

“Foram anos absolutamente brutais!”

Sons e memórias do rock na região de Aveiro (1950-2000)

Artur Calado, Vitor Marques, Aoife Hiney, Pedro Aragão, Ana Flávia Miguel, Susana Sardo

Universidade de Aveiro | Portugal

Resumo: O presente artigo pretende contribuir para a memória do rock na região de Aveiro em Portugal através dos testemunhos de músicos que integraram conjuntos de rock cuja atividade decorreu entre os finais da década de 1950 e 1990. Interessa-nos a dinâmica gerada na região pela recepção do rock internacional que conduziu à criação dos conjuntos de rock através de iniciativas locais. Para isso importa caracterizar o contexto social, económico e político em que esses conjuntos emergiram, as suas motivações, os repertórios escolhidos, as dificuldades que enfrentaram, e as transformações a que estiveram sujeitos. Essas transformações abrangem diferentes aspetos que se articulam diretamente com a forte alteração política que decorre da revolução de Abril de 1974 e suas consequências no domínio do acesso à educação, às possibilidades de profissionalização e às tecnologias de suporte no quadro do mercado da música.

Palavras-chave: Rock, Aveiro, memórias.

Abstract: This article aims to contribute to the memories of rock in the Aveiro region of Portugal, through the testimonies of musicians that participated in rock bands between the late 1950s and 1990. We are particularly interested in the dynamic created in the region by the arrival of international rock, which led to the formation of rock bands through local initiatives. Thus, it is important to characterize the social, economic, and political contexts from which these bands emerged, their motivations, their repertoires, the difficulties they faced, and the transformations they underwent. These transformations include different aspects which are directly related to the strong political change that occurred due to the revolution of April 1974 and its consequences in terms of access to education, to professional possibilities and to technological supports relating to the music market.

Keywords: Rock, Aveiro, memories.

O presente artigo pretende contribuir para a memória do rock na região de Aveiro em Portugal através dos testemunhos de músicos que integraram conjuntos¹ de rock cuja atividade decorreu entre os finais da década de 1950 e 1990. Interessa-nos a dinâmica gerada na região pela receção do rock internacional que conduziu à criação dos chamados *conjuntos de rock* através de iniciativas locais. Para isso importa caracterizar o contexto social, económico e político em que esses conjuntos emergiram, as suas motivações, os repertórios escolhidos, as dificuldades que enfrentaram, e as transformações a que estiveram sujeitos. Essas transformações abrangem diferentes aspetos que se articulam diretamente com a forte alteração política que decorre da revolução de Abril de 1974 e suas consequências no domínio do acesso à educação, às possibilidades de profissionalização e às tecnologias de suporte no quadro do mercado da música.

Este artigo enquadra-se no projeto SOMA – Sons e Memórias de Aveiro e decorre de uma investigação liderada por Artur Calado e Vitor Marques, dois investigadores do projeto com forte inserção no cenário musical da região. O primeiro, Artur Calado, é guitarrista e foi membro do grupo Kzars - fundado em 1962 e que em 1977 passou a designar-se por Mandrágora – entre 1975 e 1982. O segundo, Vitor Marques, embora não tenha pertencido a nenhum agrupamento rock, acompanhou toda a dinâmica associada à implantação e desenvolvimento do género na região enquanto consumidor sendo, ainda, um músico ativo em vários agrupamentos de música popular, como guitarrista e cantor.

Tendo em conta as metodologias adotadas pelo projeto o artigo decorre de um exercício de escrita colaborativa a partir de um texto inicial produzido por Artur Calado e que foi posteriormente discutido e reelaborado em conjunto pela equipa. Para ele contribui, ainda, um conjunto de entrevistas a músicos cujo protagonismo se destacou no meio local do rock, realizadas Artur Calado e Vitor Marques.

O texto está organizado em duas secções sendo a primeira dedicada à análise do Rock em Portugal num processo dialogante entre a literatura já produzida sobre o assunto e a experiência de dois dos autores do artigo enquanto músicos ativos nesse processo. A segunda é dedicada ao rock na

¹ A designação “conjunto” era usada em Portugal inicialmente para designar um grupo de músicos associado ao rock. O modo como se designa um grupo de rock tem vindo a alterar-se e hoje a palavra conjunto praticamente desapareceu dando lugar à designação “banda” que convive com “grupo”.

região de Aveiro. Mais do que um trabalho historiográfico esta secção pretende registar e analisar o fenómeno a partir das memórias dos seus protagonistas, todos eles músicos de rock. Ao longo do trabalho são referidos nomes de conjuntos, que figuram como exemplos, e que não pretendem constituir, naturalmente, o universo completo dos conjuntos que existiram ou existem ainda na região.

A metodologia utilizada baseou-se na pesquisa na internet, nas redes sociais dedicadas, publicações académicas e não académicas sobre o tema e em conversas e entrevistas com pessoas que estiveram ou estão diretamente envolvidas na música rock na região, cujo contacto foi facilitado pela rede de conhecimentos dos autores do trabalho. Estas conversas tiveram como objetivo coligir informações sobre os seguintes temas: profissionalização e trabalho musical, sentimentos de pertença, intervenção social e política, processos de aprendizagem e meios de produção, contextos performativos e repertórios, dinâmicas de receção.

1. Estudos e publicações sobre Rock em Portugal

As publicações sobre rock em Portugal estão fundamentalmente associadas à crítica e ao jornalismo tendo vindo a ser alvo de estudos académicos a partir do início dos anos 2000. Entre as décadas de 1960 e 1990 a atenção sobre o rock encontra-se praticamente circunscrita às revistas especializadas inauguradas em 1968 pela publicação de *Onda Pop*, inicialmente como uma rubrica semanal publicada no jornal “Notícias” em Lourenço Marques. Embora associada a uma publicação de Moçambique esta revista tinha uma dimensão metropolitana e manteve a sua regularidade até ser proibida, por ordem da PIDE/DGS, em 1971, tendo vindo a ser reativada em 2014 em formato digital. Em Dezembro 1969, por iniciativa de Avelino Tavares da Silva, iniciou-se a publicação de “Mundo da Canção”, no Porto, tendo tido como diretores Viale Moutinho, Vieira da Silva e Mário Correia. A publicação manteve-se ativa até Julho de 1985 tendo sido retomada, com periodicidade anual, entre 1991 e 1998. Entre 1972 e 1979 Vitor Direito dirigiu a publicação “Musicalíssimo” em formato de jornal e associado às Publicações Nova Idade (SILVA, 2010, p. 895-6) sendo ainda de destacar, nesta década, a publicação de *Música&Som* fundada em 1977 por Rui Mendonça e que se manteve ativa até 1989 (NUNES, 2010, p. 887). Finalmente importa destacar a revista *Blitz*, fundada

em 1984 pelos jornalistas Manuel Falcão, Rui Monteiro e Cândida Teresa e pelo músico João Afonso. Esta publicação passou por vários formatos editoriais publicando-se atualmente em formato digital. A publicação, em 2011, da Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (CASTELO-BRANCO, 2011), trouxe a necessidade de desenvolver trabalho de investigação académica de raiz sobre o rock em Portugal, embora centrado em casos que tiveram forte impacto através da indústria da música. Outros trabalhos marcantes têm sido desenvolvidos no domínio da sociologia, designadamente através da investigação de Paula Guerra (2010) e Ana Cláudia Martins (2014).

Verifica-se, paralelamente, um movimento de reativação da memória em relação à emergência e à história do rock em Portugal que se expressa a partir de diferentes iniciativas por parte de sujeitos que tiveram ou ainda têm algum protagonismo na cena do rock. Tal é o caso dos trabalhos produzidos por Aristides Duarte, professor e colecionador que em 1984 publicou o livro pioneiro “25 anos de rock em Portugal” seguido por outras edições como “Memórias do Rock Português” (DUARTE, 2010). Este interesse é também visível através das redes sociais como na página do Facebook “Memória Fotográfica” administrada pelo contrabaixista Alberto Jorge, e dedicada à coleção de fotografias e informações sobre músicos e agrupamentos musicais portugueses até 1990, ou em blogues dedicados ao assunto, como é o caso de “Restos de Coleção” de autoria de José Leite.

A maioria dos estudos académicos até agora produzidos é dedicada à análise do fenómeno nas regiões de Lisboa e Porto, a partir da abordagem da sociologia e da história. A entrada ‘Pop-Rock’ na Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX traça a emergência dos estilos pop-rock a partir da década de 1950 e a sua divulgação em Portugal. Os autores afirmam que a entrada do rock no país ocorre nos ‘principais centros urbanos’ de Portugal e que entre os anos 1950 e ao final do século XX “o pop-rock ganhou uma crescente expressão nas práticas culturais, estilos de vida e identidades sociais de sucessivas gerações de jovens” (CIDRA; FELIX, 2010, p. 1037). Quanto às várias designações desta prática, é considerado que o “uso cambiante e historicamente variável de designações como ‘yé-yé’, ‘pop’, ‘rock’, ‘estilos modernos’ ou ‘música moderna” (CIDRA; FELIX, 2010, p. 1037) é um reflexo dos vários estilos e apropriações destes géneros musicais em Portugal. No entanto, a partir dos anos 60, a designação começa a estabilizar:

No início da década (60) a apropriação dos novos estilos do rock and roll e da música pop em Portugal, bem como dos estilos de dança a eles associados, passou a ser designada como “yé-yé”, e os intérpretes enquanto ‘conjuntos de yé-yé’, designação alternativa às de ‘conjuntos modernos’, ‘conjuntos eléctricos’ ou ‘conjuntos académicos’, também correntemente utilizadas (CIDRA; FELIX, 2010, p. 1040).

Cidra e Félix também explicam que a divulgação de músicas ‘estrangeiras’ foi feita através de cinemas, EPs e jukeboxes, “principalmente em Lisboa e no Porto” (2010, p. 1037). Este enfoque nos principais centros urbanos está também presente na descrição sobre a formação de conjuntos performativos uma vez que a “popularidade do rock and roll motivou a formação de conjuntos vocacionados para a interpretação dos novos estilos, bem como o desenvolvimento de novas práticas expressivas e sociabilidades protagonizadas por jovens em Coimbra, Lisboa e Porto” (CIDRA; FELIX, 2010, p. 1038). Um outro fator que fortalece a centralidade dos grandes centros urbanos prende-se com a existência de espaços com condições técnicas e logísticas para a performance, sendo que Lisboa acolheu o clube Rock Rendez Vous, que Martins e Guerra (2018) consideram “um dos espaços mais emblemáticos da história do rock português”. Martins refere que o Teatro Monumental em Lisboa era um local habitual para a realização de concursos ‘yé-yé’, mas segundo a autora, “este tipo de iniciativas decorria, igualmente em outras cidades do país” (2014, p. 39).

O repertório dos conjuntos de rock flutuava entre a reprodução de êxitos internacionais que incluíam covers de bandas de Estados Unidos e da Inglaterra e que procuravam “imitar os ídolos da época, como os Beatles, os Shadows ou os Kinks” (MARTINS, 2014, p. 38), e temas originais inspirados, em alguns casos, na música tradicional portuguesa. A escolha do repertório dependia do contexto performativo uma vez que estes conjuntos circulavam entre bailes promovidos por associações recreativas, coletividades locais, festas e, sobretudo, os chamados “bailes de finalistas” organizados anualmente pelos diferentes liceus do país. É justamente este contexto performativo que torna os conjuntos cativos de um repertório central e internacional, uma vez que o público jovem queria sobretudo ouvir e dançar ao som de temas já conhecidos. Este fator era amplificado pela dificuldade de acesso à indústria fonográfica e, conseqüentemente, à possibilidade de divulgar em larga escala o repertório próprio. Como referem Cidra e Félix “Regra geral, a edição comercial não acompanhou o ritmo de atuações e a popularidade de grupos em várias zonas do país” (CIDRA; FELIX, 2010, p. 1047). Assim, a circulação do repertório original destes conjuntos ficou circunscrita a uma dimensão regional uma vez que a dificuldade de gravar discos ou cassetes – privilégio a que só

alguns podiam aceder – não lhes permitia uma disseminação através da rádio, o principal meio de divulgação musical na altura.

2. Emergência e desenvolvimento do Rock em Portugal

O início da década de 60 coincide com a chegada à idade adulta dos *baby boomers*, numa era de crescimento económico, bem-estar generalizado e de otimismo. As camadas mais jovens da população passaram a usufruir de um conhecimento mais cosmopolita. Esta situação foi proporcionada por uma maior mobilidade e consequente incremento do contacto social, o que, associado a um acesso mais alargado à educação e ao pensamento crítico por ela suscitado, pôs em causa o conservadorismo instalado e conduziu a uma progressiva abertura das relações sociais. Isto aconteceu principalmente nos EUA e também nos países mais ricos da Europa sobretudo no período do pós Segunda Guerra Mundial. Como refere Eric Hobsbawm:

A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenómeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude — o rock (HOBSBAWM, 1995, p. 253).

Em Portugal, vivia-se sob um regime repressivo condicionador da liberdade sendo o poder de compra das famílias muito baixo, quando comparado com os países atrás referidos. Apesar desse isolamento em relação ao exterior, alguma influência se foi notando nos hábitos de uma franja, sobretudo urbana, da juventude. Embora naqueles países o rock-and-roll estivesse associado a uma atitude de rebeldia e de contestação, em Portugal tal aconteceu numa dimensão muito residual. No entanto, a juventude portuguesa da chamada classe média, foi adotando algumas “modas estrangeiras” que se refletiram, por exemplo, nas atitudes, nos gostos musicais, no vestuário, alimentando de algum modo a ilusão de uma vivência similar. Em termos da música rock nacional, algo de semelhante se terá passado, mas desde o início houve grupos e intérpretes que abraçaram a nova cultura e acabaram por criar de raiz uma cultura rock portuguesa que se mantém até hoje.

Os músicos rock portugueses sofreram muito a influência dos intérpretes e dos grupos icónicos

americanos e britânicos tais como Elvis Presley, Chuck Berry, Bill Haley dos EUA e os Shadows, os Beatles e os Rolling Stones do Reino Unido. Não obstante, numa primeira fase também se notou a influência do chamado rock francês a partir de nomes como Les Chats Sauvages, Johnny Halliday, Claude François, Sylvie Vartan, Françoise Hardy – muitos deles responsáveis pela introdução em Portugal de versões em francês de temas dos Beatles – e de artistas italianos como sejam Peppino di Capri, Gianni Morandi, Marino Marini, Rita Pavone, entre outros. O acesso à produção destes músicos e agrupamentos estava condicionado pela programação radiofónica e pela possibilidade bastante restrita de aquisição de discos. Na verdade, o disco era um bem de elevado custo para a maior parte da população – e em particular para a população mais jovem – e o acesso às edições mais recentes só era possível a partir de aquisições privadas feitas no estrangeiro, sobretudo em Londres. Por vezes as edições estrangeiras dos grupos mais influentes demoravam vários meses a ser comercializadas em Portugal. Uma outra possibilidade era o acesso às versões destes repertórios feitos por músicos franceses como, por exemplo, Claude François e Johnny Hallyday.

Apesar da relação com várias expressões de rock europeu a influência anglo-saxónica em Portugal era dominante, e a música que se ouvia e tocava era, em grande parte, constituída por temas dos grupos e intérpretes ingleses e norte-americanos. Muitos dos conjuntos portugueses definiam aquilo que veio a designar-se por “*cover bands*”. Apesar disso, desde o aparecimento do que podemos designar por “rock português”, houve criação de música original, vocalizada em português e também em inglês. Alguns grupos fizeram inclusivamente versões “elétricas” de música tradicional e popular portuguesa – ex. os Tártaros (1964-68). Embora tenham surgido muitos grupos um pouco por todo o país, a maior concentração ocorreu, naturalmente, nos centros urbanos de Lisboa, Porto e Coimbra. Desta época alguns nomes devem ser referidos. Numa primeira fase, situada no final da década de 1950 e na década de 1960, destacam-se os Babies, um grupo fundado por José Cid em Coimbra que esteve ativo entre 1955 e 1958; Daniel Bacelar, o primeiro “rocker” português que em 1960 adotou o estilo Ricky Nelson; os Conchas, ativos entre 1960 e 1964; o Quinteto Académico (1960-69); os Sheiks (1963-66); Victor Gomes e os Gatos Negros (1964-93); os Ekos (1963-70); os Chinchilas (1964-71); e, já na segunda metade da década de 1960, o Quarteto 1111 (1967-87), o Conjunto Académico João Paulo (1964-72), um grupo madeirense que editou o primeiro LP de pop/rock português; o Conjunto Universitário Hi-Fi (1966 - 1968), fundado em Coimbra e que se destacava

por incluir a vocalista Ana Maria Delgado, uma presença feminina num universo esmagadoramente masculino; a Filarmónica Fraude (1968-70); e os Pop Five Music Incorporated (1967-72). De notar, contudo, que em Angola e Moçambique, províncias ultramarinas na altura, o movimento rock também floresceu, devendo mencionar-se grupos como os Windies (1967-72), Eduardo Nascimento e os Rocks (1963-69) e os Night Stars (1963-73).

A partir de 1963 uma série de festivais e concursos dedicados ao rock contribuíram para gerar uma dinâmica descentralizada em relação ao género em Portugal. Destacam-se os festivais Ié-Ié (designação que terá tido origem no refrão da canção dos Beatles “She Loves You”) realizados no Teatro Monumental em Lisboa em 1965 e 1966, e no Teatro Avenida em Coimbra em 1966. Estes festivais incluíam concursos nos quais, ao longo de várias eliminatórias, dezenas de conjuntos de todo o país (incluindo Aveiro), estiveram presentes. De acordo com José Leite, autor do blogue ‘Restos de Coleção’:

O concurso Ié-Ié realizado no “Cinema-Teatro Monumental” entre 1965 e 1966 foi organizado pelo jornal “O Século” a favor das Forças Armadas no Ultramar e através do Movimento Nacional Feminino com a colaboração da Radiotelevisão Portuguesa, Emissora Nacional, Radio Clube Português e do empresário Vasco Morgado. Contou com 73 conjuntos inscritos. A Final deste concurso teve lugar a 30 de abril de 1966.

Se estes concursos foram importantes para fortalecer o movimento de rock ao nível nacional e para dinamizar “novas relações de sociabilidade com a dança, com a moda e mesmo com os relacionamentos entre a juventude que começou a consumir este género” (FIUZA, 2016, p. 60), por outro lado, podem ser entendidos como uma tentativa, pelo regime ditatorial vigente, de afastar os jovens das questões políticas. Como refere o jornalista Luís Pinheiro de Almeida, autor de *Biografia do Ié-Ié*:

É a própria ditadura que impulsiona estes grupos porque, na perspetiva deles, enquanto a juventude está com uma guitarra na mão, não está a pensar em política. Não faz oposição. Por isso é que foi organizado o concurso dedicado ao ‘Ié-Ié’ [entre 1965 e 1966], para afastar as pessoas da política. Não conheço um único conjunto que tivesse intervenção política (ALMEIDA, 2014).

Apesar de todo este entusiasmo, alguns conjuntos depararam-se com a dura realidade de um mercado pequeno e incipiente que em termos geográficos apenas abrangia o continente e as então designadas províncias ultramarinas.

No início da década de 1970 sente-se na cena rock em Portugal a influência dos movimentos juvenis do universo anglo-saxónico – de onde se destaca a cultura *hippie* que floresceu a partir da segunda metade dos anos 1960 –, e dos estilos do rock psicadélico, do *hard rock* e do rock progressivo. Sobre a proximidade do movimento hippie com o rock, Paulo Gustavo da Encarnação afirma que:

Entretanto, é sabido que, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, o movimento hippie e o rock se entrelaçaram. Embora se trate de categorias ou mesmo de grupos distintos, não podemos deixar de atentar que o rock era (ou é ainda) a música que embalava e compunha a trilha sonora do movimento hippie, à época crescente e se ramificando em diversas partes do mundo. Apesar de este não dever ser visto como homogêneo e único, por ser múltiplo. (ENCARNAÇÃO, 2015, p. 78).

Eventos marcantes de sucesso como foram os festivais de Woodstock e da Ilha de Wight, serviram de modelo à realização da edição de 1971 do Festival de Vilar de Mouros (Caminha), a 7 e 8 de Agosto, apresentando um cartaz em que despontavam Elton John e Manfred Mann e que incluía vários grupos portugueses de entre os quais: Quarteto 1111, Objectivo, Pentágono, Sindikato, Beatnicks, Chinchilas, Pop Five Music Incorporated, Psico, Celos, Contacto, Bridge e Mini-Pop.

O 25 de Abril de 1974 permitiu a consagração e a maior divulgação de músicos da chamada música de protesto, com intuítos de intervenção política, que já vinham da época da ditadura, mas agora libertos das amarras da censura². Permitiu também o florescimento de novos grupos de música de raiz popular portuguesa que conduziram à redescoberta de instrumentos tradicionais como são exemplo o cavaquinho e a viola braguesa desempenhados por Júlio Pereira, oriundo dum grupo de *hard rock*, os Petrus Castrus. Um grupo incontornável surgido nesta época e que condensava uma multiplicidade de influências, também da música popular portuguesa, foi a Banda do Casaco que perdurou até ao princípio da década de 1980. Apesar deste pendor mais nacionalista na música, a influência do rock anglo-americano manteve-se e desenvolveu-se. No rock progressivo há que referir, por exemplo, o grupo Cid, Scarpa, Carrapa e Nabo. O movimento *punk* no rock português

² Para o desenvolvimento deste assunto sugerimos o artigo “Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa” de Alexandre Fiuza (2015) que trata questões sobre a censura nas últimas décadas de ditadura em Portugal.

manifestou-se nos finais dos anos 1970, através de grupos como os Aqui d'El Rock, os UHF e os Xutos e Pontapés.

O início da década de 1980 é marcado pelo lançamento do disco *Ar de Rock* de Rui Veloso, considerado pela indústria como um momento fundacional do rock português. O enorme êxito do tema *Chico Fininho*, incluído no disco, constituiu um marco importante na criação de um repertório central (NETTL, 1995) para o género. A partir daqui, verificou-se um crescimento exponencial de número de grupos e embora vários tenham sobrevivido, outros tiveram uma vida efémera, quase resumida ao tempo em que durou um êxito solitário. De qualquer modo, pode dizer-se que o rock em português consolidou o seu lugar por mérito próprio e definitivo, conquistando grande audiência e visibilidade nos media à escala nacional. Alguns exemplos são: *Trovante*, *Paulo Gonzo*, *Taxi*, *Delfins*, *Ban*, *Sétima Legião*, *Jafumega*, *Salada de Frutas*, *Rádio Macau*, *GNR*, *Pedro Abrunhosa* e os *Bandemónio*, *António Variações*, *Pop d'El Arte*, *Mão Morta* e *Heróis do Mar*.

Ao longo dos anos 80 o mercado dos bailes de finalistas, que fora muito importante para os conjuntos dos anos 60 e 70, começou a reduzir, passando o esforço a ser mais dirigido para as apresentações em concertos, com maiores exigências em termos técnicos e logísticos. Entretanto, o preço do equipamento tornou-se mais acessível, tendo inclusive surgido algumas empresas nacionais que desenvolveram e produziram marcas próprias a preços muito competitivos.

É igualmente durante esta década que aparecem os “clubes” de rock, espaços privilegiados para a divulgação dos conjuntos nacionais e também de grupos estrangeiros dedicados ao género, de que foi exemplo paradigmático o *Rock Rendez Vous*, um dos locais mais icónicos do rock português. Este espaço funcionou em Lisboa entre dezembro de 1980 e abril de 1990 e oferecia uma programação diária numa sala com lotação máxima de 800 pessoas (FELIX; CIDRA, 2010, p. 1128). De referir também que nesta década começaram a surgir festivais/concursos, destinados a promover os grupos portugueses, como são exemplo o “*Só Rock*” em Coimbra e o “*Rock em Stock*”, em vários pontos do país.

Na década de 1990 é de salientar a emergência do rock nas comunidades africanas residentes em Portugal, com forte influência do movimento hip-hop, representado, por exemplo, por grupos como os *Black Company*, ou *Da Weasel*. Por outro lado, também floresceram novos grupos representativos de vários outros géneros de rock, como sejam o rock alternativo, *grunge*, *punk* e *metal*.

Embora nalguns casos o inglês seja usado nas letras das canções, muitos grupos continuaram a privilegiar o português e apesar de o mercado nacional ainda ser central para a maior parte dos grupos, alguns já se lançavam com sucesso no mercado internacional, tais como Clã, Silence 4, The Gift, Ornatos Violeta, Moonspell e Blind Zero³.

3. O rock na região de Aveiro

A região de Aveiro não ficou alheia a este movimento e à emergência do rock. A cidade que lhe dá nome situa-se no litoral centro de Portugal e é hoje a capital de um agrupamento municipal designado por CIRA (Comunidade Intermunicipal da Região de Aveiro-NUT III). Esta região está fundamentalmente marcada por uma relação com o mar e a água quer através de uma grande bacia aquífera desenhada pela Ria de Aveiro quer através dos diferentes rios e braços de rio que nela desaguam. A emigração é um fator bastante identificador da região que desde o final do século XIX marca também uma paisagem de retorno visível tanto na arquitetura como na cultura expressiva. Talvez por esta razão, muito cedo a região de Aveiro registou a criação de agrupamentos musicais com evidentes influências de músicas provenientes do continente americano, em particular do Brasil e dos Estados Unidos de América, introduzidas por emigrantes portugueses que retornavam a casa. De facto, desde a década de 1920, já se regista na região a existência dos chamados “jazzes” que eram agrupamentos de no máximo 10 músicos emanados das bandas filarmónicas e que incluíam uma bateria, mimetizando as “jazz bands” norte americanas. Este processo está identificado sobretudo nas cidades de Estarreja, Ílhavo, Aveiro, Águeda e outras localidades da região da Bairrada (GOTELIPE, 2017).

Na região de Aveiro, à semelhança do que aconteceu nos centros urbanos, surgiram conjuntos de música rock que se inspiraram em modelos e intérpretes estrangeiros assim como em alguns grupos portugueses atrás identificados. Esta secção do texto será organizada a partir dos testemunhos de pessoas que integraram conjuntos de rock na região, em diálogo com a experiência de dois dos autores

³ Blind Zero foi o primeiro grupo de rock português a conseguir um disco de ouro da Associação Fonográfica Portuguesa, com o trabalho *Trigger* publicado em 1994. No caso de Portugal, o disco de ouro correspondia na altura a um volume de vendas superior a 20.000 discos.

do texto, Artur Calado e Vitor Marques, que tendo vivenciado o ambiente musical no período em análise - um deles como músico integrante de um conjunto - orientaram e participaram nas entrevistas recolhidas para este projeto.

Foram realizadas 14 entrevistas entre Março e Setembro de 2020, a maioria em ambiente virtual devido às restrições impostas pela Pandemia Covid-19. Estas 14 entrevistas são representativas de 21 grupos de entre os 31 identificados na região entre as décadas de 1950 e 1990. As entrevistas tiveram como objetivo diagnosticar os seguintes aspetos: perfil dos músicos (envolvimento com os agrupamentos, nível de profissionalismo e formação musical), identificação dos grupos (origem, tempo de atividade, modelos performativos), repertórios (covers ou temas originais), fatores identitários associados à ação enquanto músico, contextos de atuação e dificuldades de manutenção dos grupos.

Na sua maioria, os conjuntos que se formaram na região de Aveiro eram constituídos por jovens na faixa etária dos 16+, predominantemente homens. Eram fundamentalmente estudantes, frequentando o que hoje se designa por ensino secundário. Tendo em conta que os únicos liceus da região se encontravam na cidade de Aveiro, este era um local de encontro dos jovens provenientes dos diferentes concelhos da CIRA e que tinham acesso a este tipo de ensino. É importante reconhecer que no período anterior ao 25 de Abril de 1974, a escolaridade obrigatória terminava na 4ª classe pelo que o acesso ao ensino secundário estava apenas reservado para famílias com alguma disponibilidade financeira. Na maioria dos casos as famílias com menos recursos económicos contavam aumentar o seu orçamento com o ingresso dos filhos jovens no mercado de trabalho, logo a partir dos 10 anos. A existência de colégios privados em alguns locais da CIRA (Albergaria-a-Velha, Estarreja, Ovar e Anadia), ou ainda de Seminários e dos chamados “Colégios de freiras”, não contribuía para a diminuição desta disparidade social. Na região existiam então dois liceus na cidade de Aveiro e três Escolas Comerciais e Industriais localizadas em Aveiro, Ovar e Águeda, e com secções em Estarreja, Ílhavo e Anadia.

Os colaboradores deste artigo eram, na sua maioria, estudantes do ensino secundário ou, em alguns casos, do ensino universitário e superior. A sua relação com a música decorre sobretudo de um contexto familiar propício, como refere Celestino Pires, fundador do grupo Otagod Atniug e membro dos grupos Splash e Jambalaya, ou Fausto Carvalho dos Splash e Mandrágora:

O meu pai sempre esteve ligado à música, era descendente de músicos, o meu avô foi maestro durante algum tempo. O meu pai tocava instrumentos de corda, teve aulas de música de cavaquinho, braguesa e bandolim. O meu pai fazia as colunas, tinha uma mãozinha para carpintaria, íamos comprando os altifalantes, íamos engrandecendo assim o nosso esquema de material (PIRES, 2020).

Comecei na música por influência do meu pai, que tinha a visão de que a música era algo interessante. Aliás na minha família ele não era o único; tinha um tio que tocava contrabaixo e tinha uma bandazinha de jazz, daquele jazz do antigamente (CARVALHO, 2020).

Este ninho musical nem sempre conduziu a uma aprendizagem formal de música embora isso não tenha sido óbice para a formação de grupos pois “havia músicos que só tocavam com a partitura à frente e outros que não sabiam música, mas que tocavam excelentemente bem” (João Aníbal Ramalheira, 2020) (Young Men, J4 e Jakarandá). Aqueles que usavam partitura tiveram um ensino formal quer no Conservatório de Aveiro, fundado em 1960, quer em escolas de bandas filarmónicas ou mesmo em contextos de ensino privado como são exemplo os testemunhos de Artur Calado (Kzars e Mandrágora) e Fausto Carvalho (Splash e Mandrágora):

Com os meus 9/10 anos aprendi a tocar violino e a ler a música que tocava, porque eu pertencço a uma família, da parte do meu pai, muito ligada à música. O meu avô foi fundador da banda de Salreu. Alguns tios eram músicos profissionais: o meu tio foi 1º violino na Orquestra Sinfónica do Porto, o meu pai era um grande melómano e violoncelista amador. Portanto, toda a família do meu pai, de uma maneira ou doutra, tinha apego e praticava música, de maneira que eu também sempre gostei de música e o meu pai fez-me a iniciação ao violino e eu ia regularmente a Estarreja aperfeiçoar-me com o meu tio (Artur Calado, 2020).

Quando me mudei para Aveiro, com 8 anos, comecei a aprender a tocar acordeão. Comecei a aprender aí e logo a seguir entrei para o Conservatório, com 10 anos e depois aí sim, andei no Conservatório muitos anos e tive alguns professores fantásticos. Foi só a formação básica, era mais ou menos standard. Andei em piano, tinha o solfejo e a educação musical e canto coral (Fausto Carvalho, 2020).

O ensino no Conservatório, no entanto, era apontado por muitos como estando restrito a um tipo de música distante daquela que os grupos tocavam: “durante o Conservatório eu tinha a parte do estudo sério e clássico, mas nos intervalos ia tocando as minhas coisas (Elton John, Chicago...)” (Fausto Carvalho, Splash e Mandrágora). De facto, a influência de grupos icónicos da tradição anglo-saxónica é referida com frequência pelos membros dos agrupamentos em análise, com especial

incidência para os Beatles, os Shadows e alguns músicos como Eric Clapton e Elton John. Como refere Artur Calado “Era uma questão de moda, porque grande parte daquilo que ouvíamos era música anglo-saxónica e éramos influenciados por isso” (Artur Calado, 2020).

O processo através do qual os grupos aprendiam e reproduziam esses repertórios era praticamente baseado no autodidatismo e no “tocar de ouvido”. Grande parte dos testemunhos dos nossos interlocutores refere esse processo como uma espécie de aventura coletiva de aprendizagem quer no que diz respeito à música quer às letras das canções. Ricardo Fino (2020) (Mandrágora e Nova Dimensão), conta que as letras das canções em língua estrangeira eram involuntariamente “adulteradas” porque resultavam de um processo de transcrição fonética:

(...) não havia acesso a letras, era de ouvido. Íamos para a sala de ensaios, levávamos cassetes ... era o que se usava na altura ... e parávamos o ensaio ... ou antes do ensaio ... metade da banda junto a uma coluna, a outra metade junto da outra coluna e com uma esferográfica, a escrever, a ver se chegávamos a um consenso (Ricardo Fino, 2020).

Em relação à componente instrumental os músicos aprendiam uns com os outros de uma forma colaborativa e informal embora a atividade dos conjuntos fosse abraçada pelos seus membros com elevado profissionalismo. Como refere o percussionista Luciano Gamelas (2020) (ex Paranóia e Mandrágora e atual membro do Jambalaya) a sua aprendizagem foi “(...) Completamente autodidata. Eu costumo dizer que aprendi a tocar bateria nas mesas dos cafés. Estamos a falar em quase há 50 anos atrás”. Os contextos de aprendizagem compreendiam diversos espaços de sociabilidade por vezes inesperados e podiam até conduzir à formação de novos conjuntos. Mário Cruz, conhecido por Licas e integrante do conjunto Espectros, descreve da seguinte forma o processo de criação dos Kzars que decorre de momentos de aprendizagem conjunta “(...) a gente juntava-se ali em casa do padre a tocar umas violadas, juntava-se lá a malta dos futuros Kzars e eles foram aprendendo connosco a tocar, até que resolveram fundar os Kzars” (2020).

O processo de iniciação ao instrumento dependia também de uma rede de cumplicidades e de entajuda uma vez que o custo oneroso dos mesmos dificultava a sua aquisição. Frequentemente os instrumentos, sobretudo as violas, eram partilhados e emprestados para ensaios e aprendizagem: “Castro que era um dos poucos que tinham uma viola elétrica na altura, ensinou-nos 3 tons do dó. Eu aprendi, o João aprendeu e fomos tocando os dois, mas muito pouco, que a viola era uma só”

(Alfredo Vaz Pinto, 2020) (Kzars). De facto, se um grupo se queria emancipar e não depender de outros tinha que conseguir adquirir os seus instrumentos e equipamentos. O modo como alcançava esses objetivos era muito diverso e dependia frequentemente de financiamento familiar, ou da obtenção de crédito:

A minha primeira guitarra, que ainda mantenho, comprei em Lisboa quando já trabalhava, quando dava aulas no Técnico, já no último ano do curso. Amealhei algum dinheirito e comprei uma guitarra acústica, feita em Portugal. Depois, no conjunto, efectivamente, a maioria dos instrumentos eram eletroacústicos, e comprar um desses instrumentos - desde uma simples guitarra eléctrica, amplificação, uma bateria, um órgão, microfones - como era tudo importado e alvo de uma incidência de taxas alfandegárias muito grande e nós ganhávamos pouco, (...) a maior parte dos ordenados não era compatível com a compra de um instrumento por mais simples que fosse. De maneira que a solução para um conjunto ter instrumentos era ou os pais abonavam, se tivessem possibilidades, que não era o meu caso, ou algum benfeitor investia nos instrumentos, ou então, que era o nosso caso, nós comprávamos os instrumentos a crédito e à medida que íamos facturando pelas actuações que tínhamos, íamos pagando as coisas. Daí que eu, ao longo da minha vida musical no conjunto, nunca tenha ganho um tostão... (Artur Calado, 2020)

Nói Raposo (2020), dos Kzars e Mandrágora, clarifica de forma bastante evidente o esforço que era necessário para adquirir um instrumento:

Era difícil porque era caro (...) Uma Fender Stratocaster na altura custava seis contos e quinhentos [seis mil e quinhentos escudos]. Eu entrei em 69 para a [Caixa de] Previdência a ganhar 900 escudos (..) e quando nós comprámos a Fender tinha esse custo e uma Precision Bass cinco contos e quinhentos [cinco mil e quinhentos escudos].

Ou seja, uma guitarra equivalia a cerca de oito meses de um ordenado médio da função pública. Por esse motivo o recurso ao contrabando era frequente assim como a compra em segunda mão através de empréstimos. A construção própria podia ser também uma solução sobretudo no caso dos equipamentos de amplificação de som. De entre várias memórias sobre estes processos, seleccionámos os testemunhos de Ricardo Fino (Mandrágora), João Aníbal Ramalheira (Jakarandá) e Celestino Pires (Splash):

Havia muito contrabando de instrumentos até antes do 25 de abril. Tinha que se passar por barco ou avião. Havia autênticas redes de contrabando de instrumentos. Comprámos vários assim ... porque eram mais baratos. Não era fácil comprar um amplificador Fender ou coisas assim (Ricardo Fino, 2020).

Pedimos a várias pessoas amigas que nos emprestassem o que pudessem. Foi o Manuel Ré, já falecido, que nos emprestou a maior quantia. Na altura o Vasco [Bilelo] dava-se muito bem com o José Cid e tinha acabado o [Quarteto] 1111. Então fomos pedir-lhe ajuda para nos ceder alguns instrumentos. Comprámos-lhe um [órgão] Hammond e uma bateria Ludwig muito boa, e ele facilitou-nos o acesso a uma casa de música em Lisboa (João Aníbal Ramalheira, 2020).

Até há uma cena curiosa: o meu pai tinha um rádio a válvulas e eu, sorrateiramente, tirei-lhe o altifalante e ele levou-o a Aveiro para reparar, queixando-se que deixou de tocar. Mais tarde disse-me que andaram lá os ratos, porque o altifalante desapareceu...tínhamos feito uma colunazita, com uma caixa e com o altifalante. E começámos daí, com uns bailaricos com uma aparelhagem de vozes de 50 W, umas colunazecas improvisadas, uma coluna de baixo e com uma guitarra que dava para tudo. Não havia mais na altura, e o nosso começo foi por aí (Celestino Pires, 2020).

Este contexto condicionou o modo como os músicos lidavam com os meios de produção de som. Perante a dificuldade de acesso à tecnologia viam-se obrigados a encontrar soluções artesanais, engenhosas e criativas, de forma a replicar os modelos de qualidade que ambicionavam. Frequentemente, procediam à “eletrificação” dos instrumentos acústicos de forma a construir uma sonoridade que imitasse os inacessíveis instrumentos elétricos: “Tínhamos uma viola preta, ligava-se a um rádio, através de uma pastilha, tínhamos um micro que ligávamos a outro rádio... e era assim!” (Mário Cruz, 2020). De facto, o movimento rock inaugurou uma nova estética sonora que passava pelo uso da tecnologia de amplificação de som com a finalidade de atingir um público jovem e auditórios de maior dimensão. Este processo obrigava à adoção de novos equipamentos de captação e projeção de som (microfones e altifalantes), e ao uso de efeitos modificadores do som de base instrumental (pedaleiras), ou da própria voz (câmaras de eco). O incremento da potência sonora podia significar o sacrifício dos próprios músicos, como testemunha Fausto Carvalho (2020) (Splash e Mandrágora):

Nós para termos alguma qualidade - repara que estamos a falar numa altura em que ainda não tinham aparecido os PA - tocávamos com os amplificadores atrás de nós. Hoje tenho o meu ouvido esquerdo com uma deficiência de audição, porque tocava com 200 W encostados. Portanto a única coisa que estava à frente eram as vozes. Uma das coisas que caracterizava e distinguia positivamente a sonoridade que nós conseguíamos ter, era que nós tínhamos feito umas colunas nossas, porque não tínhamos massa [dinheiro] para o material profissional, que eram uma réplica do standard da altura que eram as colunas HH (CARVALHO, 2020).

Eis alguns testemunhos que mostram como progressivamente o cenário tecnológico destes conjuntos se foi alterando e sofisticando. Ricardo Fino (2020), dos Mandrágora, afirma que inicialmente “o som era direto dos amplificadores para as guitarras e para o baixo e... as vozes, inicialmente saía tudo junto! Havia aqueles que tinham um amplificador do órgão – Hohner - e a voz era misturada ali, depois compravam uma câmara de eco (...)”.

A câmara de eco era um dispositivo inicialmente constituído por uma espécie de gravador de fita, colocado entre o microfone e o amplificador, e que permitia produzir um efeito de reverberação do som. Quando os conjuntos tiveram acesso às chamadas mesas de mistura, a câmara de eco passou a estar incorporada nas mesmas podendo ser utilizada para qualquer instrumento ao qual estivesse conectada, sendo até aí usado apenas para a voz. O eco era de facto um efeito importante e ambicionado pelos grupos de rock. Como expressa Mário Cruz (2020), dos Espectros, “Era uma maravilha ensaiar com a câmara de eco!”

Havia umas câmaras de eco rudimentares. Nos anos 80 começaram a aparecer os grupos maiores com aquilo que se denominava os PA [Public Address System]. Os músicos já tinham os seus instrumentos particulares, mas o som global era captado e misturado e reproduzido em colunas maiores que ficavam na boca do palco (CALADO, 2020).

Os conjuntos de rock da região da CIRA circulavam entre diferentes contextos performativos e numa amplitude geográfica que se estendia entre Lisboa e Vila Real. Em Lisboa o palco mais simbólico era o Rock Rendez Vous, ao qual apenas alguns grupos acediam tocando o seu repertório original. Nas restantes cidades os grupos eram contratados para tocar fundamentalmente em bailes sendo os bailes de finalistas os mais comuns. Como refere Ricardo Fino (2020), a atividade dos grupos obedecia a um calendário sazonal:

As bandas estavam mais ligadas aos meios estudantis, académicos, aos liceus, ao ensino secundário. Portanto o nosso mercado era um mercado sazonal, funcionavam na época dos bailes finalistas que eram próximos ao fim do ano letivo das escolas secundárias. E aí tocávamos em Aveiro, em duas ou três escolas que faziam bailes de finalistas e nas redondezas: Estarreja, Albergaria-a-Velha, íamos até São Pedro do Sul ... mas era essencialmente nessa época. Depois, fazíamos festas de verão, o carnaval e a passagem de ano. Era, essencialmente, aí que nós tocávamos (FINO, 2020)

Apesar da sazonalidade das atuações, alguns grupos mantinham alguma regularidade que era alimentada pelos salões de baile aos fins de semana, como testemunha Fausto Carvalho (2020) dos Splash e Mandrágora:

Tínhamos duas vertentes: por um lado as festas, principalmente no verão, tocávamos desde Seia até Coimbra, S Pedro do Sul e toda esta zona aqui. Mas tínhamos também uma coisa muito gira que eram os salões de baile que se faziam regularmente todos os sábados e domingos e lembro-me que um dos sítios onde gostávamos muito de tocar era o salão de Oliveira do Bairro, que tinha um som porreiro, na Palhaça. E em Perrães havia uma cena que era surreal: um primeiro andar por cima de um cafezito e nós tínhamos um palco em que a bateria não cabia toda, o prato livre da bateria ficava por cima do meu piano... esse era um sítio onde havia bailes ao domingo à tarde (CARVALHO, 2020).

Ainda que a maioria dos contextos de performance estivesse associada aos municípios que hoje definem a região da CIRA, os grupos estendiam a sua atividade em função das solicitações de um tipo de mercado decidido pelo público mais jovem e que procurava música para dançar. Os espaços mais referidos pelos nossos interlocutores incluem em Aveiro o Restaurante Galo D'Ouro, a Casa de Chá, e o Clube de Aveiro, o Café Mirassol em Mira, o Café Progresso em Ovar, as Assembleias das praias (Associações Recreativas e Assistenciais), como a Assembleia da Barra, da Torreira ou da Figueira da Foz, e os já referidos salões de baile. Após o 25 de Abril de 1974 passaram a poder contar com um novo mercado: festas e comícios dos partidos políticos.

Tocávamos também no verão em Mira, no Mirassol, no café Progresso em Ovar. Mas era Aveiro, Estarreja, muito a zona de São Pedro do Sul, Tondela, Vouzela ... isto mais nas festas de verão. Tinha piada porque na altura havia as festas mais para o público popular, que tinham os ranchos e esses tipos de manifestações, e depois faziam uma coisa à parte que era uma pequena boite, onde tocava o conjunto para o auditório mais jovem e nós íamos lá tocar também, mas tínhamos o mercado basicamente na região centro (CALADO, 2020).

Este cenário decidiu também mudanças significativas no repertório dos grupos que se foi alterando ao longo dos anos para acompanhar as mudanças no público. No início da década de 1960 era visível uma influência das tradições francesa e italiana: “Estávamos nessa onda de tocar música estrangeira: italiana e francesa fundamentalmente” (Mário Cruz, 2020), “A malta gostava muito dos Chats Sauvages e da música Derniers Baisers” (Alfredo Vaz Pinto, 2020). Mas os grupos locais, tal como no contexto nacional, replicavam, como refere Celestino Pires “mais ou menos o mesmo género de música” (2020) que tinha o repertório anglo-saxónico como base – cantado em inglês – e,

dependendo do contexto, recorriam a música brasileira – sobretudo marchas carnavalescas, samba e MPB –, tangos, valsas e música tradicional portuguesa onde se incluía o fado canção. A partir da edição do disco *Ar de Rock*, de Rui Veloso, alguns conjuntos sentiram-se então estimulados a compor repertório próprio em português: “Nos bailes de finalistas que nós fazíamos, as bandas eram essencialmente música anglo-americana. Só depois, quando apareceu o Rui Veloso com o ‘Chico Fininho’, então aí... ôpa! Toda a gente fazia em português. Passou a moda!” (FINO, 2020).

Todavia, já desde o final dos anos 1960 existiam conjuntos que só tocavam música original. Este é o caso do Iguana, de Estarreja e do Oliveira Muge de Ovar, um conjunto que desenvolveu a sua carreira sobretudo em Moçambique. O perfil de grupos com repertório misto (originais e covers), continua a existir hoje, mas já com carácter profissional e alimentando um mercado de festas regionais. No entanto os grupos a que se refere este texto, praticamente desapareceram ao longo da década de 1990. As razões apontadas para esse desaparecimento dependem do momento histórico a que nos referimos. Durante a década de 1960 e até à revolução de abril, o ingresso no serviço militar e a mobilização para a Guerra Colonial tornava inevitável o abandono dos músicos: “(...) as bandas eram despedaçadas porque as pessoas separavam-se, iam para o Ultramar, algumas acabavam e outras iam integrando pessoas para substituir (Ricardo Fino, 2020)”. Posteriormente, o ingresso na vida profissional dos diferentes membros e a dificuldade de articulação com a atividade do grupo, punha em causa a sua sustentabilidade. Finalmente, o mercado tradicional destes grupos, sobretudo no contexto dos bailes, praticamente desapareceu. A entrada em cena do DJ associado à proliferação da chamada “Discoteca” (espaço para dançar) veio substituir a música ao vivo pelo disco.

Embora atuassem com profissionalismo estes grupos não eram geralmente constituídos por profissionais da música, no sentido de viverem unicamente do seu exercício. A legislação obrigava os seus membros a uma inscrição no Sindicato dos Músicos e Profissionais de Espetáculos e, por consequência a estarem munidos da chamada “carteira profissional”. Porém, muitos músicos não cumpriam com este requisito sujeitando-se a eventuais multas no caso de serem fiscalizados em situação de atuação pública.

O sentimento de pertencer a um grupo de rock estava frequentemente associado a uma atitude de rebeldia ligado aos movimentos juvenis e não tanto a uma ação de contestação política, também por temor ao regime ditatorial e repressor em que se vivia. Não obstante, marcava-se alguma diferença

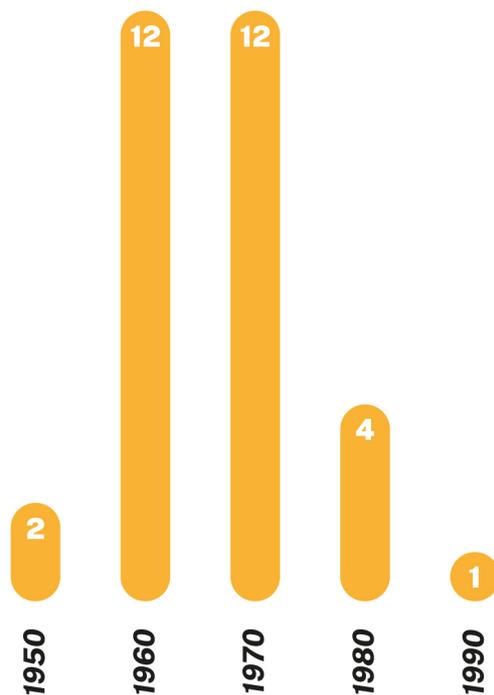
pelos gostos e até pela maneira de vestir. De acordo com a generalidade das opiniões recolhidas, integrar um grupo de rock era, por um lado, uma forma de diversão e, por outro, o desejo de pertencer a uma “tribo”. Como refere Luciano Gamelas (Paranoia, Mandrágora, Jambalaya) “eu acho que havia as duas coisas, havia grupos que era para se divertirem, (.....) e grupos, como eu tinha antes de entrar no Mandrágora, que era mais rebelde, não no sentido anti-fascista e contestatário em termos políticos, mas da atitude em si” (2020). Noi Raposo (2020) (Kzars, Mandrágora) recorda com ironia os tempos iniciais da formação do conjunto, nos seguintes termos “a tal consciência política não existia, éramos uma ‘canalha’ que queríamos tocar viola, mais nada, umas brincadeiras”.

Os primeiros conjuntos fundados na região foram o Ibéria (1957-64), o Irmãos Tavares (1958-75) e o Espectros (1961-62) o primeiro conjunto académico de Aveiro. Ao longo das décadas a que este artigo se refere, muitos conjuntos apareceram e terminaram, havendo, no entanto, alguns casos de notável resiliência que lhes permitiu manterem-se em atividade até à atualidade. Tal foi possível através da renovação dos membros, adaptação ao tipo de procura e à reinvenção da abordagem ao mercado, transformando-se, nalguns casos, em “empresas de diversão” capazes de “abrilhantar” qualquer tipo de evento. Como exemplo pode referir-se o caso do conjunto The Pop Men (Ílhavo) fundado em 1968.

3. Análise geral do movimento Rock na região de Aveiro

O universo analisado neste texto abrange um período de tempo que começa nos finais dos anos 1950 e termina no fim da década de 1990. Os dados recolhidos permitem obter algumas informações relevantes para o entendimento da dinâmica do movimento rock na região tendo sido identificado um total de 31 conjuntos. A análise da distribuição temporal do seu aparecimento demonstra que foi durante as décadas de 1960 e de 1970 que o movimento foi mais fecundo (vide figura 1). A drástica diminuição durante a década de 1980 justifica-se, segundo os entrevistados, pelo progressivo desaparecimento dos espaços de baile substituídos pelo crescimento das discotecas enquanto local para dançar, e pelo progressivo aumento do consumo do disco. Com as discotecas surge também a figura de Disco Jockey, ou seja, o indivíduo responsável por “pôr música” para dançar.

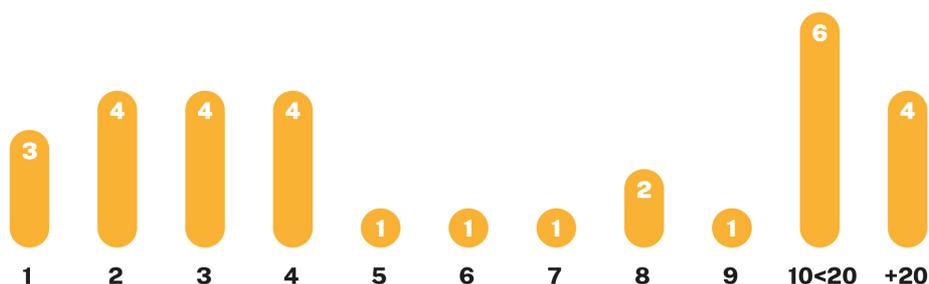
FIGURA 1 – Distribuição das datas de fundação de conjuntos por décadas.



Autor: imagem desenhada pelo designer Álvaro Sousa (Universidade de Aveiro/ID+)

A análise das entrevistas demonstra que a prevalência no ativo dos conjuntos tinha maioritariamente uma duração entre 1 e 5 anos (vide figura 2).

FIGURA 2 – Gráfico do número de conjuntos por anos de atividade.

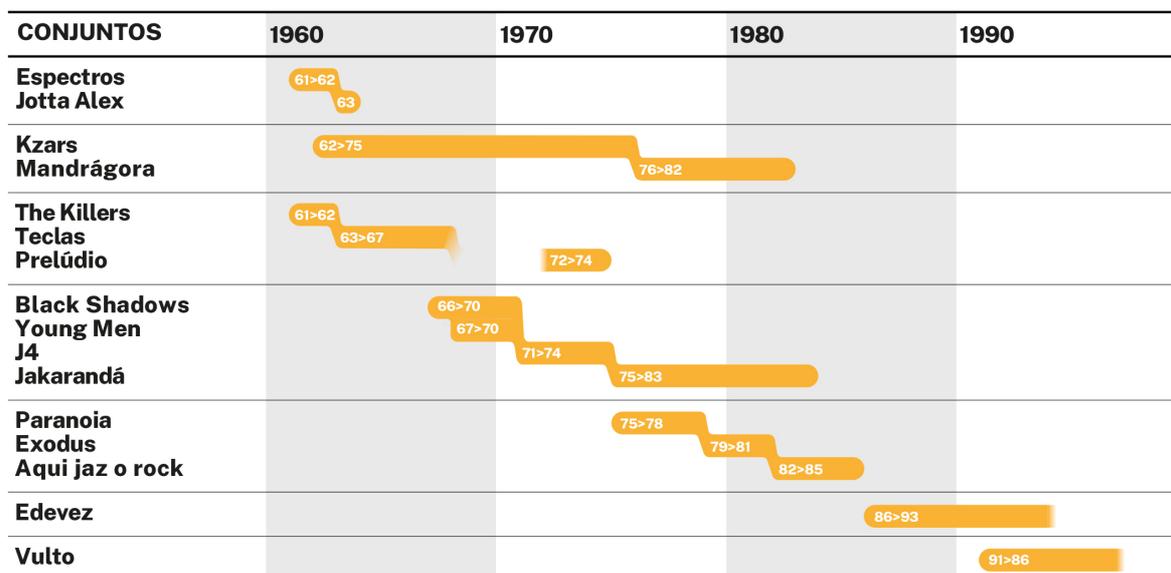


Autor: imagem desenhada pelo designer Álvaro Sousa (Universidade de Aveiro/ID+)

De notar, contudo, que, normalmente, a grande longevidade de alguns conjuntos foi conseguida através da renovação dos respetivos elencos de músicos e da adaptabilidade à evolução do mercado, no que toca ao repertório, à imagem e ao equipamento. Por outro lado, observa-se que

alguns conjuntos resultam da transformação de outros já existentes verificando-se a manutenção de uma espécie de “núcleo duro” de músicos que asseguravam a continuidade do grupo. Nestes casos os grupos mudavam de nome embora os músicos fossem maioritariamente os mesmos tal como demonstrado na figura abaixo. Num dos casos (Black Shadows e Young Men), verificou-se um processo singular de fusão dos dois grupos dando origem a um terceiro (J4).

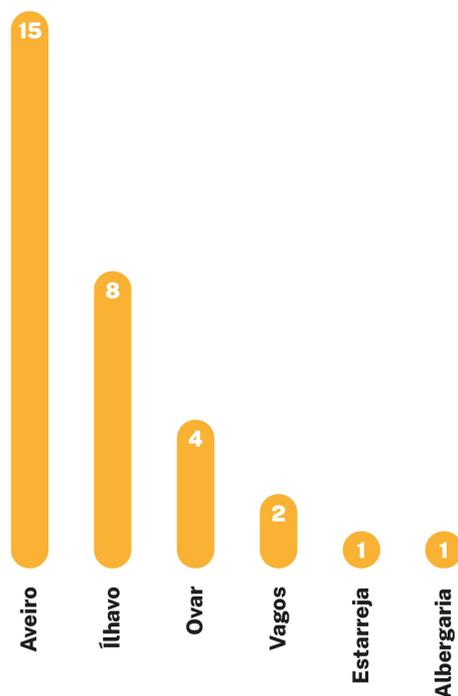
FIGURA 3 – Gráfico resultante da análise do nome dos grupos.



Autor: imagem desenhada pelo designer Álvaro Sousa (Universidade de Aveiro/ID+)

Por razões geopolíticas associadas a uma maior proximidade do território a perfis urbanos, verifica-se uma maior concentração de conjuntos no concelho de Aveiro, embora os concelhos de Ílhavo e Ovar apresentem também números significativos.

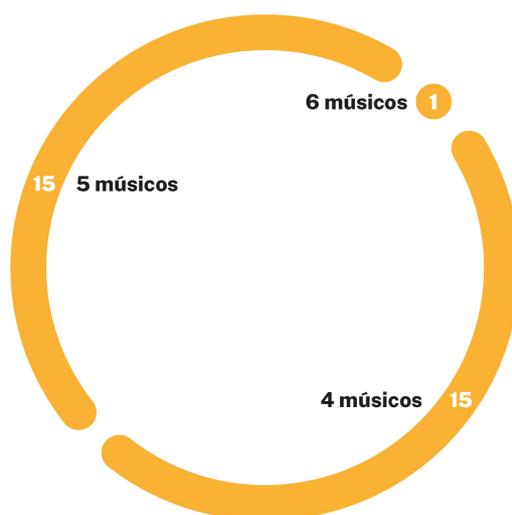
FIGURA 4 – Gráfico do número de conjuntos por concelho de origem.



Autor: imagem desenhada pelo designer Álvaro Sousa (Universidade de Aveiro/ID+)

No que diz respeito ao perfil formal dos conjuntos observa-se que o quarteto e o quinteto eram a configuração mais usual.

FIGURA 5 – Gráfico do número de músicos por conjunto.



Autor: imagem desenhada pelo designer Álvaro Sousa (Universidade de Aveiro/ID+)

Ao longo do período e no universo de conjuntos em análise, contabilizamos mais de 150 músicos diretamente envolvidos, aos quais se devem somar os elementos que garantiam o apoio à sonorização, ao transporte, à montagem e desmontagem do equipamento. A necessidade deste apoio tornou-se mais notória durante as décadas de 1980 e 1990, quando os requisitos de qualidade e de intensidade sonora se tornaram mais exigentes. Nos tempos “heroicos” dos primórdios da vida dos conjuntos, a situação era diferente: cada músico era responsável por montar e cuidar do seu equipamento. De qualquer modo poderemos estimar que, para além dos músicos, no universo em análise, terão estado envolvidos mais de uma centena de técnicos e auxiliares de apoio.

4. Conclusões

Ao longo deste texto procurámos evidenciar as dinâmicas locais sobre a emergência do rock em Portugal através de um estudo de caso sobre a região de Aveiro. A chamada música rock, à semelhança de outras correntes musicais surgidas no século XX, apresenta um conjunto de características identitárias e tem frequentemente associadas outras manifestações culturais que encerram alguma forma de contestação do *status quo* vigente. Graças à ubiquidade dos mass media, expandiu-se e passou a constituir uma forma de expressão adotada em todo o mundo. É, pois, interessante estudar as suas declinações nos vários contextos locais e em particular, em Portugal, onde, a partir da década de 1960, ocorreram mudanças profundas, de carácter social, cultural e económico e a música rock foi espelhando de algum modo a realidade urbana do país, em particular com o boom do chamado rock português. A análise deste movimento na região de Aveiro deixou clara a capacidade de renovação e resiliência dos grupos locais, que sobreviveram a um contexto nacional fortemente marcado por uma enorme fissura entre a centralidade da capital – Lisboa – e o contexto urbano da chamada província.

Entre o final da década de 1950 e a década de 1990 foram identificados 31 conjuntos – nome pelo qual eram designados os grupos de rock durante o período em análise – e analisados 21, através de entrevistas e da reunião de materiais dispersos sobre a sua atividade. Os dados analisados permitiram perceber que num lapso temporal de 40 anos este movimento na região de Aveiro

mobilizou cerca de 150 músicos, quase exclusivamente jovens do sexo masculino⁴ com idades compreendidas entre 17 e 25 anos, e pelo menos uma centena de sujeitos associados às tecnologias do som que contribuía para que os conjuntos pudessem atuar. Localmente, o movimento rock dependia de atuações ao vivo e de um mercado de bailes que se distribuía entre momentos específicos da vida escolar (com especial centralidade para os bailes de finalistas) e atividades públicas e privadas que decorriam fundamentalmente na época de Verão, no Carnaval e nas Festas de Passagem de Ano.

Os membros dos grupos eram, na sua maioria, jovens estudantes que aprendiam música de forma quase autodidata embora a existência de um elevado número de escolas associadas às bandas filarmónicas locais e do Conservatório de Música, fundado em 1960, tenha contribuído para o acesso formal ao ensino da música. A maioria dos músicos abandonava os conjuntos no momento em que ingressava no mercado de trabalho ou na universidade, tendo que, para isso, deixar a cidade ou a região. Dependiam em grande parte de redes de apoio familiar para adquirir instrumentos ou iniciar qualquer atividade no meio do rock. Porém, este momento das suas vidas, ao qual dedicaram uma média de 5 a 6 anos, deixou um lastro importante na sua relação com a música permanecendo até hoje um vínculo ao movimento sendo alguns deles membros ativos na vida musical da região.

O registo fonográfico era, na altura, uma possibilidade quase inacessível para os conjuntos locais uma vez que o custo dos meios para gravar e distribuir um disco tornava praticamente inviável essa produção⁵. Paralelamente, a ausência de canais de divulgação regionais associados à rádio impedia os conjuntos locais de acesso à radiodifusão. De facto, até à publicação da Lei da Rádio que permitiu, a partir de 1988, a criação de rádios locais, a radiodifusão em Portugal estava circunscrita às Rádios Nacionais com base em Lisboa e Porto apesar da existência de “rádios piratas” que, no entanto, não dispunham de infraestruturas adequadas para a gravação e transmissão de agrupamentos como os conjuntos de rock. Os estúdios de gravação estavam igualmente sediados em Lisboa e Porto. Os conjuntos locais tinham, portanto, difícil acesso à gravação de discos e à disseminação do seu trabalho através de meios de comunicação de massa quer porque se tratava de um processo oneroso quer pelo facto de não existir essa possibilidade efetiva na região.

⁴ Foi identificado um grupo com a presença de uma vocalista que será tratado em posterior trabalho dedicado às mulheres no rock na região de Aveiro.

⁵ Destaca-se, a este nível, o conjunto Oliveira Muge, originário de Ovar, que teve 8 discos editados no período entre 1965 e 1969, a maioria dos quais em Moçambique.

À semelhança de outros fenómenos, a centralidade de Lisboa e Porto acabou por privilegiar os grupos das grandes cidades ou aqueles que, por terem mais facilidade económica, conseguiam atuar nos festivais nacionais. Esta situação contribuiu em grande medida para uma espécie de invisibilidade dos movimentos de rock locais mesmo quando estes tinham de facto uma expressão relevante nas regiões onde circulavam. Este texto procurou, portanto, registar e dialogar com as vozes que foram pioneiras neste movimento rock na região de Aveiro, revelando processos de aprendizagem e as interações sociais proporcionados pelo rock. Procurou igualmente registar contextos performativos que, entretanto, desapareceram, mas que foram centrais para a dinâmica musical da região através do rock.

Mas o que talvez este texto traga de mais relevante para a análise do movimento rock em Portugal é a perceção de que ao abismo formal de oportunidades que distancia o movimento rock local daquele que encontramos nos grandes centros urbanos, não corresponde um processo de alienação. De facto, a cena rock que encontramos na região de Aveiro, quer em termos de repertórios ou estilos adotados, dinâmicas sociais ou modelos performativos, assenta nas mesmas referências daqueles que tinham o privilégio de aceder às rádios nacionais, aos estúdios de gravação ou aos grandes festivais oferecidos por Lisboa e Porto. O rock terá permitido aos jovens da periferia o acesso a um mundo cosmopolita ao qual, provavelmente, teriam dificuldade de aceder por outros meios. E, neste sentido, deve ser estudado como um fenómeno que em tempos conturbados como foram as décadas de 1960 a 1980 em Portugal, permitiu diminuir abissalidades e incrementar coincidências e sintonias que ultrapassam as fronteiras do país.

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas a seguir mencionadas que, tendo estado ou estando ainda ligadas a conjuntos de rock, nos deram o seu testemunho sobre as suas vivências nesse contexto e que disponibilizaram ou viabilizaram o uso de registos fotográficos e/ou fonográficos - dando um contributo fundamental para a elaboração deste artigo, o nosso muito obrigado.

Alfredo Vaz Pinto, Arsénio Tavares, Artur Trincheiras, Celestino Pires, Fausto de Carvalho, Fernando Pires, João Aníbal Ramalheira, João Elias Fonseca, João Gomes, João Pinheiro, João Silva, Luciano Gamelas, Mário Brandão Cruz, Noi Raposo, Ricardo Fino.

As autoras e os autores agradecem o apoio financeiro dado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) com o projeto SOMA – Sons e Memórias de Aveiro (PTDC/ART-OUT/30825/2017). O agradecimento é ainda extensível à FCT/MCTES pelo apoio financeiro ao INET-md (UIDB/00472/2020), através de fundos nacionais.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Luís Pinheiro de. *Biografia do IÉ-IÉ*. Córdoba: Documenta, 2014.

CIDRA, Rui, FÉLIX, Pedro. Pop-Rock, in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

DA ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo. *Cabeludos e guedelhudos: o rock no Brasil e em Portugal e sua recepção na imprensa (1970/1985)*. ArtCultura, 17(31), 2015. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/36642/19316>>

DUARTE, João Manuel Aristides. *Memórias do Rock Português*. Soito: Edição de autor vol. 2, 2010.

FIUZA, Alexandre Filipe. *Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa*. ArtCultura, 17(31), 2015. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/36641>>

GOTELIPE, Jose Sidney. *Os “Jazzes” de Ílhavo: história, representação simbólica e propostas de reconstituição da bateria*. 2017. Dissertação (Mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. 2010. Tese (Doutoramento). Universidade de Porto, Porto, 2010.

HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTINS, Ana Cláudia. *Rock in Portugal: repercussões do género musical na juventude portuguesa (1960 vs. 2014)*. 2014. Tese (Mestrado). Universidade de Minho, Minho, 2014

MARTINS, Ana Cláudia, GUERRA, Paula. O Rock chegou à cidade. As transformações na noite Lisboa da década de 80. *Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes*, XI (22), 2018. disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/118798/2/311963.pdf>>

NETTL, Bruno. *Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*. Illinois: University of Illinois Press, 1995.

NUNES, Pedro. Periódicos de Música in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

SILVA, Hugo. Polygram in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

Entrevistas

ALFREDO VAZ PINTO. Aveiro, dia 24 de março de 2020. Entrevista.

ARTUR CALADO. Aveiro, dia 28 de maio de 2020. Entrevista.

CELESTINO PIRES. Aveiro, dia 18 de maio de 2020. Entrevista.

FAUSTO CARVALHO. Aveiro, dia 2 de abril de 2020. Entrevista.

JOÃO ANÍBAL RAMALHEIRA. Aveiro, dia 23 de setembro de 2020. Entrevista.

LUCIANO GAMELAS. Aveiro, dia 2 abril de 2020. Entrevista.

MÁRIO BRANDÃO CRUZ. Aveiro, dia 27 de março de 2020. Entrevista.

NÓI PICADO RAPOSO. Aveiro, dia 24 de março de 2020. Entrevista.

RICARDO FINO. Ílhavo, dia 7 de outubro de 2020. Entrevista.

SOBRE OS AUTORES

Artur Calado é licenciado em Engenharia Electrotécnica pelo IST, CEMS Executive MBA e PMP pelo PMI. Iniciou o seu percurso profissional na área do desenvolvimento de sistemas de telecomunicações, desempenhando subsequentemente funções técnicas, de direção e administração, bem como de gestão de projetos internacionais de grande dimensão. Teve experiência docente no IST e na UA. Atualmente encontra-se aposentado. Manteve ao longo da vida forte interesse na área da música tendo sido praticante amador de violino e guitarra, com ligação a grupos locais de música e de canto. Foi bolseiro técnico de investigação no Projeto SOMA no INET-md/Universidade de Aveiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9146-8930>. Email: artur.calado@sapo.pt

Vitor Marques é licenciado em Engenharia Mecânica pela FEUP - Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Na sua atividade profissional foi professor do ensino secundário e desempenhou, no sector industrial, funções técnicas e comerciais na área do papel, até à sua aposentação. Manteve durante a sua carreira permanente ligação a inúmeras atividades musicais, como executante amador de guitarra clássica e guitarra portuguesa, entre outros, sempre ligado a agrupamentos de música coral e de cariz etnográfico e folclórico. Foi bolseiro técnico de investigação no Projeto SOMA no INET-md, pólo da Universidade de Aveiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5850-4573>. Email: fritzkan@gmail.com

Aoife Hiney é professora auxiliar convidada na Universidade de Aveiro, professora adjunta convidada na Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto e investigadora integrada no INET-md. A sua pesquisa tem como enfoque práticas não profissionais de canto coral, práticas de investigação partilhadas, o desenvolvimento da literacia musical e adaptações da pedagogia de Kodály. Foi uma investigadora contratada na Universidade de Aveiro no âmbito do projeto SOMA – Sons e Memórias de Aveiro, financiado pela FCT. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0824-5227>. Email: hineya@tcd.ie

Pedro Aragão é Investigador Equiparado a Auxiliar na Universidade de Aveiro. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. Atualmente é coordenador do projeto Liber[Sound: práticas inovadoras de arquivamento para libertação da memória sonora, financiado pela FCT. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4236-1616>. Email: pmaragao@ua.pt

Ana Flávia Miguel é etnomusicóloga e investigadora no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança/Universidade de Aveiro. É a investigadora co-responsável da candidatura do Kola San Jon a património cultural imaterial. É autora do documentário Kola San Jon, galardoado com o Intangible Heritage Documentation Award (6th Folk Music Film Festival, Nepal, 2016). Desde 2006 tem desenvolvido investigação sobre Cabo Verde a partir da pesquisa associada aos arquivos digitais em música, música e migração, música e pós-colonialismo e práticas de investigação partilhada. Atualmente é coordenadora para a internacionalização do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3551-9358>. Email: anaflavia@ua.pt

Susana Sardo é Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante da Universidade de Goa – Cátedra Cunha Rivara. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música, lusofonia e poscolonialidade e, desde 2011, sobre arquivos de som e práticas de investigação partilhada em diálogo com contextos, investigadores e investigadoras não académicos/as. É coordenadora do pólo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7723-0822>. Email: ssardo@ua.pt