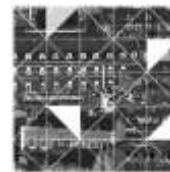

CIDADES, Comunidades e Territórios



Contributos para a emergência de uma juventude sónica: A constituição da cena *noise* das Caldas da Rainha

Luíz Alberto Moura¹, Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Brasil.

Paula Guerra², Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal.

Resumo

Este artigo procura lançar um olhar preliminar sobre os primeiros momentos da cena *noise*/experimental que despoletou na cidade das Caldas da Rainha, na viragem das décadas de 1980 para a de 1990, focando-se na atividade artística, musical e cultural das bandas locais - e tendo o artista João Paulo Feliciano como protagonista. Deste modo, procuramos identificar os pontos-chave e os fatores que possibilitaram o florescimento de uma cena *noise* em Caldas da Rainha, como lojas de discos, pessoas, pontos de encontro, editoras, eventos, live sessions, festas e etc. Também foi nosso objectivo, evidenciar os impactos iniciais que a música e as movimentações artísticas feitas na cidade tiveram no resto do país. Paralelamente, apresentamos os pontos de influência que a efervescência do *rock* em Portugal teve em Caldas da Rainha e na sua cena *noise*/experimental, lançando uma análise prévia sobre as ramificações do progresso da cena na cidade que levaram músicos locais, além de Feliciano, a ter destaque no cenário nacional. Assim, este artigo, intenta fazer um ensaio propedêutico do conceito de cena às dinâmicas desenvolvidas nas Caldas da Rainha, relevando a necessidade que determinados atores sentiram para a criação do seu próprio “ecossistema” fundando editoras, agendando gigs e expandindo a *network* e personagens e espaços - tão necessária para as cenas independentes. Aqui, iremos inserir a importância dos contatos com os músicos de outras cidades de Portugal e até os laços de amizade entre Feliciano e Lee Ranaldo (Sonic Youth) e no que isso auxiliou a cancelar o *noise* que se fazia na cidade, mais reconhecidamente pelos Tina and the Top Ten.

Palavras-chave: *noise*, cenas musicais, *indie*, *network*, experimentalismo.

¹ luizalberto.moura@gmail.com.

² mariadeguerra@gmail.com

1. “Era tudo uma família”³

A revalorização social da cidade é correlativa de um outro processo de revalorização da temática urbana no seio da sociologia. Algumas das transformações sociais mais significativas ao nível das vivências culturais, nomeadamente as relacionadas com a música, não deixaram de imprimir a sua marca nas cidades. As cidades são cada vez mais palcos de visibilidade e concretização de mudanças sociais, mesmo que nos situemos sob o recorte específico das manifestações de *rock* alternativo (Silva *et al.*, 2015). Os perfis urbanos modificaram-se drasticamente: com as recomposições da textura social, cultural e urbanística das metrópoles (como a gentrificação) emerge, em lugar da cidade de outrora, a cidade dos consumos e das fruições onde avulta o papel cada vez mais central da cultura (produção simbólica) no conjunto das atividades económicas e do surgimento de renovados estilos de vida (Fortuna & Peixoto, 2002; Guerra, 2003; Guerra & Moreira, 2016). As transformações encadeiam-se: mudanças na trama de práticas e na urbanidade; mudança nas relações de poder; “novas interdependências e novos e mais complexos equilíbrios de poder entre os especialistas de produção simbólica, por um lado, e os especialistas da produção económica e da gestão e decisão política, por outro” (Rodrigues, 1999, p. 94).

Tornam-se notórias, deste modo, as apreciações acerca da dialética entre estetização do quotidiano e quotidianização das estéticas – de facto, o espaço urbano é simultaneamente constituído e constitutivo desta operação. A cidade é duplamente mediadora por referência a estas dinâmicas culturais: meio em que elas se geram e tomam forma é também o meio pelo qual elas se realizam, fornecendo o conjunto infraestrutural que possibilita a sua emergência e oferecendo os lugares e os agentes que cultivam a cultura. A cidade reinventa-se e recompõe-se em meio capacitador por intermédio de muitos destes espaços que analisamos. Aliás, as mudanças na paisagem arquitetónica (a “cidade-colagem”, que conserva e requalifica o património “reinventando-o”) vão de par com mudanças na orientação mais culturalista da economia dos “novos intermediários culturais”. A urbanização de novo tipo vai de par com uma “urbanização da consciência” que lhe corresponde. Ocorre uma “mudança de ênfase” nas cidades, com estas a competirem entre si no seio da divisão espacial do trabalho (“especialização espacial” por exemplo); no seio da divisão espacial do consumo (turismo, estilos de vida, consumo), com a cidade a ter que ser excitante e inovadora em termos de estilos de vida, alta cultura e moda, a promover investimentos em atividades culturais e de lazer; pelas funções de comando urbano, disputando o controlo das atividades chave da economia, pela eficiência e centralidade das redes de transportes e comunicações (Harvey, 1985, p. 212-218).

Brake destaca a importância da urbanização como um eixo explicativo fundamental do processo de emergência das subculturas juvenis (Brake, 1980:10). Nesse mesmo trabalho, o sociólogo adianta uma divisão dos estudos acerca das culturas juvenis em quatro áreas: os que se dedicam à chamada juventude “respeitável” – composta pelos jovens que não estão envolvidos em nenhuma cultura juvenil, apenas partilham alguns modismos dessa expressividade mas que não se cristalizam em estilos de vida (Brake: 1980:23); a juventude marcada pela delinquência que abrange todo um conjunto de jovens que estão envolvidos em práticas de violência física e verbal, bem como atividades que podemos apelidar de desviantes pois envolvem drogas, crimes e delitos, e

³ Expressão usada por João Paulo Feliciano no decorrer da entrevista que lhe realizamos em abril último.

cujas manifestações culturais se associam indelevelmente à pertença de classe; os rebeldes culturais como um grupo de jovens que tendencialmente estão envolvidos nas tradições boémias e nas manifestações culturais, geralmente pertencentes às classes médias e portadores de uma elevada educação formal, são um grupo que se assume como apoiante e dinamizador do mundo artístico-literário, muito ligado às escolas de arte e à vivência urbana e de onde emergiram muitos dos membros de bandas *pop rock*, nomeadamente a partir da década de 70 do século XX; finalmente, Brake destaca a juventude politicamente militante onde podemos encontrar todo um conjunto de jovens envolvidos com grupos específicos abrangidos com as variadas formas de fazer política. Tal como acontece com todas as tipologias, Brake salienta que os jovens podem transitar de uns grupos para os outros, atestando o seu carácter permeável e de transformação contínua (Brake: 1980:23).

A partir dos anos 90 do século XX, o conceito de cena começou a ser assumido dentro da análise sociológica e não só, como sendo apropriado para os estudos sobre música e mais adequado do que o conceito de subcultura para expressar a existência de práticas expressivas e rituais em torno da música (Guerra, 2010). Esta emergência conceptual ficou a dever-se substancialmente a Will Straw (1991) e a Barry Shank (1994), que fizeram a apologia do conceito no estudo do *indie rock* e sobre a cena *rock'n'roll* em Austin, no Texas, respectivamente. A noção tornou-se extremamente popular nos estudos sobre música, sobretudo em resultado destas duas contribuições e de em grande parte dos casos ser apresentada como uma melhor alternativa ao conceito de subcultura, ainda que de forma ambígua e, por vezes, até mesmo confusa, remetendo erroneamente para um espaço geográfico específico. Na realidade, não raras as vezes, o termo cena surge no âmbito de estudos sobre sonoridades de locais específicos, com o intuito de torná-los (ou pretender torná-los) teoricamente mais inovadores do que realmente são, enquanto outros autores o adoptam no sentido de dar conta de um espaço cultural que transcende o espaço local (Guerra, 2010).

Desde o primeiro agrupamento de pessoas em torno de um tipo de música específica, as cenas musicais são categorizadas e estudadas, seja para entender determinados momentos na história da humanidade ou para verificar em que elas influenciam estas sociedades, num processo de troca constante. Em qualquer cidade do mundo, as cenas musicais possuem características particulares e/ou comuns entre si. Em várias delas, pode-se notar a figura do centralizador, ou centralizadores, que fazem o papel duplo de disseminadores de novos sons dentro da sua comunidade e – posteriormente – de propagadores da produção deste grupo. “Ian MacKaye (...) não é apenas o *frontman* da sua banda: ele é o organizador e principal porta-voz de uma comunidade inteira e é comprometido com seu rebanho acima de tudo” (Andersen & Jenkins, 2015: 172).

Deste modo, várias histórias são contadas através da música e assim, o que era restrito se transforma em conhecido, nem que seja na comunidade em que esteja inserido, ou até quando vai influenciar outras partes de um país. “O artista não canta sobre experiências e realidades comuns, mas experiências e realidades privadas que são interpretadas também de forma privada pelos públicos, mas ao mesmo tempo com uma ilusão de coletividade da experiência” (Guerra, 2010: 31).

Estas experiências veem suas fronteiras ultrapassadas a partir da afinidade musical e artística entre grupos. As realidades cantadas “(...) adquirem significado na medida em que o outro compartilha comigo o mundo mesmo mundo social no qual tais ações se desenrolam” (Guerra, 2010: 34). Com isso, cenas locais trocam informações, descobrem afinidades e “dividem” bandas, palcos, influências. Este movimento, geralmente, provoca reações no

âmago destas cenas, que devolvem com uma forma mais particular do que visto inicialmente. As identidades culturais vão se mesclando em prol de novas produções de identidade.

Assim, as cenas podem passar de locais a translocais. Influenciam e são influenciadas pelo que acontece perto ou mesmo distante delas. Este último cenário, um tanto facilitado hoje em dia pelas novas tecnologias, amplia parâmetros que já ocorriam em cenas mais antigas, como deslocamentos, troca de correspondências, maior registo dos concertos, etc. A relação nessas cenas é mais evidente pela troca cultural do que simplesmente pela localização geográfica (Nogueira, 2004). Ou como diz Hodgkinson: “(...) o senso de participar e pertencer a um movimento que era translocal em oposição a meramente se sentir parte de uma pequena comunidade” (Hodgkinson in Bennett et al., 2004: 137). Ou ainda Oliveira: “as cenas musicais materializam a ligação de um determinado grupo de ouvintes, fãs e consumidores a um território tanto geográfico quanto simbólico, conectados por um ato do consumo musical coletivo e por um conjunto de valores particulares, afetos e performances partilhadas” (Oliveira, 2015: 15).

Primordialmente, o conceito de tribo e de neotribalismo contemporâneo foi esgrimido por Michel Maffesoli, recuperando uma tradição clássica, tendo como objetivo a compreensão mais efetiva do “declínio do individualismo nas sociedades de massa” (Maffesoli, 1988). A combinação analítica entre um contexto social marcado pela transitoriedade e um desejo de emoções partilhadas resultou no conceito de comunidade emocional. O enunciado de Maffesoli sobre neotribos vincula-as a uma comunidade emocional resultante de um desejo de pertença, de enraizamento – de fazer parte – perante um contexto de intensa velocidade e transitoriedade de vivência. As “neotribos” urbanas como “comunidades emocionais”, na esteira weberiana, são caracterizadas pelo seu aspeto efêmero, a sua “composição mutável”, a sua inscrição local, a “ausência de organização”. Para Maffesoli, as tribos estariam a cumprir o propósito de suprir o desejo de proximidade, de cumplicidade dos seus membros que, por outro lado, pertencem sempre a vários grupos pelos quais transitam incessantemente (1997), sendo esta uma asserção fundamental do nomadismo contemporâneo. Recorrendo ao autor, podemos mesmo considerar que “a metáfora do nomadismo pode incitar-nos a uma visão mais realista das coisas: a pensá-las na sua ambivalência estrutural. Assim, para a pessoa, o facto de não se resumir a uma identidade, mas o desempenho de papéis diversos através de identificações múltiplas” (Maffesoli, 1997, p. 72).

Existem nesta abordagem das tribos urbanas dois enfoques fundamentais, a vivência num contexto social fragmentário e fragmentador e, concomitantemente, a procura de laços sociais como bem refere José Machado Pais: “O que a metáfora tribo sugere é a emergência de novas formações sociais que decorrem de algum tipo de reagrupamento entre quem, não obstante as suas diferenças, procura uma proximidade com outros que, de alguma forma, lhe são semelhantes de acordo com no princípio “qui se ressemble s’ensemble”. É, pois, em formas de sociabilidade que devemos pensar quando falamos de tribos urbanas, sociabilidades que se orientam por normas autorreferenciais de natureza estética e ética e que assentam na produção de vínculos identitários” (Pais & Blass, 2004, p. 19). Também no plano da prática de comportamentos desviantes, Machado Pais assevera que “se os indivíduos que integram algumas tribos urbanas se distanciam de determinados padrões sociais, não é propriamente com o objetivo de se isolarem de tudo o que os rodeia, mas para se reencontrarem com grupos de referência mais próximos dos seus ideais (Pais & Blass, 2004, p. 18). O conceito de neotribo de Maffesoli poderá dar um contributo importante no sentido de melhor compreender a construção das alianças e das escolhas dos

estilos de vida nas cenas musicais. As identificações empáticas e emocionais com outros indivíduos dão origem a estilos de vida que se constituem como base das comunidades afetivas propostas por Maffesoli.

O conceito de tribo dimana da necessidade de se criarem fronteiras identitárias entre o grupo de pertença face aos outros, “consiste em termos simbólicos, no estabelecimento de um círculo, claramente delineado, que une os que estão dentro e separa os que ficam de fora dele. Criam, assim, duas identidades, a própria e a do grupo” (Costa, Tornero & Tropea, 2000, p. 28). Esta forma de os grupos se juntarem, está relacionada com o próprio processo de construção das cidades, pois “(...) o espaço e as suas fronteiras atuam como elemento decisivo da gramática da identidade e da cultura” (Costa, Tornero & Tropea, 2000, p. 28). Este sentimento de pertença a um lugar é colocado em causa com a globalização, pois os indivíduos são cada vez menos pertencentes a um lugar físico específico. Perde-se, assim, um dos elementos tradicionais da constituição de identidades – o espaço – procuram-se novas barreiras, que possam construir essas identidades, só que estas vão ser fronteiras interiores, com uma “(...) potencialidade de ser simbólica e, ao mesmo tempo, operadora de um modo muito ativo no imaginário social” (Costa, Tornero & Tropea, 2000, p. 30). Trata-se de uma dupla agremiação física e simbólica pois a modernidade não esbate só as fronteiras físicas, é também o tempo do individualismo, que leva a uma carência do grupo, para preencher o vazio que se cria com a complexificação dos espaços, isolamento das relações, etc. O tribalismo surge como reação à fragilidade da coesão social nas sociedades atuais e no destaque de agrupamentos menos baseados nas posições estruturais e mais nos entendimentos individualizados da cultura (Guerra, 2010, 2013). Uma das bases desta pós-subcultura associa-se à compreensão de que as subculturas coexistem com as indústrias culturais, apropriam-se delas, e que na atualidade as divisórias são muito mais fluídas, com os indivíduos a provocarem leituras da realidade social com *ethos* como o DIY, ou como a auto-organização integrada (organizações situadas na estrutura social, que funcionam fora dos sistemas normativos mas o fazem não numa lógica de oposição mas de coexistência muito pacífica). Tudo isto abriu caminho para se produzirem leituras algo distintas sobre a realidade social em questão, nomeadamente sobre o modo como os indivíduos se apropriam das suas identidades musicais num contexto urbano (Guerra & Moreira, 2016).

Para isto, o conceito de cena é particularmente útil, na sua ramificação em local, translocal e virtual, sendo que os três são formas de união de indivíduos com interesses semelhantes e com praxis que diferem desde a mera fruição, ao envolvimento político, à carnavalização do espaço, à transformação das formas culturais, às éticas alternativas, e são três formas de envolvimento muito marcadas pela fluidez, a presença temporária (Guerra, 2015b, 2015c). Em geral, esta associação é mais do que accidental: não só é resultado de um *zeitgeist* muito forte, mas a própria relação dos objetos de estudo faz com que estes estejam profundamente associados (a juventude vive o espaço, o espaço predica a juventude, numa produção, reprodução e consumo constantes). Assim, vamos de seguida apresentar os principais eixos do desenho da *cena das Caldas*.

2. Nota metodológica

Como metodologia, buscou-se uma bibliografia que possibilitasse paralelos que situariam esta cena como um importante movimento dentro da música portuguesa. Além disso, realizou-se entrevistas com pessoas que viveram a cena ou que, de alguma maneira, tiveram íntimo contato com esta música. Estas entrevistas,

combinadas com reportagens de jornais e revistas, programas televisivos e filmes foram fontes essenciais para compor o conteúdo. Delas, se extraiu as bases para contextualizar a cena das Caldas como um significativo acontecimento dentro do *rock* português que gerou frutos e estava alinhado – em tempos pré-internet – com o que acontecia no exterior, mais especificamente, na cena *indie* americana. Como diz Henrique Amaro, "estávamos atentos ao exterior. Era como se acontecesse aqui uma apropriação do que acontecia no mundo. Com as devidas proporções"⁴. Acarreta, como diz Kruse, o espaço vai acabar afetando a música e a evocar um senso de lugar (2010).

Este é um primeiro parecer sobre a cena *noise* das Caldas da Rainha. Há, claro, outros fatores em paralelo que contribuíram para o crescimento e manutenção dela e que serão analisados posteriormente. O recorte utilizado vai das origens musicais de João Paulo Feliciano (essenciais para o entendimento da cena como um todo) até a virada 1991/1992. Antes da viagem para Nova Iorque, em 1993, por conta de uma bolsa de estudos na Experimental Intermedia Foundation, onde conheceu artistas como Phil Newblock e Lee Ranaldo (de quem ficou amigo). A ida é uma virada na cena das Caldas, que culmina no apoteótico concerto dos Sonic Youth no Campo Pequeno em 1994, onde acontece uma espécie de “bênção final” ao que os caldenses produziam.

Mesmo tendo durado pouco (arrefecendo em meados da década de 1990), a cena *noise* das Caldas da Rainha foi importante no cenário português por se contrapor (sem qualquer tipo de enfrentamento) ao *rock* que se fazia no país. Era mais barulhenta, mais experimental, mais ousada – e era em inglês. Até então, não se cantava em outra língua no *rock* local senão o português. As bandas das Caldas da Rainha mostraram que a música não precisava ter uma “língua oficial” e que o inglês – ou qualquer outro idioma – poderia ser utilizado. Não por coincidência, nota-se hoje a quantidade de bandas de destaque a cantar na língua de William Shakespeare. De veteranos como os The Gift a novatos como os Glockenwise e os caldenses dos Cave Story. Esta aproximação à cena *noise* das Caldas foi feita através da realização de entrevistas exploratórias a alguns dos agentes-chave da referida cena, sobretudo ao seu maior protagonista e aos atores por ele referenciados como vamos ver.

3. Os pioneiros

Como dito, este agrupamento precisou invariavelmente de *mavericks*, pessoas que, com espírito pioneiro, queriam sair do lugar-comum e do que as regras da sociedade “destinam” para elas. E tantos já foram vistos dentro do *rock* como Ian MacKaye, guitarrista e vocalista da lendária banda pós-punk Fugazi e outras, que transformou Washington em uma cidade conhecida não só por ser a sede do governo americano; a banda Sonic Youth, que transpôs para o *rock* toda a estética experimental que acontecia em Nova York nas décadas de 70 e 80; o REM, que ajudou a levar o *college rock* americano ao sucesso, mas sem abandonar os valores do *underground*; Alan McGee, fundador do selo Creation que – com o perdão do trocadilho – praticamente criou uma nova estética sonora no Reino Unido; entre muitos outros. Em torno dessas pessoas faz-se o “(...) estabelecimento de redes e circuitos de atuação em torno de cenas específicas alimentadas e avivadas por certas personalidades-chave, os notáveis” (Guerra, 2010: 184).

⁴ No decorrer de uma entrevista exploratória que lhe realizamos em março último.

Essas pessoas e bandas transformaram-se em ícones de uma nova linguagem moldada a partir do fim dos anos 1970. Carregando além da estética *Do it yourself* (DIY) outros tipos de bagagem cultural, trazendo a agressividade do *punk rock* para ambientes mais desafiadores musicalmente e ideologicamente falando. “o ponto principal do *indie rock* americano (...) foi o ethos do *DIY*” (Azerrad, 2001: 6). Além disso, combinavam-no com o que Stahl chama de *Do it Together* (Stahl, 2011). A congregação e partilha de ideias. Como Kim Gordon, baixista do Sonic Youth demonstrou: “Fomos influentes ao mostrar as pessoas que você pode fazer qualquer tipo de música que você quer” (Gordon in Azerrad, 2001: 273). Porém, este “fazer” significava mais do que pegar uma guitarra e emular três acordes. Sim, isto ainda era parte do jogo, mas bandas e influenciadores ajudaram a transformar o que o *punk* começara em algo mais diverso e distinto.

Nessas trocas, as tribos continuaram a fazer parte do que é essencial no *rock*. Porém, algo mudara a partir dos anos 1980. O que era fixo, torna-se móvel, maleável (no sentido de absorver experiências e moldar-se a elas). “As neotribos são, assim, uma configuração grupal mais fluida, mais transitória e objeto de uma fugacidade por parte dos seus membros, por contraposição às pertencas subculturais” (Guerra 2013: 117). Fato que pode se atestar também em Oliveira: “Essa relação instável entre espaços e identidades é o que relega à cena musical seu caráter de fluidez, processo indeterminado por ciclos circunstanciais, próprios das mutações do espaço urbano (Oliveira, 2015:9).

Nisso, o *rock* começou a usar a energia do *punk* de um modo mais “cerebral”. A atitude não ficou só no palco, discos, ou declarações, mas também na maneira de como fazer essa música. Na postura diante da sua própria música, no trato com ela, antes, durante e depois. Evocando o que bandas como o Velvet Underground deflagraram ainda no fim da década de 1960, o *indie rock* e as cenas artísticas conversam entre si. O *punk* “aprende” a tocar guitarra e percebe que só gritar e dizer *fuck off*⁷ perdera a força que tinha. “Enquanto muitas bandas de hardcore simplesmente bradavam, ‘Reagan é uma merda’, o Sonic Youth veio com um jeito de dizer mais sofisticado, mais instigante e mais efetivo a mesma coisa” (Azerrad, 2001: 250).

O movimento de arte, notoriamente o já citado de Nova Iorque nos anos 1970/80, dialoga então com o *rock*. Daí surge uma nova estética, um novo jeito de transmitir energia: “A cena de arte de Nova York estava começando a explodir e comunidade underground do *rock* da cidade foi levada a reboque. (...) Mais e mais artistas começaram a tocar em bandas”. (Azerrad, 2001: 232). Dentro desse novo cenário, o jeito de se relacionar se transforma num ponto vital para o desenvolvimento desse tipo de música. A constante troca de informações, de experiências vai moldando as cenas locais com cada vez mais novas influências, sejam musicais, seja no *management*. Trocar vivências se torna tão importante quanto ter influências musicais. “Moore e o resto do Sonic Youth estavam intensamente interessados em *networking*. (...) ‘Tem tudo a ver com se comunicar’” (Azerrad, 2001: 94). Com isso, “falar”, “trocar ideias” ganharia importância vital no processo de uma cena musical. Ao saber o que determinado grupo fazia em outro lugar inspirava os locais a transpor as boas práticas para seu território. Selos, fanzines, bandas, promotores, *managers*, todos que faziam parte de uma cena *indie* eram atingidos. O processo se tornava tão importante quanto a própria arte (MacKaye in Sinker, 2008: 17). “Os modos em como que a música é produzida diretamente influencia na forma desta música” (Gosling in Bennett *et al*, 2004: 171).

Assim, esta forma acabava não só influenciando diretamente no tipo de som a se produzir, como também na forma

como ele era “entregue” ao público. Os tempos de música puramente simples em fitas K7 ou capas de vinis simplórias ficaram de lado. A “embalagem” precisava dizer algo. O visual toma forma importante não só – novamente citando o *punk* como influência mor – nas vestes, mas também na própria música. Capas, logos, catálogos, tudo começa a fazer parte de um universo mais amplo dentro do *indie rock*. “Na cena *indie*, os selos cultivaram identidades distintas através de suas próprias estéticas, que se estenderam por muitas manifestações – música, álbum, arte até catálogos” (Azerrad, 2001: 8).

Citando Kruse, Bennett diz que “igualmente importantes são as propriedades translocais da música e suas inovações estilísticas associadas” (Bennett et al, 2004: 9). Kim Gordon, baixista dos Sonic Youth, diz que “era o jeito como fazíamos as coisas - pegando emprestado algo da cultura pop e dando a isto um significado diferente” (Gordon 2015, 140). Não havia só os discos para revelar uma nova música. Havia agora fanzines e selos independentes dispostos a espalhar uma nova linguagem musical. “(...) as cenas se constituem como resultado do consumo globalizado da música e da materialização de expressões musicais em diferentes espaços urbanos” (Janotti Jr., 2012, p.116). Acrescentaria, no caso que será analisado aqui, expressões artísticas. Os sintomas desse novo horizonte eram sentidos, consumidos e “devolvidos”. E às vezes bastava uma só pessoa para acender o fósforo que daria a ignição a uma nova cena.

4. Uma nova juventude sónica

O que houve nas Caldas da Rainha (distante cerca 100km da capital Lisboa e com pouco mais de 50 mil habitantes) é, antes de tudo, um reflexo de todo o *boom* do *rock* português na década de 1980 com o surgimento de bandas, palcos, publicações, enfim, gente interessada em fazer deste tipo de música a sua linguagem. Mas uma palavra é essencial para podermos contextualizar a cena desta cidade com o que acontecia no resto do mundo: experimentar. Esta altura, no fim dos anos 1980, começo dos 1990, é o momento em que, para o jornalista Rui Miguel Abreu (da revista Blitz) “o *rock* português se torna maduro”⁵. O amadurecimento se vê justamente em moldes semelhantes do que acontecia fora de Portugal: saía o grito de protesto e entrava a ironia com “(...) o intuito de fazer paródia, chocar e perturbar a sociedade” (Guerra, 2013: 117). Assim como ocorre no núcleo desse novo *rock*, Nova Iorque, nas Caldas também essa nova linguagem só poderia vir de pessoas que estivessem prontas para a absorção de experiências, capacidade criativa e espírito de liderança, sem o panfletismo dos tempos do *punk rock*.

Com isso, é certo afirmar que o artista plástico e músico João Paulo Feliciano é a pessoa por trás de toda a geração de uma cena *noise/experimental* que surge em Portugal nessa altura. As influências pessoais de João Paulo, o impulso artístico (que aparece primeiro nas artes plásticas) e o fato de estar com um olhar atento ao que acontecia no país, levaram-no a ser a principal figura dessa cena e, conseqüentemente, da música alternativa portuguesa do começo dos anos 1990. É como “resume” Henrique Amaro: “Há três palavras essenciais nas Caldas da Rainha; a cidade, Sonic Youth e João Paulo Feliciano. Esse é o triângulo da coisa. Onde acontece?”

⁵ Em depoimento ao documentário “A Arte Eléctrica em Portugal” (RTP, 2015). Em <http://rtp.pt/programa/episodios/tv/p32235>.

Nas Caldas. Inspirada em quê? Nos Sonic Youth. Quem foi o reator disso? O João Paulo”⁶.

Porém, não se dirá aqui que bandas caldenses na altura como Red Beans, Vixit Corp., 74, Yolk (depois Orange), Loopooloo, entre outras, jamais surgiriam se não houvesse a existência de João Paulo. Mas é possível afirmar que sem ele, essas bandas talvez não formassem uma cena com tamanha relevância dentro da cultura nacional portuguesa. De acordo com Pedro Falcão, hoje designer, mas na época baterista dos Vixit Corp., dos Red Beans e depois dos Tina and The Top Ten, sem João Paulo poderiam haver bandas, mas talvez não uma cena. “Ele queria conhecer as bandas que surgiam, vinha ter connosco, apresentava novidades, produzia maquetes”⁷. João Paulo era o fator de agregação da agitação que se iniciava.

Segundo Guerra (2013), uma análise de cunho sociológico dos fenómenos de produção cultural deve respeitar algumas regras fundamentais, entre elas, a necessidade de uma topologia do campo artístico e “reconstituir as trajetórias sociais dos indivíduos (...) de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (*habitus*) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística” (Guerra 2013: 105) (grifo do autor). Com isso, para entender como um círculo de pessoas fez parte de uma cena *noise* em uma cidade de pouco mais de 50 mil habitantes (e fora dela), em Portugal, é necessário mapear a trajetória de vida de João Paulo Feliciano. As nuances que este caminho teve, foram determinantes para que surgisse – ou instigasse naqueles jovens – o desejo de fazer uma música mais barulhenta, diferente e com uma nova linguagem.

O que atingia João Paulo Feliciano influenciava direta ou indiretamente um grupo social tão aberto às novidades quanto ele. Portanto, é de suma importância saber como João Paulo chegou até as fontes em que bebeu para poder estender a este movimento que surgiria nas Caldas da Rainha. Que não era a primeira cena surgida fora do eixo Lisboa-Porto. Mas certamente era a mais “diferente”. Braga, nos anos 1980, já se destacava como uma alternativa aos dois grandes centros do país com os Mão Morta à frente.

“A primeira cena que foge de Lisboa e do Porto é o que acontece em Braga com os Mão Morta. A primeira. Era uma microcena. (...) E, depois, o que vem é justamente é a cena das Caldas da Rainha”⁸.

João Paulo é um provocador. Como artista de vanguarda que é, ele usa da ironia, da inovação e da provocação como alguns dos itens que dão vida à sua arte. E o que houve na cidade é um retrato *macro* do que é João Paulo Feliciano: descentralizado, múltiplo, irônico, vanguardista. Uma cena que incluiu os “novatos” da cidade, quem vinha de fora expandindo-se para além das fronteiras locais. “(...) essas cenas regionais não têm mais fronteiras geográficas. Elas têm fronteiras filosóficas ao invés disso” (Albini in Sinker, 2008: 125).

Influenciado por artistas como Creedence Clearwater Revival e Suzi Quatro, aos 14 anos João Paulo comprou a primeira guitarra. Na altura, foi o primeiro da sua geração a ter um instrumento. “A pessoa que conhecia que estava mais próxima a mim em termos de idade que tinha uma guitarra tinha uns 18, 19 anos. Mas não havia

⁶ Excerto da entrevista realizada em abril último por nós a Henrique Amaro.

⁷ Excerto da entrevista realizada em abril último por nós a Pedro Falcão.

⁸ Excerto da entrevista realizada em abril último por nós a Henrique Amaro.

bandas, não havia qualquer cena *rock* nas Caldas”⁹. Poder-se-á demarcar como primeiro passo do que viria a ser o João Paulo Feliciano, o motor criativo de uma cena, quando ele se muda para a capital para a faculdade de Línguas e Literaturas Modernas, pela Universidade de Lisboa. Ali, em 1981, João Paulo logo se viu diante de um novo panorama. Foi um mergulho em “um novo universo de pessoas, contatos e realidades”¹⁰. Está se falando dos primeiros anos após a revolução de 1974, o *rock*, a arte, quando a cultura em geral voltava a andar mais livremente em Portugal.

Também na abordagem do *rock* alternativo português, Paula Guerra ao relatarnos a história de vida de João Peste, assinala: “No quadro de uma sociedade ainda muito fechada mas aberta e permeável à cultura de massas, João Peste representou uma (pequena) parte da população jovem escolarizada, urbana, contemporânea, que considerava urgente uma crítica contundente à sociedade de consumo e à organização do sistema político, representando um código ajustado *self-identity and identity conciseness*. Tal abordagem transacionada resistia ao poder, adotando uma discursividade de ameaça ao establishment, desafiando a hegemonia da cultura dominante.” (Guerra, 2015a: 09). João Paulo Feliciano assim o diz:

“Era a época de “(...) uma abertura da juventude portuguesa a novas músicas, a novas estéticas, a novas formas de sociabilidade – no fundo, ao apanhar de um ritmo da modernidade”. E, logo cedo, João Paulo começou a cruzar com pessoas ligadas à música e às artes no que ele descreve como “grandes impactos”¹¹.

No caminho de João Paulo percebem-se variáveis que surgem quase acidentalmente, e que ajudam a moldá-lo. Como quando foi viver com a namorada Leonor e a filha recém-nascida Raquel a poucos metros do *Rock Rendez-vous*, principal *point rock* de Lisboa. Era uma época de efervescência na música, impulsionada ainda pelo surgimento de periódicos como a Blitz, hoje uma revista mensal.

Somado a isto, dois fatores importantes proporcionaram (ao contrário de cenas emblemáticas para a música, fora das capitais, em outros países, como Seattle e/ou Liverpool¹²), ou pelo menos ajudaram, a fomentar esse início de cena nas Caldas da Rainha. Primeiro, a proximidade com Lisboa. Isto fez com que o *network*, feito muito por João Paulo, tão vital às novas cenas, fosse mais fácil e, conseqüentemente, mais rápido. Isso, num país ainda em modernização era primordial. “Estruturas de *network* são (neste exemplo) estruturas das relações e interações entre atores de carne e osso que agem intencionalmente e desfrutam de uma capacidade de autorreflexão, deliberação e escolha” (Crossley, 2008: 91). Podemos considerar que o processo de atribuição de significados é simultaneamente pessoal e social no sentido de que partindo do indivíduo, são também fruto da negociação, da modificação e da reafirmação social. Aqui serão importantes as “instâncias” de formação que para além da componente de aprendizagem contribuem para a transmissão de uma hierarquia social de estilos musicais garantindo a sujeição à ideologia dominante no subcampo. O significado musical pode ser resultado da

⁹ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

¹⁰ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

¹¹ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

¹² Obviamente, quando falamos nestas cidades, levamos em conta a relação destas com os países em questão, respeitando as proporções de cada uma dentro do contexto que se inserem.

linguagem musical que é transmitida por meio de notas e frases, isto é, a composição musical reflete o contexto social em que se insere estando sempre ligada a uma conjuntura histórico-social dirigindo-se aos recetores dessa mesma conjuntura. Essas “instâncias de formação” são de natureza informal, isto é, assentam em sociabilidades musicais e auto aprendizagens contínuas, o que para os agentes sociais é concretizado num *do-it-yourself* (DIY) contínuo (Guerra, 2015a: 13).

Caldas da Rainha já possuía uma base artística. Não era ainda conhecida como pólo das artes como veio a ser anos depois, mas era um terreno fértil (com reconhecidas vertentes no teatro e na cerâmica) para iniciativas como, por exemplo, a Escola Superior de Artes e Design (antiga a ESTGAD, hoje ESAD). “O campo artístico age como um prisma que filtra e refrata forças externas de acordo com a sua própria lógica e estrutura” (Wacquant in Guerra, 2013: 105). Temos que pensar também que, antes de ser músico, João Paulo já era artista plástico. E, pela própria dinâmica imposta a um jovem artista que “precisa se vender” (de mostrar seu trabalho, apresentar-se de uma maneira que chame atenção junto com sua arte), tenha saído uma figura pioneira naquilo que se propõe a fazer, transgressora. “Ele foi o guru da coisa. Tinha uma maneira de estar muito pró-ativa. E sempre foi, até hoje. (...) O João Paulo sempre foi muito comunicativo”¹³. Era mais do que natural que João Paulo levasse esse impulso também para a música. Além disso, João Paulo era um produto do meio. Uma espécie de “esponja” que virava seu farol para onde apontavam pessoas influentes no campo artístico.

“Na faculdade, conheci, através de um professor que também era artista plástico, outras pessoas ligadas à arte, mais velhas. Foi a época em que comecei a fazer algumas experiências com a guitarra, pinturas, desenhos. Essas situações foram determinantes para eu absorver essa realidade nova que se abria”¹⁴.

Certamente, essa relação com pessoas mais experientes foi decisiva para que ele próprio virasse um mentor de novos músicos nas Caldas. “Quando inovações ‘pegavam’, elas seriam capazes de se espalhar rapidamente através da rede, uma vez que a maioria dos atores conhecia vários outros e cada um queria saber das novidades de vários dos seus principais contatos” (Crossley, 2008: 105). É importante também pensar em João Paulo Feliciano no que Hall já tratou como “indivíduo múltiplo” (Hall, 2005). Parte significativa da identidade dele pode-se dizer era baseada no *network*, na troca de informações e no conhecimento compartilhado. A “personagem” encarnada por ele seria “efetivamente determinada pelo conjunto de papéis que são performatizados nas interações sociais e também pelas condições sociais decorrentes da produção da vida material, sempre em processo de mutação” (Oliveira, 2015: 6). Após o término da faculdade e já com a filha mais crescida, João Paulo resolveu retornar às Caldas pelas facilidades apresentadas e por ter também já um emprego no local. Porém, como era de se imaginar ele já não se insere naquele panorama como está. Num fator importante para o semear na cena das Caldas, João Paulo vira apresentador de um programa de música em uma rádio livre na cidade, a Rádio Margem (fundada por ele e por outros amigos) e nele toca bandas que faziam parte do que acontecia de novo pelo planeta. Além dos discos de bandas estrangeiras que eram tocados neste programa, muitas bandas de Lisboa e cidades próximas estiveram na rádio e essa presença contribuiu no que poderia vir a ser uma cena musical. “Um dos discos do Pop Dell'Arte, provavelmente o ‘Illogik Plastik’, foi

¹³ Excerto da entrevista realizada em abril último a Henrique Amaro.

¹⁴ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

lançado na rádio das Caldas no meu programa, com a presença do João Peste. E isso inseminou alguma coisa na cidade”¹⁵. O programa, juntamente com uma vida noturna mais *rock* que começava a despontar, caíram como uma luva nos desejos daqueles jovens. Bares de localidades próximas como o Ben Bar, em Alcobça, ou Green Hill, na Foz do Arelho, também fariam parte desse florescer da cena.

“A rádio, o Green Hill (bar *rock* nas imediações da cidade) a Foz do Arelho que tinha dois ou três lugares que as pessoas iam. As pessoas iam para o Green Hill a uma da manhã. Entre 22h e 1h e paravam nestes bares para beber, fumar antes da discoteca. E começou a haver um pouco de massa crítica de pessoas. Depois houve o cruzamento de pessoas das Caldas que moravam em Setúbal (cidade próxima das Caldas) e foi relevante para um início de despertar de uma cena.”¹⁶

Descobriu-se que havia pessoas dispostas a falar, discutir e fazer música. A trocar experiências, fazer convites, descobrir novas afinidades: “O gosto por determinado género artístico e a partilha de interesses culturais constituem um pretexto e um fundamento para sociabilidades. O consumo de determinados bens culturais concede aos estranhos o motivo de conversa e facilita o relacionamento necessário a que o mero conhecimento se transforme numa amizade” (Guerra, 2013: 134-135).

No caso das Caldas da Rainha, muitos dos jovens que estavam nas plateias dos primeiros concertos da cena, foram incentivados por João Paulo a formarem bandas, criarem espaços e divulgarem a arte da forma que era possível:

“ (João Paulo) lançou as bases para os mais novos. Era uma cena inclusiva. (...) A ideia era sempre de cooperação, comunidade”¹⁷.

João, depois disso, passou um breve período na Bélgica como artista plástico. Mesmo sendo por seis meses, pode-se dizer que esta estadia foi como um “segundo impacto”. Na capital belga, ele teve mais contato com o que de mais vanguardista havia na arte. Aí, desenvolveu mais a iniciativa de fazer contatos (por necessidade de vender seu trabalho como artista plástico). Foram meses de muita produção, muito trabalho. E, quando voltou, chegou já com algum cartaz no meio devido a inclusão do seu nome num artigo da revista belga *Arte Factum*, sobre a nova geração de artistas plásticos portugueses.

5. Tina and the Top Ten

Enquanto isso, a música já era assunto principal na noite caldense com a formação, ou pelo menos, a intenção de se formar bandas, com a proliferação de *jams*. As sementes já haviam sido difundidas: Sonic Youth (que havia

¹⁵ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

¹⁶ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

¹⁷ Excerto da entrevista realizada em abril último a Henrique Amaro.

lançado meses antes um dos discos mais influenciadores da discografia, *Daydream Nation*), os bares, a Rádio Margem, entre outros. Como diz Spring eram os “elementos que deram todo o aparato de suporte que, combinados, permitiram a cena florescer” (Spring in Bennett et al., 2004: 49). A pedra fundamental de uma cena musical nas Caldas seria lançada (ou, pelo menos, jogada ao ar) na virada do ano novo de 1988 para 1989. Faltava algo que agregasse uma cena torno dele: uma banda. João Paulo já era um músico ocasional, que participava de concertos de outros grupos, mas nunca, desde a adolescência, esteve ligado mais seriamente a uma banda. E, seguindo as características que viriam a marcar a cena das Caldas, e pela influência direta de bandas como os Ena Pá 2000, não poderia ter surgido de outra forma. Inesperadamente, uma *quase piada*, uma ironia. E também não poderia ser em outro lugar que não um ambiente de artistas.

Pedro Portugal, artista plástico português, já havia sugerido – muito na brincadeira - uma banda para João Paulo. Em mais uma referência direta à Nova York dos anos 80, Pedro afirmava que queria ser uma espécie de Andy Warhol, o *manager*, mentor criativo e artístico para este novo grupo que viria a ser o seu *Velvet Underground*. E as conversas acabaram se tornando “realidade”, pelo menos no papel.

“Havia um atelier de dois artistas em Lisboa (eu ainda morava nas Caldas) que era uma espécie de mini-factory, onde todos (da cena artística) se encontravam. Pessoas ligadas ao cinema, arquitetura, designers. Era um fervilhar. Quando eu vinha para Lisboa ficava lá, dormia lá. E lá resolvemos organizar uma passagem de ano, de 88 para 89. E, por volta das duas ou três da manhã, todos já muito ‘animados’ resolvemos anunciar uma conferência de imprensa para divulgar que estava sendo lançada ali a mais nova banda, os Tina and The Top Ten”¹⁸.

“Tina”, de Cristina, namorada de Pedro na época; e os *Top Ten* eram “só” João Paulo. Ou seja, uma *fake band*. Não existia banda. Só o conceito. Logo nessa altura, aparece o slogan que marcaria os Tina and The Top Ten, ou como João Paulo a chamava, *the very first all portuguese fake american rock n’roll band*.

“Nessa primeira metade de 1989, os *Tina and The Top Ten* eram uma ficção. Uma brincadeira. Eu me juntava com a Cristina, tocava e fazíamos música nós dois. Não havia banda”¹⁹.

Ora, não havia cena nas Caldas da Rainha? Cria-se. Em Lisboa? Sim. Descentralização, humor, comunhão com outras bandas, troca, referências artísticas, liberdade, experimentação. “A música ‘não-mainstream’ (...) é executada por um indivíduo ou um grupo de amigos com um objetivo específico em mente, e muitas vezes baseada em uma área geográfica restrita” (Hodgkinson, in Bennett et al. 2004: 234) (grifo do autor). Neste caso, como dito, a “área restrita” dava-se ao luxo de “incluir” o maior pólo de produção e disseminação cultural do país, Lisboa. Essas características seriam fáceis de se perceber logo no primeiro concerto dos *Tina and The Top Ten*. Uma participação, no meio de uma apresentação dos Ena Pá 2000, em Lisboa, ainda em 1989. Se não havia banda, que os Ena Pá 2000 fossem essa banda. Um *crossover* direto entre as Caldas e Lisboa. Com a banda como apoio, os *Tina and The Top Ten* finalmente nascia “de verdade”. Com o sucesso dessa primeira apresentação, tanto a “banda de apoio”, quanto o público, como os donos da casa abriram os braços para abraçar aquele novo

¹⁸ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

¹⁹ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

projeto. Estava aberto o caminho, que, na esteira dele, andariam outras várias bandas, emulando o som que se fazia nos Estados Unidos naquele momento: barulhento, sujo, irreverente e sem qualquer amarra com o que acontecia no *rock* português da altura.

“No fundo, você quer recriar na sua cidade, o que acontece em outras. (...) "Os Tina and The Top Ten eram Nova Iorque. Era América. Nunca se conectaram aos GNR, UHF, Heróis do Mar. Era um outro país aquele. (...) Tenho os pés aqui, mas a mente na imensidão”²⁰.

Com isso, a cena das Caldas se desenvolveu tendo em Lisboa um grande “repositório” do que acontecia na cidade. Ao invés de se incubar na cidade, crescer e aí começar a afetar o resto de um país ou uma região, a cena *noise* caldense prosperava com resposta quase que imediata da capital. Porém, mantendo certa “independência” criativa de Lisboa. Absorvendo que dela vinha, mas se afirmando como única. Essas cenas: “quando se desenvolveram, fê-lo de forma relativamente independente das grandes gravadoras, com sede em Londres”(Crossley, 2008: 95). No caso, Lisboa.

Era também a hora de “contestar” o momento em que Portugal atravessava no que se refere ao *rock*. Na altura, nos famosos concursos de bandas novas, espalhados pelo país, mas principalmente nos de Lisboa, não era permitido cantar em inglês, fazer versões e mais uma série de outras restrições. Impondo aos jovens, modelos como os das bandas que representavam o *rock* português na década de 1980²¹. Não é preciso dizer que além de toda a bagagem que os jovens começavam a formar, dizer para eles, cheio de energia, contestadores, antenados, tentar impor algo é a receita para que eles façam exatamente o inverso. A partir daí, impulsionados pela novidade, bandas que já andavam pelas garagens das Caldas resolveram marcar território. João Paulo abriu caminhos para os grupos que surgiam, agendando concertos e promovendo esses novos nomes. Na altura, já existiam as primeiras bandas, “proto bandas”, como ele chama. Algumas como o *Vixit Corp.*, se destacavam, para João Paulo, “Era algo meio Fugazi, raivoso, visceral”²². Outras como os *Red Beans*, do irmão de João, Mário, mostrando outras influências, usavam e abusavam da experimentação no palco, intercalando músicas próprias com *jams* improvisadas no meio dos concertos. Era o desejo de fazer diferente. De mostrar a Portugal um outro tipo de *rock* e que aquelas pessoas estavam conectadas e antenadas com o que acontecia de novo do outro lado do Atlântico.

“Às vezes as pessoas ficavam chocadas porque nossa música parecia completamente disparatada naquele contexto. Era uma música muito menos estruturada muito mais dionisiana, eu diria. Metade do concerto era sempre improvisada. Eram duas músicas ensaiadas e uma inventada na altura. Era uma coisa de, certo modo, única”²³.

Assim, aquela pequena movimentação dentro da cidade começou a tomar a forma de uma cena.

²⁰ Excerto da entrevista realizada em abril último a Henrique Amaro.

²¹ Ver o documentário “A Arte Eléctrica em Portugal” (RTP, 2015). Em <http://rtp.pt/programa/episodios/tv/p32235>

²² Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

²³ Mário Feliciano, em entrevista ao documentário “A Arte Eléctrica em Portugal” (RTP, 2015). Em <http://rtp.pt/programa/episodios/tv/p32235>

“A ‘cena das caldas’ não apareceu propriamente de uma vez, foi crescendo sem se dar por isso e a páginas tantas havia uma série de músicos que estavam no meio, a tocar uns com os outros, em projetos próprios ou em projetos mistos com elementos de várias bandas (era muito comum, principalmente os bateristas, tocarem em mais do que uma banda)”²⁴.

6. Ser diferente, trocar ideias e cooperação

Antes disso, pontua Octávio Nunes, baixista dos *Red Beans*, ainda não havia um circuito onde as bandas tocavam e trocavam experiências. A coisa ainda era muito “uterina” se restringindo a estúdios, casas de amigos e etc. O senso de cooperação foi um dos pontos mais importantes dessa fase inicial da cena *noise* caldense. “Camaradagem e (falta de) competição formam parte do vocabulário compartilhado da cena *indie* (Stahl, 2011: 149).

“O que havia era uma série de músicos a ensaiar em vários sítios ou em sítios comuns e que se iam acompanhando uns aos outros. O fenómeno foi um bocado de contágio nessa fase: músicos que viam que os outros amigos tinham uma banda e também se juntavam para formar a sua, com instrumentos próprios ou emprestados.”²⁵

Os *Red Beans*, os *Vixit Corp.*, os *Bloodofothers*, (que virariam os *Yolk*), *Flat Beer From Rusty Pipes*, *Mother's Scream* (mais tarde *Tom's Goblin*), entre outras, marcariam essa primeira fase da cena das Caldas da Rainha.

“Entre 89 e 91, em torno dos Tina and The Top Ten, e desses meus contatos Caldas-Lisboa, começa o movimento. Bandas surgem. Pessoas tocam em mais de um grupo e isso ajuda a disseminar o que era o início de uma cena. De repente aparecem mais bandas, e havia mais um pessoal que estava curtindo o meio. Estava germinando algo. Todo aquele pessoal a minha volta na época da rádio - antes de eu ir para a Bélgica - e, depois, quando eu volto, faço o Tina and The Top Ten e mantenho sempre essa ligação Lisboa-Caldas-Alcobaça”²⁶.

Nota-se a influência do *indie* nos nomes de cada banda, a maioria em inglês, assim como as letras. Referência direta às bandas que surgiam naquele momento. “Nessa altura ouvia-se muito *Dinosaur Jr*, *Beastie Boys*, *Sonic Youth*, *Pixies*, *Beck*, entre outros”²⁷. E isso marca a diferença, uma espécie de “aura” na cena. Era feita por gente que estava atenta com o que havia de mais moderno no *rock* na altura. Como diz Bruno Fiandeiro, o “Alemão”, hoje gerente comercial de uma loja de instrumentos em Leiria, que participou de bandas como *Blanche*, *Ubu* e *Gomo*, entre várias outras, “era *cool* ter uma banda nas Caldas. Havia muitas bandas, mas o que

²⁴ Excerto da entrevista realizada em abril último a Octávio Nunes.

²⁵ Excerto da entrevista realizada em abril último a Octávio Nunes.

²⁶ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

²⁷ Excerto da entrevista realizada em abril último a Octávio Nunes.

reinava era o *rock* alternativo, guitarras sônicas, *noise*, ambientais. Muito *Sonic Youth*²⁸.

Além disso, eram necessários locais para abrigar essas bandas, no movimento natural ensaio-concerto. E aí o *ethos DIY*, é posto em ação. Salas, galpões, discotecas, qualquer espaço que pudesse abrigar um concerto, era visado e transformado em um palco. “A falta de infraestrutura em termos de gravação e espaços de ensaio (...) gera um sentimento de comunidade orientada para soluções para os problemas locais” (Stahl, 2011: 150). Amplificadores que serviam como PA de voz, duas guitarras ligadas na mesma caixa, som ruim, enfim, a falta de condições mínimas para uma banda tocar, nunca foram limitadores para os jovens das Caldas. Mesmo prejudicando as performances. O que importava era tocar.

Alguns sítios, como o Gabinete de Apoio Técnico (GAT), acabaram por se tornar icônicos daquela geração, representando um ponto de encontro de bandas, *promoters* e um forte centro de *networking* entre os grupos locais e de fora da cidade. Como atesta a jornalista das Caldas, Natacha Narciso:

“Sem dúvida que um dos pontos centrais foi o GAT (Gabinete de Apoio Técnico), edifício que pertencia à autarquia e que tinha uma sala onde decorreram com grande regularidade muitos concertos. Não só as das Caldas como vinham de todo o país atuar por cá”²⁹.

Os concertos no GAT eram promovidos quase na totalidade pela A062, uma associação criada por Pedro Falcão e Octávio Nunes. Lá, numa reflexo claro da influência de João Paulo, para além da música, os jovens das Caldas ainda se expressavam por outros meios, como as artes plásticas. Várias exposições de pessoas da cidade e de fora foram realizadas no GAT, juntamente com os concertos. Essa comunhão das artes conceituais ou plásticas com a música já era praticada por bandas como o Pop Dell’Arte ou o Mler Ifê Dada, o que chancelou ainda mais as iniciativas dos jovens caldenses. Apesar do barulho que se promovia na altura, os concertos no GAT eram intimistas, numa sala pequena. Era onde se podia tocar. O GAT se tornou um ícone da cena caldense no meio de tanta movimentação cultural. Como afirma Pedro Falcão, “se você queria ouvir essa nova música, era só ir as Caldas. Muito por conta da nossa associação e os concertos no GAT”³⁰. Indo além do que afirma Mattson, citado em Guerra, essas iniciativas existiam por pura questão de sobrevivência (Guerra, 2013). Como diz Falcão, “tocávamos onde dava. Discotecas, como a Aquarela, bares, até tascas. Qualquer lugar que aparecesse nós agarrávamos e íamos. Tocamos em tudo quanto é lugar”³¹.

7. O legado e a *MONEYLAND RECORDS*

Pode-se afirmar com toda a segurança que o maior legado desta cena foi ter deixado uma marca. Um som próprio (pelo menos no que se fazia dentro do país). “Ouvia-se uma banda, e sem saber se era das Caldas dizia-

²⁸ Excerto da entrevista realizada em abril último a Bruno Fiandeiro (resposta por e-mail).

²⁹ Excerto da entrevista realizada em abril último a Natacha Narciso.

³⁰ Excerto da entrevista realizada em abril último a Pedro Falcão.

³¹ Excerto da entrevista realizada em abril último a Pedro Falcão.

se logo ‘isto é o som das Caldas’³². Se não havia a limpidez, a técnica e o requinte das bandas estabelecidas no cenário português, sobravam a atitude do *punk*, a vanguarda, a experimentação e a energia. E para tentar disseminar mais o que acontecia na cidade e em volta dela (musicalmente falando) era necessária uma editora. Uma vez que eles eram recusados pelas que já existiam, pelas *majors* de Lisboa, que se crie uma nova, com o foco nas Caldas da Rainha.

No fim de 1991, João Paulo e seu colega de atelier, Rui Toscano, durante um concerto dos Lulu Blind em Lisboa, resolveram pôr em prática uma ideia que surgiu quase que por acaso e no mesmo espírito de deboche que havia em torno dos *Tina and the Top Ten*. João Paulo fora convidado meses antes para participar de uma ação em que pessoas ligadas às artes criavam uma página, de livre tema, dentro do jornal Expresso.

Num misto de provocação e vanguarda, ele resolveu que a página seria um anúncio fictício de uma “nova editora”, a *Moneyland Record\$*, com as capas dos lançamentos num catálogo diversificado e voltado para o lado artístico/*noise* do *rock*. Assim, havia “discos” de Christian Marley e Lee Ranaldo, um ao vivo do *Sonic Youth*, *MC5*, John Cage, além, claro, dos *Tina and the Top Ten*, *Red Beans* e *No Noise Reduction* (projeto em conjunto com o músico Rafael Toral). Já havia a banda *fake*, faltava a editora para ela, que também só poderia ser *fake*:

“Resolvi fingir que eu tinha uma editora e fiz um anúncio que seria um catálogo das edições que faríamos no próximo ano, 1992. Era tudo inventado. Inventei os discos que seriam dessa editora. Foi tudo uma brincadeira, nunca pensei em ter uma editora de discos”³³.

O mais curioso é que “deu certo”. João Paulo recebeu vários pedidos de alguns dos discos que estavam no “catálogo” da *Moneyland Record\$*. Ou seja, havia um público ávido por aquelas novidades sonoras. Essa peça “publicitária” *fake* vai ser determinante para o seguimento da cena das Caldas e no contato com a vanguarda nova-iorquina. E ainda mais notável é que alguns daqueles discos inventados por João Paulo, acabaram por se tornar realidade – lançados pela própria *Moneyland* – como os dos *Tina and the Top Ten*, dos *No Noise Reduction* e até o *Blastic Scene*, dos *Sonic Youth*, que virou o *bootleg* oficial do concerto no Campo Pequeno. Inclusive, apenas como curiosidade, sem João Paulo saber havia sim um desejo entre Lee Ranaldo e Christian Marclay em fazer um disco em conjunto antes mesmo dele pensar na possibilidade.

João Paulo e Rui percebem no concerto do *Lulu Blind* que há bandas com enorme potencial e que faziam um tipo de som similar ao das Caldas, mas não havia quem lançar. Surge então “de verdade” a *Moneyland Record\$*. “Rui tinha passado um mês e meio em Seattle na casa de um irmão. Era o estouro da cena *grunge* e ele chegou totalmente infetado por aquilo, por aquela coisa da SubPop”³⁴. Não havia outro local que produzia aquele tipo de som naquele momento em Portugal com tamanha quantidade. Logo, talvez seja correto afirmar que o *noise* português não poderia ter acontecido em outro lugar, senão nas Caldas da Rainha, pelas mãos de João Paulo Feliciano. Assim como de onde veio toda a inspiração: “ não poderia ter surgido em nenhuma outra cidade a não ser Nova York” (Ranaldo, in Azerrad, 2001: 264).

³² Excerto da entrevista realizada em abril último a Bruno Fiandei (resposta por e-mail).

³³ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

³⁴ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

Pistas conclusivas

Network, colaboração, *DIY*, *Sonic Youth* e, principalmente, João Paulo Feliciano. Sem essa combinação talvez falar-se-ia de outra cena nas Caldas da Rainha. Ela se torna *sui generis* a partir do momento em que ela se desenvolve em simultâneo com a capital (principalmente no *Johnny Guitar*), evoca um tipo de som que até então não existia no país e se comunica em inglês. É uma rutura com o que havia na altura. Até então não se cantava em inglês, o *rock* era todo ainda baseado em uma veia mais pop dos anos 1980, mais calcada no pós-punk. Bandas como *Sonic Youth*, *Dinosaur Jr.*, *Pixies*, entre outras, se destacavam na cena *indie* americana fazendo chegar aos ouvidos dos músicos caldenses acordes dissonantes daqueles que eram ouvidos até então. O *gap* entre o que se fazia lá fora e aqui se tornava menor (muito por conta do pioneirismo e disseminação das novidades via João Paulo Feliciano) e isso causava um impacto direto no público.

A falta de editoras interessadas naquele novo *rock* também provocou atitudes pioneiras como a *Moneyland Record\$*, criada para suprir essa necessidade. O lançamento de um single triplo em 1993 (algo inovador para a época) é um marco para o *rock* das Caldas da Rainha e mostrava bem o que estava acontecendo. Além das bandas locais, trazia grupos de outras cidades como os *Lulu Blind* (de Tó Trips, hoje *Dead Combo*), *More República Masónica*, *Cosmic City Blues* e Lesma. Interação, troca, colaboração. Era a “cara” do começo da cena das Caldas da Rainha. “Era uma música muito a frente do que o *rock* português produzia até então”³⁵. No que acabou chamando a atenção de muitos outros músicos que gravitariam em torno daquilo. Uma outra característica, também formalizada na figura de João Paulo, era a capacidade de absorção ao que acontecia na época. Entender e recriar o que acontecia nas cenas *noise* nos Estados Unidos, mais precisamente Nova Iorque.

“Em 1992, o Pixies vem tocar em Lisboa, no Coliseu, no auge. Somos colocados de frente para essa cena que não era o *rock* português, nem era a cena inglesa, pós-punk. Era outra coisa. Que vinha no rastro da cena de NY, No Wave. Sonic Youth eu nem sabia bem como ouvir aquilo”³⁶.

Além disso, era uma cena que se valia muito da liberdade, do humor, da falta de limites. Apesar de beberem nas mesmas fontes não há como dizer que *Tina and the Top Ten*, *Red Beans*, *Loopooloo*, *Vixit Corp* ou *Tom Goblin's* eram sequer parecidas. Seja no som, na forma ou na intenção.

No fim, percebe-se que foi uma cena calcada numa pessoa e seu espírito vanguardista, mas que se disseminou com velocidade, criando “asas” após a gestação. A cena caldense foi “a conjunção de uma pessoa de vanguarda, que fazia a ponte com Lisboa e fez criar uma efervescência na cidade. Foi como uma bola de neve”³⁷. Essa “bola de neve” era movida pelos demais músicos da cidade e forjou uma identidade, uma “(...) reconstituição permanente de fronteiras com vista sublinhar a conservação de uma cena alternativa” (Guerra, 2010: 88). Reconstituição que era sempre realizada com a troca com Lisboa e outras cidades portuguesas.

³⁵ Excerto da entrevista realizada em abril último a Pedro Falcão.

³⁶ Excerto da entrevista realizada em abril último a João Paulo Feliciano.

³⁷ Excerto da entrevista realizada em abril último a Manuel Simões, jornalista caldense.

Havia um senso de identidade muito forte que foi moldado já neste início de cena. É quase o que pontua Kruse: “subjetividades e identidades foram formadas, transformadas e mantidas dentro das localidades que eram constituídas pelas fronteiras geográficas, por *network* e relações sociais, por um senso de história local e em oposição a outras localidades” (Guerra, 2010: 628). No entanto, os músicos caldenses não se queriam opor a nada, muito menos a Lisboa.

A cena das Caldas foi local, translocal e virtual. Sendo que, excetuando a Internet, ainda inexistente em larga escala na época, podemos dizer que o que aconteceu nas Caldas da Rainha é uma mistura principalmente das duas primeiras. É localizada em um ambiente geográfico, porém, rapidamente salta às fronteiras para se encontrar em Lisboa, angariando valor cultural e outros “refugiados” que faziam um tipo de *rock* que se assemelhava ao de lá e, por fim, se divulga no trabalho braçal dos próprios músicos e promotores que realizam eventos e modificam o próprio espaço. Ou seja, o *rock* caldense, inseminado na cidade, era gerado fora dela, em Lisboa. Eram jovens que se ajudavam e eram ao mesmo tempo atores, participantes, promotores e público. Era como as Caldas se mostravam para Portugal. Evocando o “faça você mesmo” do *punk* e levando o som a patamares mais elaborados e, por que não, mais altos.

“Organizávamos nós próprios os concertos. Qualquer barracão, qualquer tasca, qualquer associação recreativa, enfim... Qualquer sítio servia para se fazer um concerto. Os cartazes eram feitos a mão, com colagens e depois com fotocópias a preto e branco. Nem se pensava em cachês, nem em material de som, nem em luzes, nada. Se houvesse eletricidade, estava bom”³⁸.

Caldas da Rainha era um bom local naquele início dos anos 1990 para ser livre, barulhento, independente e experimental, em suma, criativo. Como diz Natacha Narciso:

“As Caldas da Rainha sempre tiveram dinamismo no que diz respeito às artes, o que acabou por ser interessante e possibilitar o crescimento da cultura independente onde as bandas se moviam”³⁹.

Muito do que aconteceria deste início até o “desmanchar” da cena continuou sob a égide de João Paulo Feliciano e sua atitude vanguardista. Os anos que se seguiram mostrariam para Portugal que havia um outro tipo de *rock* no mundo e era replicado ali. Com mais guitarras, diferentes estruturas melódicas, outro idioma, o *rock* que começava a ser produzido nas Caldas da Rainha naqueles anos entre 1989 e 1991 marcaria de vez a cidade como pólo cultural, criadora de novas tendências e disseminadora de arte de vanguarda. Tudo se mesclando com a identidade de João Paulo Feliciano. Era o homem certo, cercado pelas pessoas certas, no sítio certo.

³⁸ Excerto da entrevista realizada em abril último a Pedro Falcão.

³⁹ Excerto da entrevista realizada em abril último a Natacha Narciso.

BIBLIOGRAFIA

- Andersen, M., Jenkins, M. (2015), *Dance of Days – Duas décadas de punk na capital dos EUA*, Trad. Marcelo Viegas e Ana Carolina Odínque. Edições Ideal, São Paulo.
- Azerrad, M. (2001), *Our band could be your life: scenes from the american indie underground 1988-1991*. Back Bay Books.
- Bennett, A., Peterson, R. (2004), *Music Scenes: Local, Translocal & Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Brake, M. (1980), *The sociology of youth culture and youth subcultures: sex and drugs and rock 'n' roll*. Londres: Routledge.
- Costa, P-O., Tornero, J-M. P., Tropea, F. (2000), *Tribus urbanas; el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Cox, C., Warner, D. (Orgs.)(2004), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York: Continuum.
- Crossley, N. (2008), “Pretty connected: The social network of the early UK Punk Movement”, *Theory, Culture & Society*, 25(6), pp.89-116. Disponível em <http://tcs.sagepub.com/content/25/6/89>.
- Fortuna, C., Peixoto, P. (2002), “A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas”, in C. Fortuna, A.S. Silva (Orgs.), *Projecto e circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*, Porto: Edições Afrontamento, pp. 17-63.
- Gordon, K. (2015), *Girl in a Band – A memoir*, Faber & Faber. Londres.
- Guerra, P., Moreira, T. (Eds.) (2016), *Keep it Simple Make it Fast! An approach to underground music scenes* (vol. 2), Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras.
- Guerra, P. (2003), “A cidade na encruzilhada do urbano: elementos para uma abordagem de um objecto complexo”, *Sociologia - Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 13, pp.69-119.
- _____ (2011), “Alta Fidelidade: um roteiro com paragens pelas lojas de discos independentes em Portugal na última década (1998-2010)”, *Sociologia - Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 21, pp.23-48.
- _____ (2013), *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*, Porto: Afrontamento.
- _____ (2015b) (Org.), *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*, Porto: Edições Afrontamento.
- _____ (2015c), “Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010)”, *Journal of Sociology*, DOI: 10.1177/1440783315569557.
- _____ (2010), *A Instável Leveza do Rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, Vols. 1,2,3 Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- _____ (2013), “Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 102. Disponível em <http://rccs.revues.org/5486>.
- _____ (2015a), “Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa”, *E-Compós* [Online], Vol. 18, n.º 1, p. 1-22. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/1101>.
- Hall, S. (2005), *A identidade cultural na pós-modernidade*, Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro. DP&A.

Harvey, D. (1985b), *The Urbanization of Capital, Oxford, Blackwell and Baltimore (Md)*, Johns Hopkins University Press.

Janotti Júnior, J. (2012), “War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal”, *Anais da XXI Compós*, Juiz de Fora.

Kruse, H. (2010), “Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off”, *Popular Music and Society*, vol. 33. no 5. pp. 625-639.

_____ (1993), “Subcultural Identity in Alternative Music Culture”, *Popular Music*, Vol. 12, No. 1, pp. 33-41.

Maffesoli, M. (1988), *Les temps des tribus*, Paris: Meridiens Klincksieck.

_____ (1997), *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris: Librairie Général Française.

Nogueira, B.P. (2014), “Pensando a cena musical a partir dos territórios informacionais” *Contemporânea*; v. 12, n. 2: Arte, novos ativismos sociais e práticas participativas na contemporaneidade. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/13007/11262>.

Oliveira, L.X. de (2015), “Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro”, *IS Working Paper*, 3.^a Série, N.º 9.

Pais, J.M., Blass, L. (Coords.) (2004), *Tribos urbanas. Produção artística de identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Rodrigues, W. (1999), “Globalização e gentrificação: teoria e empiria”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 29, pp.95-125.

Shank, B. (1994), *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover, Londres: Wesleyan University Press.

Silva, A.S., Babo, E.P., Guerra, P. (1993), “Cultural policies and local development: the Portuguese case”, *Portuguese Journal of Social Sciences*, 12 (2), pp.195-209.

Silva, A.S., Babo, E.P., Guerra, P. (2015), “Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, pp.105-124.

Sinker, D. (Org.) (2009), *Não devemos nada a você*, Edições Ideal, São Paulo.

Stahl, G. (2011), “‘DIY or DIT!’ Tales of Making Music in a Creative Capital”, in G. Keam, T. Mitchell (Eds.), *Situating Music in Aotearoa-New Zealand*, Auckland: Pearson Education, pp.145-160.

Straw, W. (1991), “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”, *Cultural Studies*, (online), Outubro 1991, pp. 368-388. Disponível em: <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/systemsofarticulation.pdf>.

ENTREVISTAS

FIANDEIRO, Bruno depoimento por email. AMARO, Henrique contato pessoal.

FELICIANO, João Paulo. Contato pessoal. SIMÕES, Manuel contato Pessoal.

NARCISO, Natacha depoimento por email. NUNES, Octávio depoimento por email.

FALCÃO, Pedro. Contato pessoal.

REVISTAS

Blitz

Mojo Magazine Uncut

FONTES AUDIOVISUAIS

AMERICAN Hardcore. The history of american punk *rock* 1980-1986. Dir. Paul Rachman. EUA, 2006.

ARTE Electrica. Dir. Leandro Ferreira e Pedro Clérigo. Portugal, 2012. BLANK City. Dir. Celine Danhier, EUA, 2010.