Novembro de 1982.

Um disco LP custa hoje quase tanto como um quilo de bife de qualidade média e isso explica, quase só por si, a crise que atinge a indústria discográfica em Portugal. [...] «Fazer um álbum custa os olhos da cara» – disse ao «T & Q» o responsável pela produção nacional de uma das grandes editoras portuguesas. [...] Um tal álbum, para ser rentável, tem de vender pelo menos 15 mil exemplares, coisa que, no dizer daquela fonte, «raramente acontece». Aliás, em Portugal, neste momento, o aluguer do tempo de estúdio está já quase mais caro do que em Espanha. E, graças à tendência mergulhante da moeda nacional, o vinil [...] está cada vez mais caro. [...] Diminuir a tiragem inicial tanto de discos portugueses como estrangeiros, cortar no acabamento das capas, reduzir despesas de promoção e gravar menos são hoje em dia procedimentos correntes na maior parte das editoras nacionais.⁷⁴

O ano de 1983 seria também marcado pela criação do conglomerado EMI-Valentim de Carvalho, joint venture criada por ambas as empresas em Fevereiro, o que contribui para o aumento do capital financeiro do universo Valentim de Carvalho e para a reconfiguração das suas instalações. Este processo seria paralelo à crescente instalação de várias editoras multinacionais em Portugal (em particular a CBS, em finais de 1981, além da já existente Polygram), o que, para David Ferreira (agora na direcção da empresa, juntamente com o primo Francisco Vasconcelos), constituiria, na altura, um sinal de que as discussões acerca da crise das editoras no país seriam exageradas.⁷⁵ Contudo, segundo Ferreira, o retomar do sucesso de vendas do «rock português» só aconteceria alguns anos mais tarde, em particular com a edição dos LP *Psicopátria*, dos GNR, e *Circo de Feras*, dos Xutos & Pontapés (este último pela Polygram):

O rock português teve um pico tão forte que é mais fácil cair. [...] Esse estado de espírito é o estado de espírito de muita gente da rádio. [...] Eu sei a dificuldade que eu tive para que os GNR passassem na rádio.

74 Rui Leitão, «O bife está primeiro – Crise grave na indústria de discos», *Tal & Qual*, 22 de Julho de 1983.

75 Pedro Duarte, «Quarenta anos de simpatia, dez de ‘namoro’ – Valentim de Carvalho deu o nó com a EMI», *Se7e*, 2 de Março de 1983.

E a própria Polygram, em 84, 85, despede os Heróis. [...] Durante praticamente três anos, ou menos, nós estamos sozinhos. [...] A própria Fundação [Atlântica] só existe porque está o Chico a meter dinheiro [...] e a não vender nada [...]. O Rui [Velo] [...] vende 7 ou 8 mil discos. GNR vendia mil. O *Defeitos Especiais* [1984] vende mil, mil e quinhentos. O *Twistarte* [1983] vende mil. Mesmo *Os Homens não se Querem Bonitos* [1985], apesar do *Dunas*, passados seis meses da edição tínhamos 1000 discos vendidos. É uma travessia do deserto difícil. [...] Há muita militância minha e por parte do Chico [Vasconcelos] [...]. Os dois discos que alteram tudo outra vez a favor do rock, é um disco que não é de rock, mas passa por ser, que é o quarto disco do Rui [Rui Velo, 1986]. O *Porto Covo*, o *Porto Sentido...* e o *Psicopátria* dos GNR. Quando, em 87, a Polygram edita os Xutos, já a gente tinha ganho a batalha...⁷⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos de 1982 e 1983 foram marcados pelo fraco sucesso de vendas de discos dos principais protagonistas do pop-rock em Portugal, em comparação com o que acontecera em 1980 e 1981. Este insucesso resultou da conjugação de diversos factores: a crise económica do país, a qual motiva nova intervenção do Fundo Monetário Internacional, em 1983; a saturação de mercado com discos de música rock, a qual estimula um crescente desencanto mediático com o fenómeno; o insucesso e término de contrato de vários grupos, assim como o cessar de actividade de várias pequenas editoras. Em 1983, a vitória do Partido Socialista nas eleições legislativas motiva a renovação da administração da RTP, o que também conduz à interrupção de programas promotores do pop-rock em Portugal como o *Vivá música*, limitando a capacidade promocional das editoras. Este declínio foi também acompanhado pela exaustão de alguns dos principais radielistas com este domínio musical. Luís Filipe Barros, ao considerar

76 David Ferreira em entrevista a Ricardo Andrade e Miguel Almeida, realizada a 20 de Janeiro de 2015, em Lisboa.

que o fenómeno se «banalizou», desiste da apresentação do *Rock em Stock* em 1982, trocando-o pela apresentação do *Café com Leite*, também na Rádio Comercial, um dos programas responsáveis pela promoção da nova vaga de discos de «música popular portuguesa» – Trovante, Fausto ou Júlio Pereira, e.o. – que constituíram o fenómeno de popularidade musical subsequente ao do rock português no país. Apesar disto, as mudanças espoletadas no contexto do *boom* foram fundamentais na consolidação, a longo prazo, das características definidoras do universo de práticas do pop-rock em Portugal e das várias indústrias que o configuram, seja no recurso à língua portuguesa no texto cantado, na proliferação de espaços de actuação, na criação de empresas de som e agências de artistas, programas de rádio ou imprensa especializada, e na consolidação de públicos afectos a este domínio musical.

CONCLUSÃO

O «boom do rock português» constituiu um momento de profunda reconfiguração das práticas do pop-rock em Portugal. Esta reconfiguração consistiu num conjunto de mudanças para as quais convergiram a vontade de vários músicos, assim como os contributos e interesses de diversos agentes ligados às indústrias fonográfica, da imprensa, rádio e televisão, que visavam uma maior aproximação a um imaginário partilhado do que seriam os hábitos culturais e as práticas musicais do Ocidente «desenvolvido» (em particular o universo de práticas do rock anglo-americano). A crescente «modernização» do país intrínseca à consolidação da democracia representativa após o período revolucionário de 1974-75 fez com que a música rock tivesse um importante papel simbólico, na perspectiva dos seus cultores, de renovação cultural e geracional.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por um crescente desenvolvimento das práticas do rock e dos seus contextos de apresentação, sendo as usuais apresentações em contextos festivos/de baile progressivamente substituídas pela apresentação em moldes de concerto, já não para acompanhamento de dança, mas para efeitos de escuta atenta do repertório. Estas modificações ocorreram em relação directa com o desenvolvimento das próprias características do repertório, sobretudo nos casos de grupos mais directamente influenciados pelas características do rock sinfónico/progressivo, mais nitidamente marcados pela transferência de discursos e valores usualmente associados ao universo da música «erudita» (ou «de arte») na sua prática, a qual também se materializaria nas características musicais. Contudo, apesar da proliferação de grupos (ou conjuntos) identificados com os estilos do pop-rock durante este período, a recusa editorial

em apostar na gravação e publicação destes repertórios constituiu um obstáculo ao desenvolvimento de repertório original por parte dos músicos, preferindo estes enveredar pela interpretação de versões de repertório estrangeiro disseminado em disco. Por outro lado, era comum o discurso valorizante das especificidades sonoras e fonéticas da língua inglesa enquanto preferencialmente convergentes com a música rock, em detrimento da língua portuguesa, usualmente considerada de difícil enquadramento neste repertório.

As reconfigurações estilísticas nos finais da década de 1970 no âmbito do pop-rock, em particular o advento da música *punk*, da *new wave* e a popularidade do *reggae*, marcaram uma crescente clivagem entre os estilos do rock sinfónico/progressivo e os novos estilos, assim como a valorização de uma comunicação directa dos conteúdos temáticos das canções que seria análoga aos materiais musicais e à energia performativa dos grupos. No caso português, esta necessidade de comunicação directa estava igualmente ligada, anos antes do *boom* do rock português, ao uso da língua portuguesa, ou seja, à rejeição da mediação do inglês na comunicação da mensagem expressa. Grupos influenciados pela música *punk* anglo-americana como os Faíscas, os Aqui d'el-Rock e os UHF, contando com o apoio de alguns agentes e cultores militantes das práticas do rock em Portugal, através das suas actuações em diversos pontos do país, aspiravam não só a uma renovação das práticas, valorizante da dimensão amadorística do movimento no seu despojamento técnico e logístico, mas, também, a uma renovação dos costumes e à afirmação de novas subjectividades, tanto em relação ao período salazarista como ao período revolucionário. Extensível às temáticas e ideários de alguns grupos protagonistas do *boom*, a música rock cumpriria uma função de crítica social e de denúncia das agruras das camadas mais desfavorecidas, sendo, contudo, generalizada a rejeição da partidarização da prática ou do seu enquadramento em qualquer projecto político definido, aspecto sintomático da necessidade de renovação geracional relativamente aos anos de 1974/75.

Paralela ao lançamento de novos órgãos de imprensa, a criação dos programas radiofónicos *Rock em Stock* e *Febre de Sábado de Manhã* foi importante não só para a divulgação de grupos portu-
gue-

ses e estrangeiros dedicados aos estilos do pop-rock, mas também na intermediação estabelecida por jornalistas e radialistas entre músicos e editoras com vista à gravação de fonogramas. Esta intermediação, indissociável, por um lado, da valorização do desenvolvimento destas práticas em contexto local, visava igualmente a criação de conteúdos radiofónicos que pudessem corresponder à então discutida Lei de Protecção da Música Portuguesa na sua Difusão pela Rádio e Televisão, a qual, apesar de nunca ter sido devidamente fiscalizada e cumprida, legislava e incentivava a introdução de percentagens de «música portuguesa», cantada em português, nas emissões.

Outro aspecto importante na configuração das condições que proporcionaram uma maior aposta editorial na gravação de música rock em Portugal no início da década de 1980 foi a remodelação das equipas editoriais locais, em particular a da empresa Valentim de Carvalho. Visando modernizar o catálogo da editora enquanto resposta às apostas de editoras como a Orfeu e a Sassetti, a participação de nomes como Nuno Rodrigues, António Pinho, Francisco Vasconcelos e David Ferreira nos trabalhos de produção, edição e promoção de novos repertórios enquadrados em novas sonoridades teve uma importância fulcral na aposta em músicos e grupos como Rui Veloso e UHF. Esta aposta, sintomática da identificação estética dos novos editores (em particular, Francisco Vasconcelos e David Ferreira) com os novos estilos do rock (em particular, a *new wave*), foi também resultado de uma maior disponibilidade de agenciamento dos estúdios de gravação, resultante da greve dos músicos de estúdio sindicalizados que reivindicava um aumento da remuneração por cada sessão de gravação. Esta disponibilidade possibilitara um maior investimento na gravação de músicos que não necessitassem de arranjos musicais adicionais, trabalho que era normalmente da responsabilidade de músicos afectos ao sindicato. Esta convergência de factores possibilita a gravação e publicação, por parte da editora Valentim de Carvalho, do LP *Ar de Rock*, de Rui Veloso e a Banda Sonora, e do *single Cavalos de Corrida*, do grupo UHF, ambos publicados em 1980, cujo sucesso de vendas e forte promoção mediática espoleta a intensificação da contratação de grupos rock por parte das várias editoras fonográficas em actividade. O caso da gravação de *Ar de Rock* seria

particularmente ilustrativo do papel da editora na configuração não só das características do repertório, mas, também, da identidade do artista, sendo proposta a Veloso a composição de canções em português cujas características musicais resultariam, também, do recurso a uma língua que não estava habituado a musicar. Veloso seria promovido e publicitado como caso de sucesso artístico de repertório pop-rock cantado em português, apesar da sua falta de identificação – à época – com o acto de cantar na sua língua nativa, aspecto transversal a um número substancial de músicos rock com actividade prévia ao *boom*. Para os editores da Valentim de Carvalho, além da superior qualidade discursiva do português comparativamente a um uso não nativo do inglês, o uso da língua portuguesa era simultaneamente entendido como um elemento de frontalidade e de comunicação directa sintonizada com a modernidade musical dos novos estilos do rock, em particular com as vertentes musicais do *punk* e da *new wave*. A linguagem jovial e retratista das novas vivências urbanas seria amplamente partilhada pelos novos grupos surgidos em paralelo ou na sequência do sucesso de Rui Veloso e dos UHF. O processo de gravação do primeiro LP dos UHF seria ainda exemplificativo, por um lado, dos efeitos da greve dos músicos sindicalizados, ao proporcionar um invulgar tempo de gravação do fonograma que permitirá uma maior experimentação com instrumentário diverso residente no estúdio (em particular, o uso de teclados), e, por outro, do carácter simbiótico da relação entre editores, jornalistas e radialistas. Se o grupo UHF já tinha sido contratado pela Valentim de Carvalho por intermédio do jornalista e radialista Luís Vitta, *gatekeeper* fulcral na promoção do rock português tanto na imprensa como na produção de eventos e produção radiofónica, a gravação do LP *À Flor da Pele* seria marcada pela participação do radialista Luís Filipe Barros, a pedido da editora, enquanto co-produtor fonográfico, aspecto que visava garantir a promoção mediática do disco. Esta relação simbiótica entre os agentes dos *media* seria igualmente evidenciada pela dimensão que o fenómeno do intitulado «*boom* do rock português» adquirirá ao longo do ano de 1981, tanto na sua promoção na imprensa dedicada à divulgação de «actividades culturais», como o semanário *Se7e*, como na criação de novos programas radiofónicos e

televisivos dedicados à emissão de novos conteúdos fonográficos e à elaboração de *videoclips* promocionais dos novos discos, em paralelo com a crescente popularização deste último formato a nível internacional. A popularização do *videoclip*, assim como a crescente valorização da componente visual dos novos grupos, seria particularmente evidente na actividade performativa de grupos como os Heróis do Mar, dado o seu forte pendor cénico e coreográfico.

O sucesso do «rock português» desencadeou controvérsias diversas entre músicos e vários agentes mediáticos em torno da validade da expressão, ou seja, da plausibilidade da qualificação da música rock enquanto «portuguesa» e, conseqüentemente, em torno da própria legitimidade estética do uso do português cantado nas práticas do rock. Esta discussão era polarizada em duas posições distintas. Por um lado, a defesa de que a expressão «rock português» seria equivocada, dada a origem anglo-americana do domínio; por outro, a ideia de que se a sociedade portuguesa se assemelharia cada vez mais às dinâmicas do Ocidente «moderno» e industrializado, podendo o rock, enquanto expressão «universal» da juventude oriunda desses contextos, ser igualmente qualificado enquanto «português», ao visar o retrato e denúncia das especificidades sociais desses contextos. Contudo, esta denúncia era igualmente marcada pela explícita rejeição da sua instrumentalização partidária, apesar da crescente presença de grupos rock nas actividades de campanha eleitoral de diversos partidos durante o período do *boom*. Segundo os músicos, para além da imposição editorial e da necessidade de comunicação directa veiculada pelos novos estilos do *punk* e da *new wave*, a crescente aceitação generalizada do uso do português cantado foi igualmente resultado de um processo de habituação do seu enquadramento em novas sonoridades musicais desde o início da década de 1970, em particular na obra de músicos como Sérgio Godinho e José Mário Branco, cujos discos gravados em França foram particularmente marcantes para o que a imprensa do período denominou de «renovação» da música popular portuguesa.

O impacto mediático do «rock português» proporcionou uma multiplicação dos eventos ao vivo dedicados a este repertório, aspecto que motivou a criação de novas agências de representação de artistas,

empresas de produção de espectáculos e fabricantes de amplificação sonora. Contudo, a dinamização industrial provocada pelo «rock português» foi igualmente alvo de crítica e desconfiança por parte de músicos e jornalistas, sendo frequente o descrédito dos novos investimentos na música rock, considerando diversos participantes que estes seriam, sobretudo, motivados por interesses «lucrativos» e não «artísticos». Este descrédito, igualmente direccionado para a aposta desenfreada das editoras em grupos recém-criados ou que converteram as suas características de forma a acompanharem o sucesso do «rock português», motivou a criação de organizações de representação e de empresas de amplificação sonora autogeridas pelos músicos. Por outro lado, a proliferação de festivais e concursos promovidos e organizados pela rádio, imprensa e fabricantes de sistemas de amplificação constituiu simultaneamente uma forma de transpor as dinâmicas de prática musical dos principais centros do país para contextos mais periféricos, uma forma de promoção das empresas organizadoras e, por fim, uma mostra de artistas para as editoras. O caso da organização do concurso *Só Rock '81* seria particularmente sintomático destes aspectos, sendo que a motivação inicial da principal empresa organizadora, a fabricante de sistemas de amplificação Furacão, era popularizar a marca num contexto de difícil importação de instrumentário e de outro material técnico, dadas as elevadas taxas alfandegárias impostas por lei. O *Só Rock '81* teve uma importância fulcral na contratação editorial de grupos como o Grupo de Baile, cujas características musicais e temáticas seriam, apesar do sucesso de vendas, amplamente criticadas por diversos músicos como «inautênticas» e reflectoras do investimento «exacerbado» das editoras e da imprensa no «rock português». O *boom* foi igualmente marcado pela abertura do Rock Rendez Vous enquanto espaço nodal de congregação de músicos e cultores dos novos estilos do pop-rock, o qual constituiu um novo contexto para apresentação de grupos rock, de interacção destes com editores e potenciais promotores dos mesmos (jornalistas, radialistas e outros agentes), e de sedimentação de novos públicos.

A necessidade de corresponder à multiplicação de novas contratações de músicos rock em Portugal induziu, por sua vez, à contratação de novo pessoal técnico nos estúdios de gravação – sendo de

destacar o caso da entrada de António Pinheiro da Silva na Valentim de Carvalho – e de novos produtores considerados pelos editores como mais sintonizados com as novas correntes de música pop-rock anglo-americana. O trabalho conjunto de António Pinheiro da Silva, Ricardo Camacho e dos integrantes dos GNR Vítor Rua e Tóli César Machado durante os anos do *boom*, particularmente reflectido no LP *Independança* (1982), marcou uma nova renovação geracional no seio da editora. *Independança* seria representativo do enveredar por uma tendência mais experimentalista de trabalho de estúdio, marcada por longos períodos de gravação, por um intenso recurso aos dispositivos técnicos do próprio estúdio, e menos pela usual captação da performance dos músicos. Estas mudanças acompanhariam a tendência internacional, desde a década de 1960, de conceber os contextos de gravação como momentos de construção de obras fonográficas onde a componente tímbrica/sonora constitui um elemento identitário essencial do fonograma, recorrendo-se progressivamente ao estúdio enquanto ferramenta composicional e não meramente captadora da sonoridade dos músicos.

Contudo, o insucesso comercial da segunda vaga de publicações do «rock português» em 1982, paralelo à generalizadamente qualificada «exaustão» do mercado discográfico com grupos rock, e a crescente crise financeira que desembocaria na segunda intervenção do Fundo Monetário Internacional no país motivaram um decréscimo de investimento editorial na música rock, multiplicando-se os términos de contrato entre editores e bandas nos anos subsequentes. Este decréscimo contribuiria para a criação da editora Fundação Atlântica por parte de Ricardo Camacho, Pedro Ayres Magalhães e Miguel Esteves Cardoso, os quais, contando com a colaboração do editor Francisco Vasconcelos (da Valentim de Carvalho), visavam continuar através de uma nova entidade o trabalho mais «vanguardista» realizado no seio da Valentim de Carvalho. Falhas na estratégia de distribuição da editora, o insucesso comercial dos fonogramas e alguns problemas com as editoras estrangeiras representadas pela Fundação ditaram a curta duração da editora.

As mudanças provocadas pelo «boom do rock português» foram de fundamental importância na consolidação das características das

práticas do pop-rock em Portugal. Foi no contexto do *boom* que se convencionou a prática de cantar música rock em português, tanto como um importante factor de viabilidade comercial quanto um elemento identitário *pivot* da música rock produzida no país, usualmente denominada como «rock português». Se antes de 1980, o uso do português cantado nas práticas do rock seria menos usual, anos depois o próprio uso da língua inglesa no contexto pop-rock seria alvo de indignação mediática, exemplificado pelo sucesso de alguns grupos durante a década de 1990 cujo repertório era quase integralmente cantado em inglês, como foi o caso do grupo Silence 4.

No início da década de 1980, o «rock português» foi fulcral na consolidação de uma identidade juvenil «moderna» e cosmopolita, em crescente semelhança com os hábitos e estilos de vida associados pelos músicos e cultores do domínio com o universo anglo-americano. A música rock e os ideários associados à mesma constituíram um importante elemento de renovação de valores e de práticas, contribuindo para a sedimentação das estruturas que suportariam as actividades musicais enquadradas nos mais diversos domínios, nas décadas subsequentes. Contudo, se o uso do português permitiria efectivar uma comunicação mais directa entre músicos e públicos, sintonizada com as novas estéticas do pop-rock (em particular com os estilos do *punk* e da *new wave*), a multiplicação de gravações de novos grupos rock com letras em português foi, também, alvo de crítica na imprensa, considerada frequentemente como uma «jogada oportunística» por parte das editoras que visavam capitalizar com o fenómeno. Esta crítica era igualmente extensível às novas empresas ligadas a outras indústrias que fomentaram o desenvolvimento das práticas do rock no país, sendo o «*boom* do rock português» marcado por uma intensa discussão relativa às (supostas) contradições entre a «ideologia do rock» apresentada na secção introdutória deste livro, marcada por pretensões de relativa autonomia artística, e o papel das várias indústrias nos processos de construção e promoção de repertórios. O «*boom* do rock português» de inícios da década de 1980 condensou em si, sobretudo, várias ideias e formas de reimaginação e «modernização» do país, e, conseqüentemente, do que significava ser-se «português» num contexto de redefinição social e política, cum-

prindo a música rock uma função de afirmação de novas subjectividades num contexto de sedimentação da democracia parlamentar e de crescente integração do país nas dinâmicas internacionais da economia de mercado. A irreverência de costumes e a crítica social patentes no novo repertório rock, que reflectiam novas aspirações da juventude em momento de consolidação de uma classe média com acrescido poder de compra, substituíram o pendor programático do repertório mais manifestamente político que caracterizara o período revolucionário. O «boom do rock português», marcado por diversos processos de solidificação das estruturas organizativas que suportavam (ou passaram a suportar) as práticas do rock, constituiu simultaneamente um reflexo e um contributo para a crescente aproximação das realidades social, cultural, económica e política portuguesas às dinâmicas existentes no universo do Ocidente «moderno» anglo-americano. As mudanças espoletadas no contexto do *boom* foram fundamentais para a consolidação, a longo prazo, das características definidoras do universo de práticas do pop-rock no país e das várias indústrias que actualmente o configuram, seja no recorrente recurso à língua portuguesa no texto cantado, na proliferação de espaços de actuação, na criação de empresas de som e agências de artistas, programas de rádio dedicados ao domínio, imprensa especializada, entre outros aspectos. A compreensão das transformações que marcaram as práticas do rock em Portugal passa, obrigatoriamente, pela compreensão dos processos inerentes ao *boom* enquanto momento *pivot* de uma história certamente idiossincrática como é a história do rock em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Paula.** «A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal». Tese de Doutoramento, FEUC, 2010. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13832>.
- Abreu, Rui Miguel.** «A história secreta de António Variações». *Blitz*, 10 de Setembro de 2017. [//blitz.pt/principal/update/2017-09-10-A-historia-secreta-de-Antonio-Variacoes](https://blitz.pt/principal/update/2017-09-10-A-historia-secreta-de-Antonio-Variacoes).
- Abreu, Rui Miguel.** «Heróis do Mar – Uma lenda por contar». *Blitz – História do Rock 1980*, Outubro de 2017.
- Almeida, João, António Firmino da Costa, e Fernando Luís Machado.** 1994. «Recomposição socioprofissional e novos protagonismos». Em *Portugal, 20 Anos de Democracia*, editado por António Reis. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Almeida, José L. M.** «Rock português – Que futuro?». *Musicalíssimo*, 25 de Março de 1981.
- Almeida, Luís Pinheiro de, e João Pinheiro de Almeida,** eds. *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.
- Almeida, Miguel.** «Distorções e outros malabarismos: a música ‘heavy’ em Portugal na década de 70 e a categorização musical». Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- Almeida, Miguel.** «Punk». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Amoroso, Carlos.** «Espectáculos – O Passeio dos Alegres – Uma lufada de frescura no dia mais quente de há 125 anos». *Musicalíssimo*, 24 de Junho de 1981.
- Amoroso, Carlos.** «UHF – À Flor da Pele – O resultado prático duma experiência vivida na estrada». *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981.
- Anderton, Chris, Andrew Dubber, e Martin James.** *Understanding the Music Industries*. Londres: SAGE, 2013.
- Andrade, Ricardo.** «Os cânticos mágicos dos peregrinos do som: o rock ‘sinfónico/progressivo’ na senda da autonomização dos estilos do rock em Portugal na década de 70». Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012. <https://run.unl.pt/handle/10362/7419>.

- Andrade, Ricardo.** «Mistérios e maravilhas: o rock sinfónico/progressivo em Portugal na década de 1970». *Revista Portuguesa de Musicologia* 2, n.º 2 (2015): 239-70.
- Andreia, Eunice.** «Entrevista exclusiva – Trabalhadores do Comércio – Sindicato do rock é liderado». *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.
- Andreia, Eunice.** «UHF – alta frequência do rock português». *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981. *ArteOpinião – Especial Verão*. «A condição do artista», 1980.
- Arvelos, Cristina, e Acácio Soares.** «José Niza a ‘Portugal Hoje’ – ‘Uma sociedade democrática tem de promover e defender a cultura’». *Som* 80, 9 de Janeiro de 1981.
- Augusto, Vanessa.** «A rádio portuguesa enquanto fenómeno cultural popular: análise comparativa entre os programas ‘Rock em Stock’ (1979) e ‘Portugália’ (2002)». Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- Auslander, Philip.** *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2.ª ed. Oxon: Routledge, 2008.
- Baltazar, Tiago.** «Editoras e músicos, ninguém se entende». *Rock Week*, 3 de Julho de 1980.
- Baptista, Cláudia.** «António Sérgio, do ‘Rolls Rock’, ao ‘Se7e’: Explosão do rock português é fictícia». *Se7e*, 15 de Julho de 1981.
- Barker, Hugh, e Yuval Taylor.** *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2007.
- Barker, Martin, e Anne Beezer, eds.** *Reading into Cultural Studies*. Londres: Routledge, 1992.
- Barros, Luís Filipe.** «Heróis do Mar – Os marinheiros do mar alto vão conquistar o rock!». *Musicalíssimo*, 24 de Novembro de 1981.
- Bauman, Zygmunt.** *Postmodernity and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Bennett, Andy.** *Cultures of Popular Music*. Berkshire: McGraw-Hill Education, 2001.
- Bennett, Andy, e Paula Guerra, eds.** *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Routledge Advances in Sociology. Oxon: Routledge, 2019.
- Bennett, Andy, e Richard A. Peterson.** «Introducing Music Scenes». Em *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por Andy Bennett e Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Bennett, Tony, Simon Frith, Larry Grossberg, John Shepherd, e Graeme Turner, eds.** *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. Londres: Routledge, 1993.
- Berger, Harris M.** «Introduction: The Politics and Aesthetics of Language Choice and Dialect in Popular Music». Em *Global Pop, Local Language*, editado por Harris M. Berger e Michael Thomas Carroll. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Berger, Harris M., e Michael Thomas Carroll, eds.** *Global Pop, Local Language*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Berman, Marshall.** *All That Is Solid Melts into Air: The Experience*

- of Modernity*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1982.
- Bernardo**, Raul Vaz. «Festival Internacional de Jazz de Cascais». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Buelens**, Geert. «A Critical Choice: The Language of Lyrics as an Issue of Genre and Era». Em *Made in the Low Countries: Studies in Popular Music*, editado por Lutgard Mutsaers e Gert Keunen. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- Burnett**, Robert. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. Londres: Routledge, 1996.
- Cabrita**, Aníbal. «Rui Veloso – Quem o agarra?». *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Setembro de 1980.
- Camacho**, Ricardo. «UHF – O concerto d’Almada». *Música & Som*, Março de 1981.
- Camacho**, Ricardo. «GNR». *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.
- Camolas**, Mário-João. «Rui de Castro, o Pirata». Blogue RDB. 8 de Janeiro de 2010. <https://www.ruadebaixo.com/ruidecastro-opirata.html>.
- Cardão**, Marcos. «O charme discreto dos concursos de beleza e o luso-tropicalismo na década de 1970». *Análise Social* 208 (Julho 2013): 530-49.
- Cardão**, Marcos. «Foram oceanos de amor: os Descobrimientos portugueses na cultura pop dos anos 80». *Portuguese Studies Review* 26, n.º 1 (2018).
- Cardão**, Marcos. «‘Dos fracos não reza a história’. Os Heróis do Mar e a invenção do nacionalismo pop». *Análise Social* 231 (Junho 2019): 256-83. <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2019231.02>.
- Cardoso**, Miguel Esteves. «Miguel Esteves Cardoso responde a António Duarte – Rock português não morre – deixa-se morrer». *Se7e*, 24 de Novembro de 1982.
- Cardoso**, Miguel Esteves. «Duas palavras acerca da Fundação Atlântica». *Se7e*, 11 de Maio de 1983.
- Carmo**, Nuno Infante do. «Tantra». *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.
- Castel-Branco**, João. «Questão dos 50% de música portuguesa – Depõem Tó Zé Brito e António Pinho pela Polygram». *Musicalíssimo*, 24 de Fevereiro de 1981.
- Castelo-Branco**, Salwa El-Shawan, ed. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol. 1-4. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- Castelo-Branco**, Salwa El-Shawan. «Etnomusicologia». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Castro**, Hugo. «Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970». Dissertação de de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012. <https://run.unl.pt/handle/10362/9397>.
- Castro**, Sérgio. *Das Turmêntas hà Boua Iesperansa – Trabalhadores do Comércio*. Porto: iPlay/Tigres de Bengala, 2011.

- César, António João. «Nacional-cançonetismo». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- César, António João, António Tilly, e Rui Cidra. «Festival RTP da Canção». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Chanan, Michael. *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. Londres: Verso, 1995.
- Cidra, Rui. «‘Ser real’: o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa». *Etnologia* 12-14 (2002): 189-222.
- Cidra, Rui, e Pedro Félix. «Pop-Rock». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Clarke, Donald, ed. *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- Clarke, Gary. *Defending Ski-jumpers: A Critique of Theories of Youth Sub-Cultures*. University of Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1982.
- Connell, John, e Chris Gibson. *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place*. Londres: Routledge, 2003.
- Correia, José Eduardo. «‘Rock em Stock’ – Dois anos de música e de To’s». *Musicalíssimo*, 22 de Abril de 1981.
- Correia, José Eduardo. «UHF: ‘Condenamos certo bairrismo...’». *Se7e*, 8 de Julho de 1981.
- Costa, Afonso. «Entrevista com presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira». *Musicalíssimo*, 8 de Dezembro de 1981.
- Costa, Belino. «Luís Filipe Barros ao ‘Se7e’ – Estou saturado do ‘Rock em Stock’». *Se7e*, 15 de Abril de 1981.
- Costa, Belino. «Consagração aos pés da Virgem – ‘Só Rock’ já tem manifesto». *Se7e*, 6 de Maio de 1981.
- Costa, Belino. «‘Só Rock’ terminou em Coimbra – Veteranos vencem no terreno dos ‘putos’». *Se7e*, 8 de Julho de 1981.
- Costa, Belino. «António Garcez, dos Roxigénio, garante: ‘Não quero ser muito popular’». *Se7e*, 22 de Julho de 1981.
- Costa, Belino. «Jafu-Mega ao ‘Se7e’ – Há oportunistas que se colam ao Rock». *Se7e*, 5 de Agosto de 1981.
- Costa, Belino. «Novo grupo de música popular – Pedra d’Hera: ‘Confiamos na nossa pequenez’». *Se7e*, 29 de Setembro de 1981.
- Costa, Belino. «Os risíveis guerreiros». *Se7e*, 18 de Novembro de 1981.
- Costa, Belino. «Zeca Afonso ao ‘Se7e’ – Conservar a cultura não é ser conservador». *Se7e*, 25 de Novembro de 1981.
- Costa, Belino. «‘Um café e um bagaço’ para ‘Chico Fininho’ – ‘Estou de novo numa fase propícia’». *Se7e*, 8 de Dezembro de 1981.
- Costa, Belino. «Salada de Frutas ao ‘Se7e’ – Rock deve defender a cultura portuguesa». *Se7e*, 16 de Dezembro de 1981.

- Costa, Belino.** «...e Lisboa ali tão longe... – Estúdios do Porto: gravar numa só pista». *Se7e*, 3 de Fevereiro de 1982.
- Costa, Belino.** «Táxi, Jáfu-Mega, GNR, Trabalhadores do Comércio... – Rock à moda do Porto». *Se7e*, 3 de Fevereiro de 1982.
- Costa, Belino.** «Ana Bola ao vivo – Tenho uma ‘pancada’... mas não é grave», 23 de Fevereiro de 1982.
- Costa, Belino.** «Luís Filipe Barros em família – A minha loucura é um estado de espírito». *Se7e*, 7 de Abril de 1982.
- Costa, Belino.** «Rock português tem Manifesto – Rockeiros de todos os países, uni-vos!». *Se7e*, 7 de Abril de 1982.
- Costa, Belino.** «Táxi viaja até ‘Cairo’: Não copiámos o nosso êxito». *Se7e*, 21 de Abril de 1982.
- Costa, Belino.** «Jáfumega ao ‘Se7e’ – Rock português: o que é isso?». *Se7e*, 23 de Junho de 1982.
- Costa, Belino.** «Novo álbum de Rui Veloso – ‘Fora de Moda’ ... mas pouco». *Se7e*, 4 de Agosto de 1982.
- Costa, Belino.** «Heróis do Mar cantam o ‘Amor’ – Os guerreiros também se apaixonam». *Se7e*, 18 de Agosto de 1982.
- Costa, Belino.** «Editoras repensam política de lançamentos – Rock português: o fim das vacas gordas?». *Se7e*, 8 de Setembro de 1982.
- Costa, Belino.** «Sérgio Castro revela – Trabalhadores do Comércio fecham a loja». *Se7e*, 15 de Setembro de 1982.
- Costa, Belino.** «Os UHF no seu ‘habitat’ – ‘Somos um grupo inteligente’». *Se7e*, 24 de Novembro de 1982.
- Covach, John.** «Progressive Rock, ‘Close to the Edge’, and the Boundaries of Style». Em *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, editado por John Covach e Graeme M. Boone. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Covach, John.** «Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock». Em *Expression in Pop-Rock Music*, editado por Walter Everett, 2.ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- Crisóstomo, Mário, José Salvador, e António Ramos.** «Heróis do Mar – Da música para dançar (ou marchar) a simpatizantes do IRA». *Musicalissimo*, 5 de Janeiro de 1982.
- Daufouy, Philippe, e Jean-Pierre Sarton.** *Pop Music/Rock*. Paris: Éditions Champ Libre, 1972.
- Dawe, Kevin.** «The Woven World: Unravelling the Mainstream and the Alternative in Greek Popular Music». Em *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, editado por Derek B. Scott. Oxon: Routledge, 2009.
- Dias, Manuel.** «A receita dos ‘Trabalhadores do Comércio’ – Rock aviado à portuense». *Se7e*, 15 de Outubro de 1980.
- Dias, Manuel.** 1981a. «Jafu’Mega na berra – Seis apostas num estilo». *Se7e*, 7 de Janeiro de 1981.
- Dias, Manuel.** «Roxigénio abre polémica – Estamos adiantados vinte anos em relação ao Rui Veloso». *Se7e*, 7 de Janeiro de 1981.
- Dias, Manuel.** «Quem és tu, ó Carlos Tê?». *Se7e*, 18 de Março de 1981.
- Dias, Manuel.** «Mais um Táxi na cidade... do Rock». *Se7e*, 13 de Maio de 1981.

- Dias, Manuel.** «Trabalhadores do Comércio servem Tripas à Moda do Porto». *Se7e*, 1 de Julho de 1981.
- Dias, Manuel.** «Sérgio Castro entre Arte & Ofício e Os Trabalhadores do Comércio – Cantar rock em português é um profundo equívoco». *Se7e*, 23 de Fevereiro de 1982.
- Dias, Marina Tavares.** *Lisboa Desaparecida*. Vol. 7. Lisboa: Quimera, 2001.
- Dias, Mário.** «Rolls Rock – um ano de vida hertziana ao rubro». *Musicalíssimo*, 10 de Março de 1981.
- Dias, Mário.** «GNR – ‘Depois da confusão, far-se-á uma selecção no rock português’». *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.
- Dias, Mário.** «Street Kids – Trabalhamos com simplicidade, outras bandas querem apenas o poder...». *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.
- Dovchin, Sender.** *Language, Media and Globalization in the Periphery: The Linguascapes of Popular Music in Mongolia*. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- D.P.P.** «Trabalhadores do Comércio – Viva o Rock! Biba o Porto!!!». *Musicalíssimo*, 12 de Agosto de 1981.
- Drott, Eric.** *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2011.
- Duarte, António.** «Joca – ‘A qualidade de um grupo também depende do seu técnico de som’». *Rock em Portugal*, Fevereiro de 1978.
- Duarte, António.** «Entrevista – Aqui d’el-Rock – ‘Há que violentar o sistema’». *Rock em Portugal*, Maio de 1978.
- Duarte, António.** «The Tantra Show – Uma vitória para o rock em Portugal!». *Rock em Portugal*, Maio de 1978.
- Duarte, António.** «Grupo Novo Rock (GNR) ao ‘Se7e’: ‘Ainda vamos todos presos...’». *Se7e*, 15 de Abril de 1981.
- Duarte, António.** «Os UHF ‘À Flor da Pele’ – ‘Gostamos de ser amados e odiados’». *Se7e*, 17 de Junho de 1981.
- Duarte, António.** «O ‘segredo’ dos Iodo – ‘Indefinição é sinónimo de evolução’». *Se7e*, 24 de Junho de 1981.
- Duarte, António.** «Heróis do Mar, uma banda fascista? – ‘A nossa forma é provocatória’». *Se7e*, 18 de Novembro de 1981.
- Duarte, António.** «Jorge Lima Barreto de regresso do Brasil – ‘Acho as pessoas muito manhosas por cá’». *Se7e*, 1 de Dezembro de 1981.
- Duarte, António.** «‘Contratos’ à portuguesa: um álbum em 45 horas». *Se7e*, 30 de Dezembro de 1981.
- Duarte, António.** «Jornalista e ‘rocker’ – Manuela Moura Guedes vai deixar de sorrir?». *Se7e*, 30 de Dezembro de 1981.
- Duarte, António.** «‘Ser Solidário’ levou ‘tampa’ de sete editoras e de vários músicos – José Mário Branco: ‘A mediocridade tem um medo mortal da qualidade’». *Se7e*, 13 de Janeiro de 1982.
- Duarte, António.** «Street Kids ‘deixam de ser simpáticos’ – Temos coisas duras para dizer». *Se7e*, 10 de Fevereiro de 1982.
- Duarte, António.** «Grupo Novo Rock é pela ‘Independença’ nacional – Se três GNRs incomodam muita gente...». *Se7e*, 12 de Maio de 1982.

- Duarte, António.** «Um problema nacional finalmente resolvido – Rock português – vive e deixa viver». *Se7e*, 17 de Novembro de 1982.
- Duarte, António.** «Jorge Lima Barreto e Vítor Rua – ‘Ctu Telectu é Rock português de vanguarda’». *Se7e*, 22 de Dezembro de 1982.
- Duarte, António.** *A Arte Eléctrica de Ser Português: 25 Anos de Rock’n Portugal*. Livraria Bertrand, 1984.
- Duarte, José.** «Passeio à volta de um disco – O Roque e o Rui». *Se7e*, 17 de Setembro de 1980.
- Duarte, Maria João.** «Júlio Isidro anuncia – Alegres vão passear na rua». *Se7e*, 17 de Fevereiro de 1982.
- Duarte, Maria João.** «Os banhos televisivos deste Verão – ‘Berros’, ‘Bocas’, Roques e uma espécie de Cornélia». *Se7e*, 12 de Maio de 1982.
- Duarte, Pedro.** «Foi chão que já deu... Frutas – Nova receita dos Saladas». *Se7e*, 1 de Setembro de 1982.
- Duarte, Pedro.** «Mais novidades da Comercial – Herman José na Rádio e regresso do ‘Pão com Manteiga’». *Se7e*, 15 de Setembro de 1982.
- Duarte, Pedro.** «Quarenta anos de simpatia, dez de ‘namoro’ – Valentim de Carvalho deu o nó com a EMI». *Se7e*, 2 de Março de 1983.
- Duarte, Pedro.** «Dois anos depois... Lei da Música Portuguesa atingiu a terceira idade». *Se7e*, 9 de Novembro de 1983.
- Duarte, Pedro.** «Todos ralham e... têm razão... Já só falta o apoio aos músicos!». *Se7e*, 9 de Novembro de 1983.
- Duarte, Pedro.** «Heróis do Mar – ‘A moda é um prazer’». *Se7e*, 25 de Julho de 1984.
- Duarte, Pedro.** «Novos músicos, novo grupo – UHF: ‘Sabemos recomeçar’». *Se7e*, 29 de Setembro de 1984.
- Eisenberg, Evan.** *The Recording Angel: Explorations in Phonography*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1987.
- Ekiza, Karlos Sánchez.** «Radical Rock – Identities and Utopias in Basque Popular Music». Em *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Sílvia Martínez e Héctor Fouce. Routledge Global Popular Music Series. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- Estanque, Elísio.** *A Classe Média: Ascensão e Declínio*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.
- Estanque, Elísio.** «Onde pára a classe média? Breves notas sobre o conceito e a realidade portuguesa». *Sociologia, Problemas e Práticas* 83 (2017): 37-54.
- Estanque, Elísio, e Rui Bebião.** *Do Activismo à Indiferença: Movimentos Estudantis em Coimbra*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/43103>.
- Esteves, Pedro.** «35 anos de rock sem nunca partir uma guitarra». *Observador*, 9 de Janeiro de 2016. <https://observador.pt/especiais/entrevista-rui-veloso-35-anos/>.
- Fabbri, Franco.** «And the Bitt Went On». Em *Made in Italy: Studies in Popular Music*, editado por Franco Fabbri e Goffredo Plastino. Routledge Global Popular Music Series. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- Fabbri, Franco, e Goffredo Plastino,** eds. *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Routledge Global Popular Music Series. Nova Iorque: Routledge, 2014.

- Fabbri, Franco, e Goffredo Plastino**, eds. «Series Foreword». Em *Made in Italy: Studies in Popular Music*, editado por Franco Fabbri e Goffredo Plastino. Routledge Global Popular Music Series. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- Falcão, Carlos Marinho**. «UHF – Rock à Flor da Pele». *Música & Som*, Maio de 1981.
- Falcão, Carlos Marinho**. «O rock daqui». *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.
- Falcão, Carlos Marinho**. «O rock da planície». *Música & Som*, Novembro de 1981.
- Faria, Álvaro**. «O rock português...». *Som* 80, 15 de Agosto de 1980.
- Félix, Pedro**. «Festa do Avante!» Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Félix, Pedro**. «Mundo da Canção». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Félix, Pedro**. «‘Ai se ele cai’: uma etnografia da prática do grupo Xutos & Pontapés». Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2013. <https://run.unl.pt/handle/10362/19544>.
- Félix, Pedro, e Rui Cidra**. «Rock Rendez-Vous (RRV)». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Fernandes, Jaime**. «O rock português em Festival M&S». *Música & Som*, 1 de Maio de 1978.
- Ferrão, Ana Cristina**. *Conta-me Histórias – Xutos e Pontapés*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- Ferreira, Pedro**. «Entrevista em jeito de bate-papo com os Aqui d’el Rock». *Música & Som*, Abril de 1979.
- Friedlander, Paul**. *Rock and Roll: A Social History*. 2.ª ed. Oxon: Routledge, 2006.
- Frisby, David**. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press, 1985.
- Frith, Simon**. *The Sociology of Rock*. Londres: Constable, 1978.
- Frith, Simon**. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock’n’roll*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1981.
- Frith, Simon**. «The Sociology of Youth». Em *Sociology: New Directions*, editado por Michael Haralambos. Ormskirk, Lancashire: Causeway Books, 1985.
- Frith, Simon**. «The Industrialization of Popular Music». Em *Popular Music and Communication*, editado por James Lull. Newbury Park: SAGE, 1987.
- Frith, Simon**. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Frith, Simon**. «Introduction». Em *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Frith, Simon, Matt Brennan, Martin Cloonan, e Emma Webster**. *The History of Live Music in Britain, Volume II, 1968-1984: From Hyde Park to the Hacienda*. Oxon: Routledge, 2019.

- Fuente**, Eduardo de la. *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*. Nova Iorque: Routledge, 2011.
- Galopim**, Nuno. «Ar de Rock». Em *Anos 80 e o Novo Rock Português*, editado por Tiago Francez. Caderno de Pesquisa – Revolução 9. Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa, 2010.
- Galopim**, Nuno. «A (primeira) brava dança dos Heróis». *Máquina de Escrever*. Blogue. Dezembro de 2016. <https://maquinadeescrever.org/2016/12/06/a-primeira-brava-danca-dos-herois/>.
- Galopim**, Nuno. «Zé Pedro: ‘Em 1977, depois de ver o festival punk, encontro o meu caminho’». *Máquina de Escrever*. Blogue. 1 de Dezembro de 2017. <https://maquinadeescrever.org/2017/12/01/ze-pedro-em-1977-depois-de-ver-o-festival-punk-encontro-o-meu-caminho/>.
- Gay**, Leslie C. «Acting Up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology». Em *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, editado por Jennifer C. Post. Oxon: Routledge, 2006.
- Gelder**, Ken. *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. Oxon: Routledge, 2007.
- Giddens**, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Gobern**, João. «Ouvir a Banda contar – Grátis! Viagem guiada ao Jardim da Celeste!». *Música & Som*, Março de 1981.
- Gobern**, João. 1983. «A história do clube contada pelo ‘inventor’ – Mário Guia: ‘Já sobrevivemos, agora vamos crescer...’». *Se7e*, 21 de Dezembro de 1983.
- Gobern**, João. 1984. «Rock Rendez-Vous em festa – Quatro anos só serviram para preparar o futuro...». *Se7e*, 19 de Dezembro de 1984.
- Goffman**, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nova Iorque: Doubleday, 1959.
- Gomes**, André. «GNR». *Blitz – História do Rock 1980*, Outubro de 2017.
- Gonçalves**, Paulo. «Luís Filipe de Barros – As pessoas devem pensar que sou um monstro». *Musicalíssimo*, 24 de Novembro de 1981.
- Gonçalves**, Paulo. «Rui Pêgo e Luís Vita – O ‘rock’ português é um grande comércio!». *Musicalíssimo*, 8 de Dezembro de 1981.
- Gonzaga**, Manuela. *António Variações – Entre Braga e Nova Iorque*. 2.^a ed. Lisboa: Âncora Editora, 2006.
- Gracyk**, Theodore. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Londres: I.B. Tauris, 1996.
- Gracyk**, Theodore. *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Filadélfia: Temple University Press, 2001.
- Greene**, Paul D., e Thomas **Porcello**, eds. *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.
- Guerra**, Paula. *A Instável Leveza do Rock: Gênese, Dinâmica e Consolidação do Rock Alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.
- Guerra**, Paula. «Keep It Rocking: The Social Space of Portuguese Alternative Rock (1980-2010)».

- Journal of Sociology* 52, n.º 4 (2016): 615-630.
- Haripriya, Soibam.** «Memory, Ethnography and the Method of Memory». *Sociological Bulletin* 69, n.º 1 (2020): 67-82. <https://doi.org/10.1177/0038022919899018>.
- Hebdige, Dick.** *Subculture: The Meaning of Style*. Nova Iorque: Routledge, 1979.
- Hebert, David G., e Jonathan McCollum.** «Foundations of Historical Ethnomusicology». Em *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, editado por Jonathan McCollum e David G. Hebert. Maryland: Lexington Books, 2014.
- Holt, Fabian.** «Rock Clubs and Gentrification in New York City: The Case of the Bowery Presents». *IASPM Journal* 4, n.º 1 (2013). https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/584.
- Homan, Shane, Martin Cloonan, e Jennifer Cattermole.** *Popular Music Industries and the State: Policy Notes*. Nova Iorque: Routledge, 2016.
- Horkheimer, Max, e Theodor W. Adorno.** *Dialectic of Enlightenment*. Editado por Gunzelin Schmid Noerr. Traduzido por Edmund Jephcott. 1.ª ed. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Huq, Rupa.** *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. Oxon: Routledge, 2006.
- Isidro, Júlio.** «Página Ideal – da autoria de Júlio Isidro, realizador do programa Grafonola Ideal – Rádio Comercial». *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Agosto de 1980.
- Isidro, Júlio.** «Página Ideal – Febre de Sábado de Manhã – Um aninho!!!». *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Janeiro de 1981.
- Isidro, Júlio.** *O Programa Segue Dentro de Momentos – Autobiografia*. Barcarena: Marcador, 2016.
- Jackson, Travis A.** «Falling into Fancy Fragments: Punk, Protest, and Politics». Em *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, editado por Jonathan C. Friedman. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- Johnson, Bruce, e Martin Cloonan.** «Introduction: Musical Violence and Popular Music Studies». Em *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, editado por Bruce Johnson e Martin Cloonan. Nova Iorque: Ashgate Publishing, 2009.
- Jones, Carys Wyn.** *The Rock Canon: Canonical Values in the Reception of Rock Albums*. Oxon: Routledge, 2008.
- Jones, Steve.** *Rock Formation*. Newbury Park: SAGE, 1992.
- Jorge, Carlos.** «Tantra – os mistérios e maravilhas do rock feito em Portugal». *Música & Som*, Maio de 1978.
- Josephson, Nors S.** «Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock». *The Musical Quarterly* 76, n.º 1 (1992): 67-92.
- Kaiser, Marc.** «The Record Industry in the 1960-1970s: The Forgotten Story of French Popular Music». Em *Made in France: Studies in Popular Music*, editado por G r me Guibert e Catherine Rudent. Routledge Global Popular Music Series. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- Laing, Dave.** *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press, 1985.

- Leitão, Rui.** «António (cabeleireiro) faz ondas na música». *Tal & Qual*, 5 de Junho de 1982.
- Leitão, Rui.** «Rock: um túnel sem luz». *Tal & Qual*, 26 de Junho de 1982.
- Leitão, Rui.** «‘Roques da Casa’ atacam aos domingos». *Tal & Qual*, 3 de Julho de 1982.
- Leitão, Rui.** «Vai haver lista negra no rock português». *Tal & Qual*, 10 de Julho de 1982.
- Leitão, Rui.** «Rock: medo e austeridade». *Tal & Qual*, 21 de Agosto de 1982.
- Leitão, Rui.** «Natal: eles foram campeões de vendas». *Tal & Qual*, 30 de Dezembro de 1982.
- Leitão, Rui.** «Partidos políticos já quase só dão música». *Tal & Qual*, 16 de Abril de 1983.
- Leitão, Rui.** «O bife está primeiro – Crise grave na indústria de discos». *Tal & Qual*, 22 de Julho de 1983.
- Letria, José Jorge.** «Ephedra – O ritual do som». *Diário de Lisboa*, 8 de Fevereiro de 1972.
- Lopes, Alberto, e Marques Valentim.** «Fausto fala – ‘Menospreza-se sempre o que se faz por cá’». *Som* 80, 24 de Janeiro de 1981.
- Lopes, Teixeira.** «Rocktrote – Porque a sociedade é louca nasceu mundo louco». *Musicalíssimo*, 16 de Setembro de 1981.
- Losa, Leonor.** «‘Nós humanizámos a indústria’: reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60». Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- Losa, Leonor.** «Valentim de Carvalho». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Losa, Leonor.** *Machinas Fallantes. A Música Gravada em Portugal no Início do Século XX*. Lisboa: Tinta-da-china, 2013.
- Losa, Leonor, e António Tilly.** «Arnaldo Trindade Lda.» Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Losa, Leonor, e Catarina Latino.** «Sassetti». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Lysloff, René T. A.** «Mozart in Mirrorshades: Ethnomusicology, Technology and the Politics of Representation». Em *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, editado por Jennifer C. Post. Oxon: Routledge, 2006.
- Macan, Edward L.** *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Macedo, António.** «Discos: Corpo Diplomático – Música Moderna». *Se7e*, 30 de Janeiro de 1980.
- Macedo, António.** «Rui Veloso, com um ‘ar de Rock’ – ‘Quero tocar e cantar para toda a gente’». *Se7e*, 27 de Agosto de 1980.
- Macedo, António.** «Discos – Jafu’Mega ‘Estamos Ai’». *Se7e*, 19 de Novembro de 1980.

- Macedo**, António. «Rui Veloso ao ‘Se7e’ – ‘Já não posso fracassar...’». *Se7e*, 24 de Dezembro de 1980.
- Macedo**, António. «UHF: ‘O nosso Rock é a voz dos descontentes’». *Se7e*, 14 de Janeiro de 1981.
- Magalhães**, Fernando. «Corpo Diplomático – ‘Música Moderna’». *Pop Rock (Público)*, 15 de Março de 1995.
- Malm**, Krister, e Roger Wallis. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. Londres: Constable, 1984.
- Malm**, Krister, e Roger Wallis. «Patterns of Change». Em *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, editado por Simon Frith e Andrew Goodwin. Londres: Routledge, 1990.
- Malm**, Krister, e Roger Wallis. *Media Policy and Music Activity*. Oxon: Routledge, 1992.
- Manuel**, Paul Christopher, e Sebastian Royo. «Some Lessons from the Fifteenth Anniversary of the Accession of Portugal and Spain to the European Union». Em *Spain and Portugal in the European Union: The First Fifteen Years*, editado por Paul Christopher Manuel e Sebastian Royo. Londres: Frank Cass & Co, 2003.
- Manuel**, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Manuel**, Peter. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Marchi**, Riccardo. «Mapa ideológico do nacionalismo português contemporâneo». *Jornal i*. 20 de Março de 2017. <https://online.sapo.pt/artigo/554240/-mapa-ideologico-do-nacionalismo-portugu-s-contempor-neo?seccao=Opinião>.
- Marques**, Pedro. «Aníbal Miranda – Rock tripeiro». *Musicalíssimo*, 1 de Abril de 1981.
- Marques**, Pedro, e Mário Rocha. «Só Rock 81 – Final: Domingo 5 Julho 81 – Alarme em Coimbra (o Rock venceu)». *Musicalíssimo*, 15 de Julho de 1981.
- Marques**, Rui de Paiva. «Febre de Sábado de Manhã ao vivo». *Musicalíssimo*, 22 de Abril de 1981.
- Martin**, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Chicago: Open Court, 1998.
- Martínez**, Sílvia, e Héctor Fouce, eds. *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Routledge Global Popular Music Series. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- Mathews**, Gordon. *Global Culture/ Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket*. Oxon: Routledge, 2000.
- Mattar**, Yasser. «Popular Cultural Cringe: Language as Signifier of Authenticity and Quality in the Singaporean Popular Music Market». *Popular Music* 28, n.º 2 (2009): 179-95.
- McCollum**, Jonathan, e David G. Hebert. «Advancing Historical Ethnomusicology». Em *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, editado por Jonathan McCollum e David G. Hebert. Maryland: Lexington Books, 2014.
- Mesquita**, Ana. *Os Vês pelos Bês – Rui Veloso*. Estoril: Prime Books, 2006.
- Middleton**, Richard. «Rock». Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie

- e John Tyrrell. Londres: Macmillan, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049135>.
- Minamida, Katsuya.** «The Development of Japanese Rock: A Bourdieuan Analysis». Em *Made in Japan: Studies in Popular Music*, editado por Toru Mitsui. Routledge Global Popular Music Series. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- Mineiro, Mané T.** «Uma noite no Rock Rendez-Vous». *Som* 80, 14 de Fevereiro de 1981.
- Moore, Allan F.** *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Moore, Allan F.** «Authenticity as Authentication». *Popular Music* 21, n.º 2 (2002): 209-23.
- Moore, Allan F., e Remy Martin.** *Rock: The Primary Text – Developing a Musicology of Rock*. 3.ª ed. Oxon: Routledge, 2019.
- Moore, Ryan.** «Break on Through: The Counterculture and the Climax of American Modernism». Em *Countercultures and Popular Music*, editado por Sheila Whiteley e Jedediah Sklower. Oxon: Routledge, 2016.
- Moorefield, Virgil.** *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.
- Moreira, Pedro Russo.** «‘Cantando espalharei por toda parte’: programação, produção musical e o ‘aportuguesamento’ da ‘música ligeira’ na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)». Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- Moreira, Pedro Russo, Rui Cidra, e Salwa El-Shawan Castelo-Branco.** «Música Ligeira». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Morrison, Rui, e Mário Crisóstomo.** «UHF – O conjunto de rock português que mais actua ao vivo». *Musicalíssimo*, segunda quinzena de Setembro de 1980.
- Moy, Ron.** *Authorship Roles in Popular Music: Issues and Debates*. Oxon: Routledge, 2015.
- Múrias, Pedro.** «NZZN: uma corrida de obstáculos para fugir aos tubarões...». *Se7e*, 9 de Setembro de 1981.
- Música & Som.** «Nova – Uma companhia nova», Janeiro de 1980.
- Música & Som.** «Conversa com giradiscos (6) – António Manuel Ribeiro», Outubro de 1984.
- Musicalíssimo.** «Psico – Na senda dos Yes», 15 de Março de 1974.
- Musicalíssimo.** «Instantâneos», primeira quinzena de Dezembro de 1980.
- Musicalíssimo.** «A banda sensação – UHF – Ano 80 – A Emancipação», 3 de Fevereiro de 1981.
- Musicalíssimo.** «Rock na província – Hictal music inc.», 19 de Agosto de 1981.
- Musicalíssimo.** «UHF – A pele da vida (sem flores) em digressão nacional», 19 de Agosto de 1981.
- Musicalíssimo.** «Flash no mundo da música», 2 de Setembro de 1981.
- Musicalíssimo.** «Grande Maratona do Rock Português – os grupos e as

- opiniões – Albatroz – ‘Gondomar’», 23 de Setembro de 1981.
- Musicalíssimo*. «Flash no mundo da música – TNT com nova explosão», 1 de Dezembro de 1981.
- Musicalíssimo*. «Sucesso no Rock Rendez-Vous no Passeio dos Alegres da RTP-1», 15 de Dezembro de 1981.
- Musicalíssimo*. «Entrevista Salada de Frutas – ‘Isto é um país em embrião, uma maquete’», 24 de Fevereiro de 1982.
- Musicalíssimo*. «‘Grupo de Baile’», 3 de Março de 1982.
- Musicalíssimo*. «Iodo», 17 de Março de 1982.
- Musicalíssimo*. «Heróis do Mar atacaram em Paris», 14 de Abril de 1982.
- Musicalíssimo*. «Grupo de Baile – Novo êxito em perspectiva!», 26 de Maio de 1982.
- Negus, Keith**. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Londres/Nova Iorque: Edward Arnold, 1992.
- Negus, Keith**. *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres: Routledge, 1999.
- Nettl, Bruno**. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- Neuman, Daniel M.** «Epilogue: Paradigms and Stories». Em *Ethnomusicology and Modern Music History*, editado por Stephen Blum, Philip Vilas Bohlman, e Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- Neves, Rui**. «Revolução fez um ano». *Rock Week*, 27 de Maio de 1980.
- Neves, Rui**. «O rock português continua em movimento – O Roxigénio confessa-se...». *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.
- Neves, Rui**. «Rui Veloso – ‘Ar de Rock’». *Música & Som*, Fevereiro de 1981.
- Neves, Rui**. «Rui Neves discorda – A montanha pariu um rato!». *Se7e*, 3 de Junho de 1981.
- Nice, James**. *Shadowplayers: The Rise & Fall of Factory Records*. Londres: Aurum Press, 2010.
- Niza, José**. «A opinião de José Niza – Da quantidade surgirá a qualidade...». *Se7e*, 3 de Junho de 1981.
- Nogueira, Rodrigo**. «A Fábrica Portuguesa». 28 de Agosto de 2016. <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/artigos/1002-a-fabrica-portuguesa>.
- Nunes, Pedro**. «‘É português? Não gosto’: ideologias e práticas dos jornalistas de música face à música portuguesa». *Fórum Sociológico* 7-8 (2003): 145-68.
- Nunes, Pedro**. «Popular Music and the Public Sphere: The Case of Portuguese Music Journalism». Tese de Doutoramento, Department of Film and Media – University of Stirling, 2004.
- Nunes, Pedro**. «Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Portuguese Music Journalists towards Portuguese Music». *Popular Music* 29, n.º 1 (2010): 41-59.
- Nunes, Pedro, e Carlos Cavallini**. «Jornalismo sobre música e gatekeeping: o caso da MPB no semanário *Se7e*». *Media & Jornalismo* 23 (2014): 39-50.
- O’Flynn, John**. «National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting». Em *Music, National Identity and*

- the Politics of Location: Between the Global and the Local*, editado por Vanessa Knights e Ian Biddle. Surrey: Ashgate Publishing, 2007.
- Oliveira**, Gonçalo Antunes de. «Se7e». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Pais**, António Amaral. «Breve viagem pelo espaço CIDeral». *Música & Som*, 19 de Maio de 1977.
- Paraíso**, Manuela. «Por mares nunca dantes navegados...». *Música & Som*, Novembro de 1982.
- Parentin**, Andrea. *Rock Progressivo Italiano: An Introduction to Italian Progressive Rock*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.
- Pêgo**, Rui. «Garcês e Sérgio Castro dão stickada nas divergências». *Se7e*, 8 de Agosto de 1984.
- Peixoto**, Luís. «O rock do nosso descontentamento – À roda dos discos». *Se7e*, 21 de Julho de 1982.
- Pereira**, Bruno Gonçalves, e Luís Silva do Ó. *Book Stage – Nos bastidores do rock português*. Lisboa: Chiado Editora, 2012.
- Pereira**, Carlos. «Entrevista – ‘Speeds’ – ‘Não queremos ser rotulados’». *Som 80*, 17 de Janeiro de 1981.
- Pereira**, Lia. «Francisco Vasconcelos: ‘Ricardo Camacho ia sempre abrindo o leque de capacidades e era uma joia de pessoa’». *Blitz*, 4 de Julho de 2018. //blitz.pt/principal/update/2018-07-04-Francisco-Vasconcelos-Ricardo-Camacho-ia-sempre-abrindo-o-leque-de-capacidades-e-era-uma-joia-de-pessoa.
- Peres**, Jorge Manuel. «Existência – Rock português – Entrevista exclusiva». *Musicalíssimo*, primeira quinzena de Janeiro de 1981.
- Pimentel**, Irene. *José Afonso*. Editado por Joaquim Vieira. Fotobiografias Século XX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.
- Pinheiro**, Jorge. «UHF, um fenómeno». *Tal & Qual*, 21 de Fevereiro de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «O jogo do rock». *Tal & Qual*, 7 de Março de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «Os três ‘padrinhos’ do rock». *Tal & Qual*, 14 de Março de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «TNT faz explodir manifesto do rock». *Tal & Qual*, 21 de Março de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «GNR: uma polémica músico-militar». *Tal & Qual*, 4 de Abril de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «‘Rock em Stock’ empurra elefante para o Zoo». *Tal & Qual*, 11 de Abril de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «Maio, mês de rock». *Tal & Qual*, 30 de Abril de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «O rock no Portugal das maravilhas». *Tal & Qual*, 16 de Maio de 1981.
- Pinheiro**, Jorge. «À flor do ‘rock’». *Tal & Qual*, 13 de Junho de 1981.
- Pirenne**, Christophe. *Le rock progressif anglais: 1967-1977*. Paris: Editions Champion, 2005.
- Portugal Hoje*. «Só Rock-Coimbra 81 – Maratona da música ligeira começa no próximo fim-de-semana», 28 de Abril de 1981.
- Quinas**, Fernando. «Só Rock-Coimbra 81 – Furacão Rock no Jardim da Sereia». *Musicalíssimo*, 1 de Abril de 1981.

- Ramos, António.** «Chegou um Táxi – Cheio de rock (e do melhor)». *Musicalíssimo*, 1 de Abril de 1981.
- Ramos, António.** «Taxi – a bomba de 1981 constituída à base de reggae e ska». *Musicalíssimo*, 13 de Maio de 1981.
- Ramos, António.** «Rokanálise ou a análise do rock, feita por um grupo de Setúbal». *Musicalíssimo*, 20 de Maio de 1981.
- Ramos, António.** «Entrevista com CTT – Torres Vedras tem rock da pesada – Da música popular(ucha) ao rock, uma mudança que se quer irreversível». *Musicalíssimo*, 10 de Junho de 1981.
- Ramos, António.** «Rui Veloso quebrou o silêncio – ‘Não sou propriamente o responsável pelo aparecimento dos novos grupos rock’». *Musicalíssimo*, 1 de Julho de 1981.
- Ramos, António.** «José Cid – ‘Eu tenho a vantagem de saber cantar rock, o que nem todos os cantores rock portugueses, sabem’». *Musicalíssimo*, 29 de Julho de 1981.
- Ramos, António.** «António Manuel (UHF) – Fala do novo disco do grupo e revela em primeira mão ao nosso jornal factores estranhos do sub-mundo do rock português...». *Musicalíssimo*, 3 de Novembro de 1981.
- Ramos, António.** «Entrevista com Grupo de Baile – ‘Ou autorizávamos a saída de duas versões de «Patchouly», ou corríamos o risco de não sermos aceites...’». *Musicalíssimo*, 1 de Dezembro de 1981.
- Ramos, António.** «Ana Bola – ‘Anucha mil homens da TV para a rádio’ – Estará ela a dar vida ao Rock em Stock?». *Musicalíssimo*, 7 de Abril de 1982.
- Ramos, António.** «Banda Manifesto – Rock da província ao ataque». *Musicalíssimo*, 21 de Abril de 1982.
- Ramos, António.** «Mau-Mau – Cantar em japonês porque é importante que as pessoas fiquem com os olhos em bico». *Musicalíssimo*, 2 de Junho de 1982.
- Real, Miguel.** «Prefácio». Em *Agostinho da Silva – Uma Antologia*, editado por Paulo Borges, 3.^a ed. Lisboa: Âncora, 2016.
- Regev, Motti.** «Musica Mizrahit, Israeli Rock and National Culture in Israel». *Popular Music* 15, n.º 3 (1996): 275-84.
- Regev, Motti.** «The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music». Em *Popular Music Studies*, editado por David Hesmondhalgh e Keith Negus. Londres: Arnold, 2012.
- Ribeiro, António Manuel.** *Por Detrás do Pano – 35 Histórias Contadas na Rádio & Outras Confissões*. Lisboa: Chiado Books, 2014.
- Ribeiro, Daniel.** «Duas noites surrealistas em Paris – Heróis do Mar saúdam com cravos vermelhos». *Se7e*, 24 de Março de 1982.
- Rice, Timothy.** «Toward the Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 31, n.º 3 (1987): 469-88. <https://doi.org/10.2307/1851667>.
- Rito, André.** «Os dias loucos do Punk». *Sábado*, 18 de Julho de 2013.
- Rocha, Ana.** «Rockless & Clubless». *Música & Som*, Abril de 1980.
- Rocha, Ana.** «Rock & Varius». *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.
- Rocha, Ana.** «Taxi». *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.

- Rocha, Ana.** «UHF». *Música & Som – Especial Rock Português*, Agosto de 1981.
- Rocha, Ana.** «Nós fazemos arte! Música fazia o Beethoven... – Grupo de Baile». *Música & Som*, Janeiro de 1982.
- Rocha, Ana.** «Rui Veloso – Músico em Portugal? É desanimador...». *Música & Som*, Dezembro de 1983.
- Rock Week.** «A geração do som», 8 de Julho de 1980.
- Rodrigues, Ana Paula.** «Adelaide Ferreira». *Musicalíssimo*, 3 de Março de 1982.
- Sá, Pedro.** «Quem sobreviver cantará?». *Tal & Qual*, 8 de Abril de 1982.
- Sabin, Roger.** «Introduction». Em *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*, editado por Roger Sabin. Londres: Routledge, 1999.
- Salvador, José.** «Entrevista com Rock e Vários – O arranque através de um... álbum». *Musicalíssimo*, 15 de Março de 1981.
- Salvador, José.** «Entrevista com... Nicolau Breyner». *Musicalíssimo*, 29 de Abril de 1981.
- Salvador, José.** «António Variações – Não quero ficar catalogado numa só área musical...». *Musicalíssimo*, 16 de Junho de 1982.
- Sanden, Paul.** *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*. Oxon: Routledge, 2013.
- Santos, Rogério.** *Estudos da Rádio em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2017.
- Santos, Sílvio Correia, e Isabel Ferin Cunha.** «O serviço público de rádio em transição: elementos para a história da radiodifusão portuguesa». Em *Comunicação e Educação Republicanas 1910-2010*, editado por Ana Teresa Peixinho e Clara Almeida Santos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0106-9>.
- Santos, Trindade.** «...mais vale andar no mar alto...». *Música & Som*, Fevereiro de 1982.
- Santos, Trindade.** «Rui Veloso – ‘O que o sucesso tem para me dar, é deixar-me fazer o que quero’». *Música & Som*, Maio de 1983.
- Sérgio, António.** «1.º ano do tumulto». *Música & Som*, Janeiro de 1978.
- Se7e.** 1980. «‘Rock em Stock’: um ano de vida», 14 de Maio de 1980.
- Se7e.** «Sete e Meio – ‘Só Rock’ ultrapassa expectativas – Mais de 60 grupos já inscritos», 25 de Março de 1981.
- Se7e.** «Ritmo 7 – Mais rock ‘português’ em estúdio», 1 de Abril de 1981.
- Se7e.** «Ritmo 7 – Trabalhadores do Comércio em Londres», 20 de Maio de 1981.
- Se7e.** «Rui Veloso volta aos palcos», 27 de Maio de 1981.
- Se7e.** «‘Vivá Música’ na RTP-2», 27 de Maio de 1981.
- Se7e.** «Lei da música portuguesa gera controvérsia», 3 de Junho de 1981.
- Se7e.** «Lei da Música – Entre a revolta e o entusiasmo», 10 de Junho de 1981.
- Se7e.** «Se7e destacável – Rock português», 24 de Junho de 1981.
- Se7e.** «‘Se7e ao Vivo’ – Trovante e Sérgio Godinho vencedores numa festa sem vencidos», 15 de Julho de 1981.
- Se7e.** «TNT – O primeiro álbum rodado ‘na estrada’», 12 de Agosto de 1981.
- Se7e.** «Ritmo 7 – UHF com novos temas na estrada», 26 de Agosto de 1981.

- Se7e*. «Iodo de novo nos ‘Rock Reunidos’», 18 de Novembro de 1981.
- Se7e*. «Empresa de Concertos Rock no Porto», 1 de Dezembro de 1981.
- Se7e*. «Sete e Meio – Rock ‘À Flor da Pele’ na prisão de Sintra e disco de ouro para os UHF», 16 de Dezembro de 1981.
- Se7e*. «Jorge Lima Barreto prepara LP de Rock-New-Wave», 24 de Março de 1982.
- Se7e*. «Ritmo 7 – Heróis do Mar, editados em França», 19 de Maio de 1982.
- Se7e*. «Ritmo 7 – O ‘Chico Fininho’ está ‘Fora de Moda’», 19 de Maio de 1982.
- Se7e*. «Sete e Meio – UHF ‘de passagem’ por Portugal», 19 de Maio de 1982.
- Se7e*. «O bobo do corte», 21 de Julho de 1982.
- Se7e*. «Sete e Meio – Música Popular Portuguesa ausente de Vilar de Mouros», 21 de Julho de 1982.
- Se7e*. «O bobo do corte», 4 de Agosto de 1982.
- Se7e*. «O bobo do corte», 12 de Agosto de 1982.
- Se7e*. «Sete e Meio – ‘Chuva de estrelas’ discute rock em Cascais», 10 de Novembro de 1982.
- Se7e*. «Há ou não há rock português? – Cartas de leitores baralham e tornam a dar», 15 de Dezembro de 1982.
- Se7e*. «No fim do debate a questão mantém-se – Há ou não há rock português?», 22 de Dezembro de 1982.
- Se7e*. «Ritmo 7 – Editoras», 15 de Fevereiro de 1983.
- Se7e*. «Ritmo 7 – GNR demitido», 15 de Fevereiro de 1983.
- Se7e*. «Ritmo 7», 25 de Janeiro de 1984.
- Se7e*. «Ritmo 7 – Fundação Atlântica: Reconversão», 10 de Julho de 1985.
- Shuker, Roy**. *Understanding Popular Music Culture*. 3.^a ed. Oxon: Routledge, 2008.
- Shuker, Roy**. *Popular Music: The Key Concepts*. 4.^a ed. Oxon: Routledge, 2017.
- Silva, Ana Pereira da, Cláudia Lobo, Helena Gil, João Govern, e Pedro Duarte**. «Suplemento 25 Abril – Dez anos é pouco tempo... – Rock em Portugal: sempre, sempre o bombo da festa». *Se7e*, 18 de Abril de 1984.
- Silva, Augusto Santos, e Paula Guerra**. *As Palavras do Punk: Uma Viagem Fora dos Trilhos pelo Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Silva, Hugo**. «Musicalíssimo». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Silva, Hugo**. «Polygram Portugal». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Silva, Manuel Deniz, Nuno Domingos, e Pedro Russo Moreira**. *A Nossa Telefonía. 75 Anos de Rádio Pública em Portugal*, editado por Joaquim Vieira. Lisboa: Tinta-da-china.
- Smith-Sivertsen, Henrik**. «The Story of Svensktoppen: How the Swedish Music Industry Survived the Anglophone 1960s and Invested for the Future». Em *Made in Sweden: Studies in Popular Music*, editado por Alf Björnberg e Thomas Bossius. Nova Iorque: Routledge, 2017.

- Spanu, Michael.** «Sing it Yourself ! Uses and Representations of the English Language in French Popular and Underground Music». Em *Keep It Simple, Make It Fast ! An Approach to Underground Music Scenes*, editado por Paula Guerra e Tânia Moreira. Porto: Universidade do Porto, 2015.
- Spicer, Mark.** «Large-Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis». Em *Expression in Pop-Rock Music*, editado por Walter Everett, 2.^a ed. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- Spicer, Mark.** «Introduction: The Rock (Academic) Circus». Em *Rock Music*, editado por Mark Spicer. Nova Iorque: Routledge, 2011.
- Stokes, Martin, ed.** *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers, 1994.
- Storey, John.** «The ‘Popular’ and the ‘Material’». Em *Materiality and Popular Culture: The Popular Life of Things*, editado por Anna Malinowska e Karolina Lebek. Nova Iorque: Routledge, 2017.
- Straw, Will.** «Popular Music and Postmodernism in the 1980s». Em *Sound and Vision: The Music Video Reader*, editado por Simon Frith, Andrew Goodwin, e Lawrence Grossberg. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2005.
- Stump, Paul.** *The Music’s All That Matters*. Londres: Quartet Books, 1997.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 23 de Agosto de 1980.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 4 de Abril de 1981.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 11 de Abril de 1981.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 16 de Maio de 1981.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 6 de Junho de 1981.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 25 de Julho de 1981.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 14 de Novembro de 1981.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 21 de Novembro de 1981.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 12 de Junho de 1982.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 9 de Outubro de 1982.
- Tal & Qual.* «O som nosso de cada dia», 12 de Março de 1983.
- Teixeira, Nuno.** «Os ‘GNR’ acusados de ofensas à moral...», *Tal & Qual*, 10 de Outubro de 1981.
- Teixeira, Nuno.** «Há no mercado duas versões do ‘Chamem a Polícia!’... e eles tiveram mesmo que chamá-la». *Tal & Qual*, 7 de Novembro de 1981.
- Teixeira, Nuno.** «O baile vai começar...». *Tal & Qual*, 14 de Novembro de 1981.
- Teixeira, Nuno.** «UHF – polémica também faz dinheiro». *Tal & Qual*, 31 de Dezembro de 1981.
- Teles, Viriato.** «Paco Bandeira ao ‘Se7e’ – ‘Importante é aquilo que se faz’». *Se7e*, 16 de Dezembro de 1981.
- Teles, Viriato.** «Sondagem Markttest/‘Se7e’ – Jovens portugueses preferem ‘Dallas’ e ‘Quando o Telefone Toca’». *Se7e*, 6 de Janeiro de 1982.
- Teles, Viriato.** «Táxi estão bem de ‘Salutz’ – ‘Fazemos música para vender...’». *Se7e*, 29 de Junho de 1983.
- Teles, Viriato.** «Nova editora de discos aposta no futuro». *Se7e*, 23 de Maio de 1984.

- Therborn, Göran.** «The Killing Fields of Inequality». *International Journal of Health Services* (2012). <https://doi.org/10.2190/HS.42.4.a>.
- Thornton, Sarah.** *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Tilly, António.** «Aparelhagem». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Tilly, António.** «Conjunto». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Tilly, António.** «UHF». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 4. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Tilly, António, e Miguel Almeida.** «Arte & Ofício». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 1. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Tilly, António, e Miguel Almeida.** «Jafumega (Jáfu’Mega)». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Tilly, António, e Miguel Almeida.** «Pop Five Music Incorporated». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Tilly, António, e Miguel Almeida.** «Psico». Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010.
- Tracy, Steven Carl.** *Langston Hughes & the Blues*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Trindade, Luís.** «Um PA e uma Fender». *Imprópria. Política e Pensamento Crítico* 3 (2013): 46.
- Trindade, Luís.** «O ‘gosto’ do *Se7e* – Uma história cultural do semanário *Se7e* (1978-1982)». *Ler História* 67 (2014): 45-61.
- Trindade, Luís.** «Dividing the Waters: The Sea in Portuguese Post-Revolutionary Popular Music». *Portuguese Journal of Social Science* 14, n.º 3 (2015): 287-301.
- Trindade, Luís.** «Starting Over: Singer-Songwriters and the Rhythm of Historical Time in Post-Revolutionary Portugal». Em *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, editado por Isabelle Marc e Stuart Green, 137-51. Londres: Routledge, 2016.
- Tschmuck, Peter.** *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Dordrecht: Springer Science & Business Media, 2006.
- Turino, Thomas.** *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Vasco, Rui.** «GNR ao *Musicalíssimo*: o nosso estilo é: termos as portas abertas a tudo o que aparece». *Musicalíssimo*, 17 de Novembro de 1981.

- Vasco, Rui. «No rock-rendeu-vous: ‘Brava apresentação dos Heróis’». *Musicalíssimo*, 5 de Janeiro de 1982.
- Vasco, Rui. «Bico d’Obra – Não sei se existirá rock português! Existe sim rock em português!». *Musicalíssimo*, 20 de Janeiro de 1982.
- Vilafanha, Carlos. «Salada de Frutas: ‘O rock é uma maneira de estar’». *Se7e*, 8 de Julho de 1981.
- Vilafanha, Carlos. «Rock na província – Arte Nova – As editoras têm-se mostrado interessadas em nós!». *Musicalíssimo*, 19 de Agosto de 1981.
- Vilafanha, Carlos. «Xutos e Pontapés – ‘Somos muito agressivos em palco’». *Musicalíssimo*, 27 de Janeiro de 1982.
- Vilela, Joana Stichini, e Pedro Fernandes. *LX80 – Lisboa entra numa nova era*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.
- Vitta, Luís. «O rock rebelde da campanha». *Tal & Qual*, 11 de Outubro de 1980.
- Vitta, Luís. «O ilustre e desconhecido rock português». *Tal & Qual*, 24 de Janeiro de 1981.
- Vulliamy, Graham. «Music and the Mass Culture». Em *Whose Music?: Sociology of Musical Languages*, editado por John Shepherd, Phil Virden, Graham Vulliamy, e Trevor Wishart. Nova Iorque: Routledge, 1977.
- Ward, Ed, Geoffrey Stokes, e Ken Tucker. *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock & Roll*. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Warner, Timothy. *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Nova Iorque: Ashgate Publishing, 2003.
- Watson, John. «What Is a Manager?». Em *The Music Manager’s Manual*, editado por M. McMartin, S. Eliezer, e S. Quintrell. Sydney: The Music Manager’s Forum, 2002.
- Webb, Peter. *Exploring the Networked Worlds of Popular Music: Milieux Cultures*. Oxon: Routledge, 2007.
- Williamson, John. «Artist Managers and Entrepreneurship: Risk-Takers or Risk Averse?». Em *Music Entrepreneurship*, editado por Allan Dumbreck e Gayle McPherson. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Williamson, John, e Martin Cloonan. «Rethinking the Music Industry». *Popular Music* 26, n.º 2 (2007). <https://doi.org/10.1017/S0261143007001262>.
- Willis, Paul. *Common Culture: Symbolic Work at Play in The Everyday Cultures of The Young*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- Wiora, Walter. «Ethnomusicology and the History of Music». Em *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope: A Core Collection of Scholarly Articles*, editado por Kay Kaufman Shelemay. Nova Iorque/Londres: Garland Publishing, 1992.
- Woolard, Kathryn A., e Bambi B. Schieffelin. «Language Ideology». *Annual Review of Anthropology* 23 (1994): 55-82.
- Zagorski-Thomas, Simon. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Zak III, Albin J. *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2001.
- Zambujal, José. «Fundação Atlântica quer chegar aos 50 anos». *Se7e*, 15 de Fevereiro de 1984.
- Zappa, Frank, e Peter Occhiogrosso. *The Real Frank Zappa Book*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1989.

DISCOGRAFIA GERAL

- Abismo *De Estação em Estação* (single), RCS, 1982
- Adelaide Ferreira *Baby Suicida* (single), Vadeca, 1981
- Adelaide Ferreira + Preço Fixo *Bichos* (single), Vadeca, 1981
- Alarme *Desconto Especial / Autocarro Diariamente* (single), Imavox, 1982
- Albatroz *Concerto no Porto* (EP), Rádio Triunfo, 1981
- Albatroz *O Júlio é um Duro / Neca Careca* (single), Rádio Triunfo, 1981
- Anamar *Baile Final* (single), Fundação Atlântica, 1983
- Ananga-Ranga *Disco Sound / Verme* (single), Metro-Som, 1979
- Ananga-Ranga *Regresso às Origens* (LP), Metro-Som, 1979
- Anar Band *Anar Band* (LP), Alvorada, 1977
- Aníbal Miranda *7 in the Morning* (single), Philips, 1980
- Aníbal Miranda *Don't Shoot* (single), Polygram, 1980
- Aníbal Miranda *Mini-Saia* (single), Philips, 1982
- António Garcez *Onde É que Está o Capital?* (single), Vadeca, 1982
- António Variações *Estou Além / Povo que Lavas no Rio* (single), Valentim de Carvalho, 1982
- António Variações *Anjo da Guarda* (LP), Valentim de Carvalho, 1983
- António Variações *É p'rá Amanhã* (single), Valentim de Carvalho, 1983
- António Variações *Dar & Receber* (LP), EMI, 1984
- Aqui d'el-Rock *Há que Violentar o Sistema* (single), Metro-Som, 1978
- Aqui d'el-Rock *Eu não Sei / Dedicada* (single), Metro-Som, 1979
- Arte & Ofício *Faces* (LP), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1979
- Arte & Ofício *Marijuana* (single), Gira, 1980
- Arte & Ofício *Danza* (LP), Polygram, 1981
- Bico d'Obra *A Rasgar É c'a Gente s'Entende / Não És Nada* (single), Roda, 1981
- Bico d'Obra *Portugal / Os Fora da Lei* (single), Roda, 1982

Corpo Diplomático *Música Moderna* (LP), Da Nova, 1979
 Corpo Diplomático *Festa / Engrenagem* (single), Da Nova, 1979
 Damas Rock *Sabotagem* (single), Philips, 1981
 Damas Rock *Passarinho Passaroco* (single), 1982
 Durutti Column *Amigos em Portugal* (LP), Fundação Atlântica, 1983
 Ferro & Fogo *Super Homem* (single), Metro-Som, 1981
 Ferro & Fogo *Santa Apolónia* (single), Metro-Som, 1982
 Ferro & Fogo *Vidas* (LP), Metro-Som, 1982
 Ferro & Fogo *Oxalá / O Homem das Mulheres* (single), Discossete, 1984
 Filhos do Presidente *Primavera Louca* (single), Valentim de Carvalho, 1982
 FM *Em Rock* (single), Roda, 1981
 FM *Depois de Quinta* (single), Roda, 1981
 FM *Procurem Na Sara* (LP), Roda, 1982
 Frodo *Machos Latinos* (single), Vadeca, 1981
 Frodo *Noites de Lisboa* (LP), Vadeca, 1982
 Frodo *Zbaboo Dança* (LP), Edisom, 1982
 GNR *Portugal na CEE* (single), Valentim de Carvalho, 1981
 GNR *Sê Um GNR* (single), Valentim de Carvalho, 1981
 GNR *Independança* (LP), Valentim de Carvalho, 1982
 GNR *Hardcore (1º Escalão)* (single), Valentim de Carvalho, 1982
 GNR *Twistarte* (EP), EMI, 1983
 GNR *Defeitos Especiais* (LP), EMI, 1984
 Go Graal Blues Band *Go Graal Blues Band* (LP), Imavox, 1979
 Go Graal Blues Band *They Send Me Away* (single), Imavox, 1980
 Go Graal Blues Band *Touch Me Now* (single), RCS, 1981
 Go Graal Blues Band *White Traffic* (LP), Vadeca, 1982
 Grupo de Baile *Patchouly* (single), Valentim de Carvalho, 1981
 Grupo de Baile *Estória Linda* (single), Valentim de Carvalho, 1982
 Heróis do Mar *Heróis do Mar* (LP), Philips, 1981
 Heróis do Mar *Amor* (single), Philips, 1982
 Heróis do Mar *Mãe* (LP), Philips, 1983
 Heróis do Mar *Paixão* (single), Philips, 1983
 Heróis do Mar *O Rapto* (EP), Philips, 1984
 Heróis do Mar *Macau* (LP), EMI-Valentim de Carvalho, 1986
 Iodo *Malta à Porta* (single), Vadeca, 1981
 Iodo *A Canção* (single), Vadeca, 1981

Iodo *Manicómio* (LP), Vadeca, 1982
Jáfu'Mega *Estamos Aí* (LP), Metro-Som, 1980
Jáfu-Mega *Dá-me Lume / Ribeira* (single), Metro-Som, 1981
Jáfu-Mega *Running Out / Zugueira* (single), Metro-Som, 1982
Jáfu-Mega *There You Are / My Daddy's Rock* (single), Metro-Som, 1982
Jáfu'Mega *Jáfu'Mega* (LP), Polydor, 1982
Jáfumega *Recados* (LP), Polydor, 1983
João Moutinho *Rockolagem / A Pastilha* (single), Gira, 1981
José Cid *Vida (Sons do Quotidiano)* (EP), Decca/Valentim de Carvalho, 1977
José Cid *10000 Anos Depois entre Vénus e Marte* (LP), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1978
José Cid *Um Rock dos Bons Velhos Tempos* (Single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1981
JTX *Passional* (LP), Valentim de Carvalho, 1982
JTX *Ci-Ci-Ciumento* (Single), Valentim de Carvalho, 1982
King Fisher's Band *Roda na Roda / Vai Menina Vai* (single), Roda, 1981
Lena d'Água & Atlântida *Vígaro Cá, Vígaro Lá* (single), 1981
Lena d'Água & Atlântida *Perto de Ti* (LP), Valentim de Carvalho, 1982
Luís Firmino *Guitarra do Rock* (single), Metro-Som, 1981
Luís Firmino *Presidente dos Pastéis de Nata / Rockenstein* (single), Metro-Som, 1982
Má Fila *Filho de Gente à Solta / Não Sou Capaz* (Single), Vadeca, 1981
Malaposta *Diligência do Rock* (single), Rotação, 1982
Manifesto *Nuclear (À Beira Mar)* (single), Rotação, 1982
Manifesto *Aos Domingos Vou à Bola* (single), Rotação, 1982
Manuela Moura Guedes *Flor Sonhada / Foram Cardos Foram Prosas* (single), Valentim de Carvalho, 1981
Manuela Moura Guedes *Alibi* (LP), Valentim de Carvalho, 1982
Mau-Mau *Xangai* (single), Rotação, 1982
Megahertz *Febre dos Tempos* (single), Roda, 1982
Nicolau Breyner *Kiss Me La Bouche / Faz das Tripas* (single), Polygram, 1981
Nova Banda *À Procura de Nada* (LP), RCS, 1982
NZZN *Vem Daí* (single), Vadeca, 1981
NZZN *Trip Fixe* (single), Vadeca, 1981
NZZN *Forte e Feio* (LP), Vadeca, 1982
Opinião Pública *Puto da Rua* (single), Rotação, 1981

Opinião Pública *No Sul da Europa* (LP), Rotação, 1982
Pedro Ayres Magalhães *O Ocidente Infernal / Adeus Torre de Belém* (single), Fundação Atlântica, 1985
Perspectiva «*Lá Fora*» *a Cidade / Os Homens da Minha Terra* (single), Imavox, 1976
Perspectiva *Rei Posto Rei Morto / O Oitavo Sorriso* (single), Imavox, 1977
Pesquisa *Dude's Serenade / Fool Dream* (single), Edição de Autor, 1977
Petrus Castrus *Marasmo* (EP), Decca/Valentim de Carvalho, 1971
Petrus Castrus *Mestre* (LP), Guilda da Música/Sassetti, 1973
Pop Five Music Incorporated *A Peça* (LP), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1969
Pop Five Music Incorporated *Page One / Aria* (single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1970
Psico *Al's / Epitáfio* (single), Alvorada/Rádio Triunfo, 1978
Quarteto IIII *A Lenda de El-Rei D. Sebastião* (EP), Columbia (EMI)/Valentim de Carvalho, 1967
Quarteto IIII *Quarteto IIII* (LP), Columbia (EMI)/Valentim de Carvalho, 1970
Quarteto IIII *Onde Quando Como Porquê Cantamos Pessoas Vivas: Obra-Ensaio de José Cid* (LP), Decca/Valentim de Carvalho, 1975
Rock & Varius / Roquivários *Pronto a Curtir* (LP), Rádio Triunfo, 1981
Rock & Varius / Roquivários *Totobola* (single), Rádio Triunfo, 1981
Rock & Varius / Roquivários *Roquivários* (LP), Valentim de Carvalho, 1982
Roxigénio *Roxigénio* (LP), GAF, 1980
Roxigénio *Do You Wanna Be Tied Above the Clouds? / Bureaucratic Society* (single), Roda, 1981
Roxigénio *Song at Middle Voice / My Vocation* (single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1981
Roxigénio 2 (LP), Vadeca, 1982
Roxigénio *Rock'n Roll Men* (LP), Vadeca, 1983
Rui Veloso e a Banda Sonora *Ar de Rock* (LP), EMI, 1980
Rui Veloso e a Banda Sonora *Chico Fininho* (single), EMI, 1980
Rui Veloso e a Banda Sonora *Rapariguinha do Shopping* (single), EMI, 1981
Rui Veloso e a Banda Sonora *Um Café e um Bagaço* (single), EMI, 1981
Rui Veloso e a Banda Sonora *Fora de Moda* (LP), Valentim de Carvalho, 1982
Rui Veloso *Guardador de Margens* (LP), EMI, 1983
Rui Veloso *Rui Veloso* (LP), EMI, 1986

Salada de Frutas *Sem Açúcar* (LP), Rossil, 1980
Salada de Frutas *Robot / Armagedom* (single), Som, 1981
Salada de Frutas *Se Cá Nevasse...* (LP), Som, 1981
Salada de Frutas *Crime Perfeito* (LP), Edisom, 1982
Seilasié *Caras & Taras* (LP), Rádio Triunfo, 1982
Semáforo *Hoje Há Rock no Liceu* (Single), Materfonis, 1982
Sétima Legião *Glória* (single), Fundação Atlântica, 1983
Sétima Legião *A Um Deus Desconhecido* (single), Fundação Atlântica, 1984
Siclave *Catástrofe / Boneca do Prazer* (single), Roda, 1981
SmooG *SmooGin' / What's Going On* (single), Orfeu/Arnaldo Trindade, 1973
Stick *Olhos nos Olhos / Nunca Mais* (single), EMI, 1984
Stratus *Um Chuto no Quarto* (single), Vimúsica, 1982
Street Kids *Let Me Do It* (single), Vadeca, 1980
Street Kids *Hospital Report* (single), Vadeca, 1981
Street Kids *Trauma* (LP), Vadeca, 1982
Street Kids *Tropa Não / Propaganda* (single), Vadeca, 1982
Street Kids *So Far For So Long* (single), Vadeca, 1983
Sui Generis *Olha ó Meu / Rock Fatela* (single), Materfonis, 1982
Tantra *Novos Tempos / Alquimia da Luz* (single), EMI/Valentim de Carvalho, 1976
Tantra *Mistérios e Maravilhas* (LP), EMI/Valentim de Carvalho, 1977
Tantra *Holocausto* (LP), EMI/Valentim de Carvalho, 1978
Tantra *Humanoid Flesh* (LP), EMI/Valentim de Carvalho, 1981
Taxi *Taxi* (LP), Polydor, 1981
Taxi *Chiclete* (single), Polydor, 1981
Taxi *Cairo* (LP), Polydor, 1982
Taxi *Salutz* (LP), Polygram Discos, 1983
Taxi *The Night* (LP), Polygram Discos, 1987
Telectu *Ctu Telectu* (LP), EMI, 1982
Tilt *Só Quero o Rock* (single), Roda, 1981
Tilt *Bolinhas de Sabão* (single), Roda, 1981
Tilt *Ideias* (EP), Discossete, 1982
Tilt *Play Boy / História Fatal* (single), Materfonis, 1982
TNT *Tudo Bem* (single), Vadeca, 1981
TNT *Gatinha de Luxo* (single), Vadeca, 1981
TNT *Miragem* (single), Rádio Triunfo, 1982

Trabalhadores do Comércio *Lima 5 / Que Me Dizes ao Concurso?* (single), RPE Editores, 1980
Trabalhadores do Comércio *Trabalhadores do Comércio* (single), Gira, 1980
Trabalhadores do Comércio *Trip's à Moda do Pôrto* (LP), Polydor, 1981
Trabalhadores do Comércio *Chamem a Polícia* (single), Polydor, 1981
Trabalhadores do Comércio *Nabruza* (LP), Polygram, 1982
UHF *Jorge Morreu* (EP), Metro-Som, 1979
UHF *Cavalos de Corrida* (single), EMI, 1980
UHF *À Flor da Pele* (LP), EMI, 1981
UHF *Rua do Carmo* (single), EMI, 1981
UHF *Modelo Fotográfico* (single), EMI, 1981
UHF *Estou de Passagem* (LP), Valentim de Carvalho, 1982
UHF *Persona non Grata* (LP), Rádio Triunfo, 1982
UHF *Voo para a Venezuela* (single), Rádio Triunfo, 1983
UHF *Ares e Bares da Fronteira* (mini-LP), Rádio Triunfo, 1983
UHF *Ao Vivo em Almada No Jogo da Noite* (LP), Rádio Triunfo, 1985
Vários Artistas *Rock Português* (LP), Roda, 1981
Vários Artistas *Rock 81* (LP), Vadeca, 1982
Xeque-Mate *Xeque-Mate* (single), Metro-Som, 1981
Xutos & Pontapés *Sémen* (single), Rotação, 1981
Xutos & Pontapés *Toca e Foge* (single), Rotação, 1982
Xutos & Pontapés 1978-1982 (LP), Rotação, 1982

ENTREVISTAS REALIZADAS

PELO AUTOR

- Alexandre Soares** (com Miguel Almeida, 23 de Novembro de 2015, Matosinhos)
- Alfredo Antunes** (28 de Outubro de 2015, Almada)
- Altino Mendes** (10 de Maio de 2019, por telefone)
- António «Tozé» Brito** (com Marco Freitas, 25 de Maio de 2009, Lisboa; 23 de Maio de 2014, Lisboa)
- António Duarte** (27 de Setembro de 2015, Lisboa)
- António Garcez** (com António Tilly, 14 de Novembro de 2010, Lisboa; 26 de Julho de 2015, por videoconferência)
- António José** (26 de Outubro de 2015, Lisboa)
- António Manuel Ribeiro** (2 de Julho de 2014, Almada; 7 de Fevereiro de 2017, Almada; 9 de Fevereiro de 2017, por via telefónica)
- António Pinheiro da Silva** (9 de Fevereiro de 2011, Oeiras; com Miguel Almeida, 6 de Julho de 2014, Oeiras)
- António Pinho** (com Miguel Almeida, 26 de Junho de 2014, em Lisboa)
- Arnaldo Trindade** (com Leonor Losa, 1 de Junho de 2019, Porto)
- Carlos Barata** (31 de Maio de 2011, Oeiras)
- Carlos Gomes** (7 de Janeiro de 2017, Palmela)
- Carlos Manuel Tavares** (11 de Novembro de 2015, Seixal)
- Carlos Maria Trindade** (22 de Maio de 2014, Lisboa)
- Carlos Passos** (6 de Abril de 2017, Lisboa)
- David Ferreira** (com Miguel Almeida, 20 de Janeiro de 2015, Lisboa)
- Eduardo Paes Mamede** (com António Tilly, 1 de Junho de 2015, Funchalinho)
- Francisco Vasconcelos** (com Miguel Almeida e António Tilly, 2 de Fevereiro de 2015, Paço de Arcos)

Hélder Luís Fernandes «Zica» (com Miguel Almeida, 3 de Dezembro de 2015, Cascais)

Humberto Ruaz (com Miguel Almeida, 4 de Julho de 2014, Lisboa)

João Carlos (com Miguel Almeida, 25 de Novembro de 2015, Lisboa)

João Grande (com Miguel Almeida, 23 de Novembro de 2015, Matosinhos)

Jorge Barata (com Miguel Almeida, 5 de Fevereiro de 2015, Lisboa)

Jorge Casanova (via e-mail, Julho de 2011)

Jorge Loução (10 de Novembro de 2015, Almada)

Jorge Pinheiro (3 de Janeiro de 2011, Oeiras)

Jorge Trindade (14 de Outubro de 2015, Almada)

José Carlos Almeida (com António Tilly, 2 de Fevereiro de 2012, Lisboa)

José Fortes (com Miguel Almeida, 18 de Maio de 2015, Mafra)

José Mário Branco (com Miguel Almeida, 13 de Janeiro de 2016, Lisboa)

Júlio Isidro (com António Tilly, 25 de Fevereiro de 2016, Lisboa)

Lena d'Água (com António Tilly, 26 de Maio de 2011, A dos Ruivos; com Miguel Almeida, 21 de Abril de 2015, A dos Ruivos)

Luís Ferreira da Luz (via e-mail, Julho de 2011)

Luís Filipe Barros (29 de Maio de 2014, Lisboa)

Manuel Cardoso (com António Tilly, 1 de Dezembro de 2010, Lisboa; 21 de Abril de 2011, Lisboa; 9 de Julho de 2014, Lisboa; com Miguel Almeida, 15 de Outubro de 2015, Lisboa)

Mário Barreiros (com Miguel Almeida, 5 de Novembro de 2015, Vale de Lobos)

Mário Gramaço (2 de Novembro de 2015, Almada)

Mário Martins (com António Tilly e Hugo Silva, 8 de Fevereiro de 2011, Lisboa)

Miguel Graça Moura (via e-mail, Janeiro de 2011)

Moz Carrapa (10 de Outubro de 2015, Lisboa)

Nuno Rebelo (5 de Agosto de 2015, Palmela)

Nuno Rodrigues (com António Tilly, 12 de Maio de 2017, Lisboa; com Miguel Almeida, 20 de Janeiro de 2015, Lisboa)

Paulo Borges (18 de Maio de 2018, Lisboa)

Paulo Chagas (23 de Outubro de 2015, Lisboa)

Pedro Ayres Magalhães (7 de Fevereiro de 2016, Lisboa; 13 de Fevereiro de 2016, Lisboa; com António Tilly, 16 de Fevereiro de 2016, Lisboa)

Pedro Castro (12 de Março de 2011, Lisboa; com Miguel Almeida, 26 de Novembro de 2015, Lisboa)

Ramón Galarza (com Miguel Almeida, 23 de Abril de 2015, Miraflores)

Ricardo Camacho (6 de Julho de 2015, Lisboa)
Rui Veloso (10 de Janeiro de 2017, Vale de Lobos)
Sérgio Castro (22 de Abril de 2011, Lisboa; 21 de Agosto de 2015, Lisboa)
Vítor Mamede (com António Tilly, 24 de Março de 2011, Sintra)
Vítor Rua (11 de Março de 2014, Lisboa; 28 de Março de 2014, Lisboa; com Miguel Almeida, 2 de Dezembro de 2015, Lisboa)

CEDIDAS POR OUTROS INVESTIGADORES:

Álvaro Azevedo e Luís Filipe Vareta (Miguel Almeida, 3 de Fevereiro de 2006, Matosinhos)
Álvaro Marques (Miguel Almeida, 6 de Fevereiro de 2006, Tomar)
Carlos Pinto (António Tilly, s.d.)
José Cid (António Tilly e Rui Cidra, 2000)
Manuel Cardoso (António Tilly, 18 de Agosto de 2004, Lisboa)
Miguel Graça Moura (Miguel Almeida e António Tilly, 13 de Outubro de 2005)
Pedro Castro (Rui Cidra, 2007, Lisboa)
Tony Moura (Miguel Almeida, 28 de Fevereiro de 2006, Carvoeiro)

OBRAS DA IMPRENSA
DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

COLECÇÃO CONTEMPORÂNEA

Ricardo Noronha

«A banca ao serviço do povo»:
Política e Economia durante o PREC
(1974-1975)

Daniel Ribas

Uma dramaturgia da violência:
os filmes de João Canijo

António Duarte Silva

O Império e a constituição colonial portuguesa

Fernando Ampudia de Haro

O processo civilizacional da tourada:
Guerreiros, cortesãos, profissionais... e bárbaros?

Matheus Serva Pereira

«Grandiosos Batuques»: *Tensões, arranjos*
e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940)

Daniel Marcos

Entre o Império e a NATO:
Portugal e os Estados Unidos da América (1949-1961)

Ana Oliveira

Assédio: Aproximações
Sociojurídicas à Sexualidade

Tânia Alves

1961 sob o viés da imprensa:
Os jornais portugueses, britânicos e franceses na conjuntura
da eclosão da guerra no império português

RICARDO NORONHA

“A Banca ao Serviço do Povo”

Política e Economia durante o PREC (1974–75)

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

DANIEL RIBAS

Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

ANTÓNIO DUARTE SILVA

O Império e a Constituição Colonial Portuguesa

(1914–1974)

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

FERNANDO AMPUDIA DE HARO

O processo civilizacional da tourada

Guerreiros, cortesãos, profissionais... e bárbaros?

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

DANIEL MARCOS

Entre o Império e a NATO

Portugal e os Estados Unidos da América (1949–1961)

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

MATHEUS SERVA PEREIRA

“Grandiosos batuques”

Tensões, arranjos e experiências coloniais em Moçambique (1890–1940)

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

ANA OLIVEIRA

ASSÉDIO

APROXIMAÇÕES SOCIOJURÍDICAS À SEXUALIDADE

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

TÂNIA ALVES

1961 SOB O VIÉS DA IMPRENSA

OS JORNAIS PORTUGUESES, BRITÂNICOS E FRANCESES NA CONJUNTURA DA ECLOÇÃO DA GUERRA NO IMPÉRIO PORTUGUÊS

IMPRESA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

OBRAS DA IMPRENSA
DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

COLECÇÃO TRÂNSITOS

Todd Cleveland

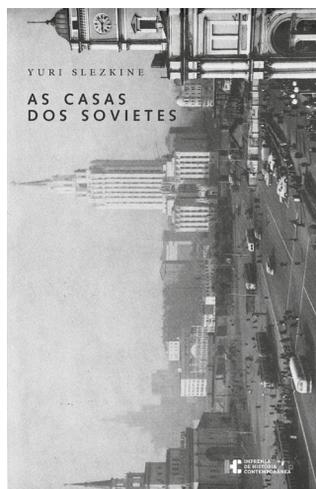
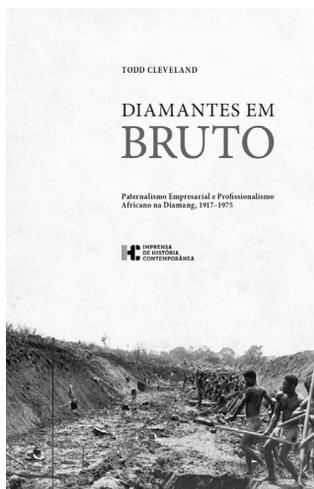
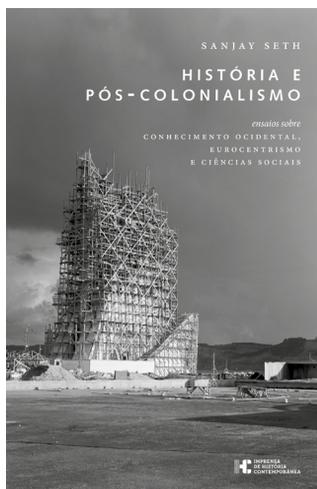
*Diamantes em Bruto:
Paternalismo Empresarial e Profissionalismo
Africano na Diamang, 1917-1940*

Sanjay Seth

*História e Pós-colonialismo.
Ensaio sobre Conhecimento Ocidental,
Eurocentrismo e Ciências Sociais*

Yuri Slezkine

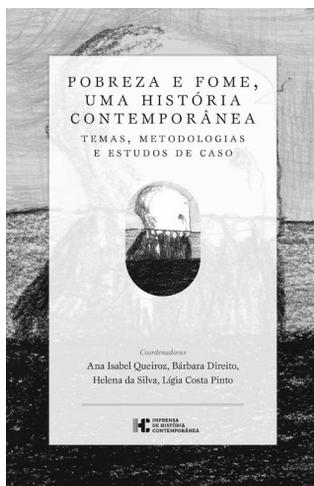
*As Casas dos Sovietes:
Dois Ensaio e Uma Entrevista*



OBRAS DA IMPRENSA
DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

COLECÇÃO ESTRATÉGICA

Coordenação de
Ana Isabel Queiroz, Bárbara Direito,
Helena da Silva & Lígia Costa Pinto
Pobreza e Fome, Uma História Contemporânea.
Temas, metodologias e estudos de caso



Canções como *Chico Fininho*, de Rui Veloso e a Banda Sonora, e *Cavalos de Corrida*, do grupo UHF, constituíram os primeiros êxitos do «boom do rock português», expressão referente ao primeiro momento de grande sucesso comercial de repertório rock gravado e publicado em Portugal. No início da década de 1980, o «rock português» foi fulcral na consolidação de uma identidade juvenil «moderna» e cosmopolita crescentemente identificada com hábitos e estilos de vida provindos do universo cultural anglo-americano. A intensificação da aposta editorial neste repertório motivou o aparecimento de novos grupos, produtores fonográficos, empresas de som e de agenciamento de artistas, assim como a reconfiguração das características de várias bandas que procuraram alinhar-se com o fenómeno, inclusive no crescente recurso à língua portuguesa, aspecto até então frequentemente desprezado no âmbito do rock. Neste livro, são analisadas as principais transformações ocorridas nas práticas do rock em Portugal durante a segunda metade da década de 1970 e inícios da década de 1980, contemplando a articulação entre as várias indústrias ligadas à música e o papel dos seus agentes enquanto participantes activos na configuração da actividade dos grupos e dos seus respectivos repertórios.

RIGARDO ANDRADE é doutorado em Etnomusicologia pela NOVA FCSH e investigador do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). Tem desenvolvido investigação sobre diversos tópicos relacionados com o universo da música popular em Portugal. É membro da direcção da Associação Lopes-Graça, da direcção da Associação José Afonso, da comissão executiva do Observatório da Canção de Protesto e curador do espólio de José Mário Branco depositado no Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco — Música e Liberdade.