

# Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musical de Gustavo Costa e da Sonoscopia



Gustavo Costa, 2008,  
fotografia (detalhe).

## *Paula Guerra*

Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto (UP/Portugal). Professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da UP, onde atua nos cursos de graduação e pós-graduação em Sociologia e de pós-graduação em Ciências da Comunicação. Autora, entre outros livros, de *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento, 2013.  
paula.kismif@gmail.com

## Paixões sónicas conservadas em disposofonias<sup>1</sup>: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia

Sonic passions preserved in disposophony: the Gustavo Costa's musicking and Sonoscopia

*Paula Guerra*

### RESUMO

Gustavo Costa encerra uma trajetória modelar do musicar na linha de Christopher Small em *Musicking*. O seu gosto pela música começou muito cedo e tornou-se uma parte fundamental da sua vida. Com a formação musical, veio a sua integração em múltiplos projetos artísticos nacionais e internacionais e mais tarde surgiu a Sonoscopia, uma associação cultural que procura servir de palco para a música experimental em Portugal, fazendo do musicar uma cena local, translocal e virtual. Assim, ao longo deste artigo e através da análise da sua história de vida, ambicionamos perspetivar as diversas formas de musicar que pautam o quotidiano de Gustavo Costa, desde a criação de instrumentos a partir de recursos não convencionais até a programação artística e cultural contribuindo para a (re)construção de paisagens sónicas alternativas no Porto, em Portugal e mesmo no espaço europeu.

**PALAVRAS-CHAVE:** musicar; cenas artísticas alternativas; história de vida.

### ABSTRACT

*Gustavo Costa closes a modelling trajectory of music in the line of Christopher Small. His taste for music started very early and became a fundamental part of his life. With the musical formation, came his integration in multiple national and international artistic projects and later appeared Sonoscopia, a cultural association that seeks to serve as a stage for experimental music in Portugal, making musicking a local, translocal and virtual scene. Thus, throughout this article and through the analysis of his life history, we aim to perspective the various forms of music that guide Gustavo Costa's daily life, from the creation of instruments from unconventional resources to artistic and cultural programming contributing to the (re)construction of alternative sonic landscapes in Porto, Portugal and even in the European space.*

**KEYWORDS:** *musicking; alternative artistic scenes; life history.*

<sup>1</sup> Tal como refere Carolina Franco, “a disposofonia é um neologismo causador de bem-estar civilizacional e, neste caso em particular, anunciado pela Sonoscopia para definir o ato humano compulsivo e imperioso de respigar e de colecionar inutilidades sonoras, desde as mais inócuas às mais turbulentas, ou mais estouvadas”. FRANCO, Carolina. Disposofónicos: acumuladores de objetos sonantes: a nova exposição para ouvir no CCVF. *Gerador*, 23 abr. 2019, s./p. Disponível em <<https://gerador.eu/disposofonicos-acumuladores-de-objetos-sonantes-a-nova-exposicao-para-ouvir-no-ccvf/>>. Acesso em 1 dez. 2020. Agradecemos a Gustavo Costa esta possibilidade de narrar a sua vida.



Para Christopher Small<sup>2</sup>, a música não deve ser entendida como um objeto, mas sim como uma atividade processual. O mesmo autor refere que todos os indivíduos são capazes de exercer *musicking*<sup>3</sup>, no sentido em que esta atividade possui uma componente individual e social que se encontra inseparável de um conjunto de relações que assomam deste ato – mormente pela relação que se estabelece entre o som e o indivíduo. Ao definir a música como um verbo, Small coloca a ênfase nas ações musicais nas suas diversas formas. Estas mesmas similarmente podem ser tidas como o meio pelo qual se conferem significados à música enquanto objeto e aos locais onde estes atos de musicar sobrevêm. De igual modo, Blacking<sup>4</sup> nos expõe que o ser humano é dotado de musicalidade, isto é, que existe uma apetência em cada um de nós para conseguirmos produzir música, não obstante poder ser apontada a existência de uma tendência social para dividir estes atos de musicar em duas dimensões: aquilo que é tido como música e o que não o é. Então, por partir desta premissa, Blacking<sup>5</sup> expressa uma definição de música que se articula com o entendimento de tal enquanto sons que são humanamente organizados. É a partir desta noção de *musicking* de Small que apresentamos, neste artigo, a história de vida de Gustavo Costa, um exemplo concreto de *musicking*, pelo seu precoce envolvimento e interesse pela música, e também pelas diferentes formas e estratégias que este desenvolveu para se estabelecer dentro do *musicking* e do *music making*, enquanto expressão e materialização do conceito de Small, através da criação da Associação Cultural Sonoscopia.

Este artigo teve por base uma investigação de longo espectro<sup>6</sup>, que nos levou a demarcar, explicar e interpretar os recortes e as narrativas subjacentes ao campo da música dita alternativa – ou independente – portuguesa que se foi moldando – e é moldado – no contexto português, com um enfoque acrescido nas lógicas da produção, da criação e da mediação de bens e de obras musicais. Assim, ao longo deste artigo apresentamos a nossa visão sobre um artista português, Gustavo Costa, baseada na sua narrativa de vida. Paralela-

<sup>2</sup> Ver SMALL, Christopher. *Music of the common tongue: survival and celebration in Afro American music*. Londres: John Calder, 1987.

<sup>3</sup> Ver *idem*, *Music of the common tongue, op. cit.*, e PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular. *Cadernos de Pesquisa*, v. 39, n. 138, São Paulo, 2009.

<sup>4</sup> Ver BLACKING, John. *How musical is man?* Londres: Faber and Faber, 1976.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Este artigo assenta numa abordagem densa à história de vida de Gustavo Costa. Subsequentemente, decorre de um projeto de investigação desenvolvido entre 2005 e 2010 e intitulado Culturas urbanas e modos de vida juvenis: cenários, sonoridades e estéticas na contemporaneidade portuguesa (SFRH/BD/24614/2005), no âmbito do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) coordenado por Paula Guerra e financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT). Este projeto deu origem a GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UP, Porto, 2010. Para mais detalhes consultar <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304?mode=full>>. Ao longo do texto, a referência Musicult 2005/2009 refere-se ao arquivo resultante dessa investigação. Complementarmente, e considerando os desenvolvimentos subsequentes das atividades de Gustavo Costa, realizamos em agosto de 2020 uma entrevista semi-diretiva a Gustavo Costa com o objetivo de atualizar o trajeto do músico, bem como, a sua constante intervenção associativa através da Sonoscopia. Agradecemos a Sofia Sousa e Celeste Reis a aplicação e tratamento desta última entrevista.

mente, procuramos estabelecer uma relação entre o percurso musical, artístico e profissional de Gustavo, enquanto personificação de um ato de musicar constante, que rege o seu quotidiano e que visa a consolidação da sua liberdade criativa, dentro de um contexto urbano e contemporâneo. Posto isto, são várias as questões que surgem à medida que analisamos a sua história, bem como o seu papel enquanto fundador de uma Associação Cultural – a Sonoscopia – em parceria com a sua mulher, Patrícia Craveiro. Estas questões prendem-se com as visões sobre o campo da criação artística em Portugal e o papel que a música experimental possui atualmente. Assim, o artigo organiza-se em torno de uma narrativa, auto e hetero construída acerca de uma realidade composta por um conjunto de avanços e recuos que foram perspetivados através do uso e da aplicação de uma metodologia de carácter qualitativo.

A par do conceito de *musicizing* de Small, também os trabalhos de Sam Friedman e de Mike Savage<sup>7</sup> foram determinantes para captarmos as múltiplas dinâmicas que compõem o musicar na vida de Gustavo, uma vez que estes autores consideram ser de maior importância perceber as formas de apropriação de bens culturais<sup>8</sup>, dando origem ao surgimento de novos tipos de capitais, de saberes, de conhecimentos e de práticas. A música ocupa um lugar cimeiro neste sentido, afirmando-se talvez como o pilar das memórias culturais bem à maneira de Tia DeNora<sup>9</sup>, que entende a música como um universo de resistência, de revolução, de reivindicação e de consciência social: uma tecnologia do *self*. Com efeito, segundo esta autora, a “vida social pode ser constituída através da música”<sup>10</sup> de forma ontogénica, ou seja, as criações musicais são simultaneamente produto e produtoras de sociedade, de dinâmicas sociais, de resistências, de representações.

Desenvolvendo um pouco mais o nosso ponto de vista: podemos dizer que desde os finais dos anos 1970, a sociologia das criações artísticas (musicais, neste caso) tem vindo a interessar-se por questões como a noção do gosto musical como um meio de construção de diferenças sociais, ou seja, autores como Paul DiMaggio<sup>11</sup> e Pierre Bourdieu<sup>12</sup> demonstraram “que os valores musicais não eram ‘puros’ mas ligados à manutenção das distinções sociais”<sup>13</sup> e que a música é uma forma de ‘capital’ cultural inelutável. Na senda destes trabalhos, Tia DeNora, que aqui convocamos para analisar o percurso de Gustavo, aprofunda a ideia de como a música pode ajudar a moldar as identidades, as ações sociais e as subjetividades. No seu trabalho, a autora postulou o conceito de “possibilidades” (*affordances*) para descrever as habilidades musicais para “passar à ação” (*get into the action*), ou seja, o papel de mediação estabelecido em relação às ações sociais e experiências: “O conceito de *affordance*, noutras palavras, ajuda a sublinhar como a música e propriedades especifica-

<sup>7</sup> Ver FRIEDMAN, Sam, SAVAGE, Mike, HANQUINET, Laurie and ANDREW, Miles. Cultural sociology and new forms of distinction. *Poetics*, v. 53, Amsterdam, 2015.

<sup>8</sup> Ver GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia e Antropologia*, v. 8, n. 2, Rio de Janeiro, 2018.

<sup>9</sup> Ver DeNORA, Tia. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 167.

<sup>11</sup> Ver DiMAGGIO, Paul. Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, v. 47, n. 2, New York, 1982.

<sup>12</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

<sup>13</sup> DeNORA, Tia, *op. cit.*, p. 167

mente musicais podem – através das suas características físicas (e.g. estrutura melódica e harmónica) e propriedades convencionais associadas (e.g. músicas de amor) – prestar-se a formas de ser e fazer”.<sup>14</sup>

Também o conceito de cenas se revela para nós essencial para o exercício de compreensão da *persona* artística de Gustavo, em estreita ligação com os territórios onde se constrói e manifesta.<sup>15</sup> O conceito de cena cultural desenvolve-se a partir dos conceitos de campo, inicialmente proposto por Pierre Bourdieu, e de mundos da arte, avançado por Howard S. Becker.<sup>16</sup> De acordo com vários autores, este conceito consegue articular bem as dimensões local e global das dinâmicas contemporâneas. Ele surge no âmbito das teorias apelidadas de *post subcultural studies*, para designar determinados clusters de atividades socioculturais, as quais se agregam pela sua localização<sup>17</sup> (normalmente um bairro, cidade ou área urbana)<sup>18</sup> e/ou pelo tipo de produção cultural (por exemplo, um estilo de música).<sup>19</sup> O trabalho de Will Straw<sup>20</sup> foi seminal. Ele construiu uma análise sofisticada da interação da música com o gosto e a identidade, explorando a ideia de translocalismo – isto é, que clusters de agentes musicais geograficamente dispersos podem envolver-se em práticas culturais coletivas graças à capacidade de a música transcender as barreiras físicas. A partir de então, o conceito tem vindo a ser cada vez mais utilizado em análises sobre a produção, performance e receção da música popular, envolvendo coordenadas de tempo e espaço. Porém, atualmente, a vinculação entre cena e localização física deixou de ser tão evidente. Hoje, uma cena cultural pode ser translocal ou até, sobretudo, virtual.<sup>21</sup>

## História de vida musical

A análise que aqui tecemos das diversas formas de musicar que pautam o quotidiano de Gustavo Costa baseia-se numa abordagem metodológica centrada na sua história de vida. Uma história de vida é a história que uma pessoa decide contar acerca da vida que viveu, contando da forma mais completa possível aquilo que recorda dela e aquilo que ela quer que os outros saibam acerca dela, geralmente como resultado de uma entrevista orientada.<sup>22</sup> Do ponto de vista técnico, a história de vida de Gustavo Costa situa-se nas autobiografias indiretas, concretizando-se pela intervenção do entrevistador, agen-

<sup>14</sup> DeNORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 170.

<sup>15</sup> Ver GUERRA, Paula. Other scenes, other cities and other sounds in the global south: DIY Music scenes beyond the creative city. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*, v. 1, Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, Friedrichshafen, 2020.

<sup>16</sup> Ver BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p. 3.

<sup>17</sup> Ver BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.

<sup>18</sup> Ver BENNETT, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology*, v. 44, n. 4, New York, 2008.

<sup>19</sup> Ver *idem*, Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, v. 32, Amsterdam, 2004.

<sup>20</sup> Ver STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, London, 1991, e *idem*, Scenes and sensibilities. *E-Compós*, v. 6, Brasília, 2006. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>>. Acesso em 13 dez. 2009.

<sup>21</sup> Ver BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A., *op. cit.*

<sup>22</sup> Ver ATKINSON, Robert. The life story interview. In: GUDRIUM, Jaber F. and HOLSTEIN, James A. (dir.). *Handbook of interview research: context and method*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2002.

te despoletador da narração e nas etnobiografias (*récit de vie croisés*) na medida em que permite uma comparabilidade e cruzamento de perspectivas dos diferentes agentes sociais em causa. É, por isso, um produto alcançado na circunstância socialmente extraordinária da relação social de investigação<sup>23</sup>, que reordena e seleciona as experiências subjetivas facultando-lhes um acréscimo de continuidade e integridade, destacando os contornos individuais e os momentos cruciais, e que emerge num determinado ponto dessa mesma biografia a ser narrada. Por essa razão, as histórias de vida proporcionam um ponto de vista endógeno, esclarecendo “como os indivíduos se vêem a si mesmos em determinados pontos da sua vida e como querem que os outros os vejam”.<sup>24</sup> É esta característica que permite às histórias de vida “definir o lugar do indivíduo na ordem social das coisas e pode explicar ou confirmar a experiência através do contexto moral, ético e social de uma dada situação”.<sup>25</sup>

Plummer distingue diferentes tipos de história de vida: o «naturalístico quotidiano», o “analisado” e o “reflexivo-recursivo”. O primeiro diz respeito às estórias (*stories*) que emergem no decurso da existência quotidiana dos agentes sociais, in situ nos contextos do espaço da vida de todos os dias; podem, não obstante, ser utilizados como objetos de estudo.<sup>26</sup> No segundo tipo, as histórias de vida têm de ser “seduzidas, coagidas e extraídas dos sujeitos, frequentemente em contextos especiais usando instrumentos especiais”<sup>27</sup>; o papel do investigador é aqui crucial. Por fim, o terceiro tipo procura esclarecer o seu próprio processo de construção e de escrita, redundando numa “forma sociológica em que a história de vida se torna um compósito, em que a investigação real e as vidas reais são escritas numa forma ficcional”.<sup>28</sup> A dissolução radical do texto realista e a problematização dos procedimentos utilizados, como autoanálise, acompanha-se da perda do “sentido de focalização [*straightforward*] na vida de uma pessoa tal como ela a conta”.<sup>29</sup> No âmbito desta pesquisa usámos este tipo de abordagem, situando-nos num patamar do «analisado», e procurámos retirar do agente social em análise, momentos e asserções importantes de elucidação do nosso objeto de estudo.

A esta diversidade de naturezas (e de estatutos) atribuída às histórias de vida segue-se uma outra no género de uso de que elas são passíveis. Elas podem ser utilizadas como recursos, estudando-se as vidas como meio de compreender algo; como tópico, em que se procura apreender os procedimentos através dos quais a vida é constituída e edificada, os modos como os agentes sociais engendram sentido nas suas vidas ao esclarecer os mecanismos pelos quais eles o fazem; como texto narrativo que se adequa muito menos aos limites da vida enquanto experimentada do que às convenções e práticas da escrita. As histórias de vida normalmente possuem uma direção marcada eventualmente por uma certa sequência e por um ponto de vista específico: do autor, do narrador, do leitor. Podem incluir ainda alguns episódios nucleares

<sup>23</sup> Ver FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 127.

<sup>25</sup> ATKINSON, Robert, *op. cit.*, 129.

<sup>26</sup> Ver PLUMMER, Kenneth. *Documents of life 2: an invitation to a critical humanism*. Londres: Sage, 2001.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 397.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 198.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 399.

(aparentados aos *turning points*), linhas temáticas (aglomerações de sentido recorrentes nas histórias) e personagens (vulgarmente na forma de estereótipos). Utilizamos aqui a história de vida como recurso e tópico no sentido de Plummer, juntando-lhes alguns *turning points*, levando-nos a uma estruturação alicerçada na gênese e origem sociobiográfica do agente social Gustavo Costa e na sua trajetória.

A opção por uma abordagem ancorada nas histórias de vida (neste caso a de Gustavo) reside também no facto de estas permitirem uma exploração pluridimensional e a diferentes níveis analíticos. Primeiro, permitem avaliar o trabalho de produção social dos produtores musicais, o paulatino processo de incorporação das estruturas e de aquisição e concretização de estruturas de percepção, de apreciação e de ação, ao longo da trajetória traçada (e autorrepresentada) pelos agentes sociais. Segundo, permitem elucidar os processos de correlação entre agentes sociais envolvidos no mesmo contexto musical, evidenciando as semelhanças e as diferenças de um feixe de trajetórias aproximadas pela convivência objetiva e subjetiva de determinados universos sociais materiais e simbólicos. Terceiro, permitem avaliar a inscrição idiossincrática de processos e fatores estruturais nas práticas e nas representações dos agentes sociais, a sua retradução nos termos da própria singularidade biográfica conforme ela é narrada. A distinção entre “história vivida” e “narrativa [*récit*]” não invalida estes apontamentos – “a narrativa de vida constitui uma descrição aproximada da história realmente (objetiva e subjetivamente) vivida”.<sup>30</sup>

Sinteticamente, uma narrativa de vida está “estruturada em torno a uma sucessão temporal de acontecimentos, de situações, de projectos e de acções”.<sup>31</sup> Para Bertaux, o “núcleo comum de experiências” de uma série de testemunhos deve compor-se de “factos e de práticas”, mais do que de representações. Por isso, é possível extrair a objetividade do centro da subjetividade. Por outro lado, salienta-se a dimensão coletiva dos «lugares de produção antroponómica» dos agentes sociais. Desta forma, trata-se de uma perspectiva simultaneamente sincrónica e diacrónica sobre a lógica de ação, a dinâmica interna, que estrutura e reestrutura na duração os contextos sociais de práticas em ação.

A seleção e a utilização de determinados factos investidos de significação sociológica, quer dizer, no que têm de pertinente para a investigação suporta-se em três níveis de significação. O primeiro, englobando a “estruturação inicial da personalidade do sujeito em *habitus*, aprendizagens culturais e profissionais, transformações psíquicas ulteriores, tipo habitual de conduta, histórico das relações do sujeito com os seus próximos”, o que designamos por géneses e heranças. Um segundo que se centra sobre as “relações sociais ‘objetivas’”, ou melhor objetivadas, próprias a este ou aquele mundo social e que aí definem os lugares (as posições, os estatutos), os papéis, as normas e as regras de conduta, os jogos de rivalidade, de concorrência, de conflito aberto ou larvar”, as trajetórias na nossa abordagem. Por fim, um nível que corresponde aos “mecanismos sociais, lógicas sociais, processos recorrentes, fenómenos culturais, semânticos e simbólicos”<sup>32</sup>: no nosso caso, o mundo da arte e a op-

<sup>30</sup> BERTAUX, Daniel. *Le récit de vie*. Paris: Armand Colin, 2005, p. 11.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 88 e 89.

ção pela música e pelo *musicking*. As narrativas de vida são especialmente indicadas para captar processos (sequências de situações, de interações, de acontecimentos e de ações), bem como as semelhanças e as singularidades desses encadeamentos e devem articular de forma permanente comportamento individual e estrutura social num vaivém constante, pois “o sistema social – na medida em que não existe fora dos indivíduos – manifesta-se sempre na vida individual, de tal forma que pode ser apreendido a partir da especificidade das práticas individuais”.<sup>33</sup> Assim, Gustavo Costa como objeto de estudo da sociologia não é, desde logo, o artista singular; nem a relação entre o artista e a sua escola e *entourage*: mas a tomada como objeto supremo de análise o conjunto das relações objetivas e interacionais entre o agente cultural e outros agentes culturais e também todos aqueles agentes que estão envolvidos na produção do valor social da obra – críticos, jornalistas promotores de eventos, patrocinadores, managers, editores, lojistas etc.<sup>34</sup>

### Uma paixão a 1071 bpm

Gustavo Costa<sup>35</sup> tem 43 anos e vive na Baixa da cidade do Porto. Profissionalmente, a música é o denominador comum a todas as atividades que desenvolve. Neste sentido, Gustavo divide o seu tempo entre um polo mais criativo da música, dando corpo a variados projetos musicais, e um outro mais estável e regrado, que se prende com a sua atividade como professor no curso de Composição (na parte de eletroacústica) da Esmae – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo no Porto – e na Esart – Escola Superior de Artes Aplicadas –, especificamente na licenciatura em música/eletrónica e produção musical em Castelo Branco. O facto de dar aulas, para além de conferir uma maior estabilidade e segurança financeira à sua vida, obrigatoriamente, contribui também para que a postura de Gustavo face à música assuma contornos de maior responsabilidade, ao mesmo tempo que lhe exige exercícios de estudo, de pesquisa e de atualização constantes. Para além destas duas formas, a música está ainda presente profissionalmente na vida de Gustavo através do desenvolvimento de dois projetos, a editora Let’s Go To War e a netlabel You Are Not Stealing Records.

*Comecei no thrash metal, todas essas coisas de metal extremo e eles nem sequer consideravam isso minimamente musical e é compreensível, de certa forma. Na altura, quando eu tinha 17 anos, era um bocado inconcebível estudar só música e viver da*

<sup>33</sup> PAIS, José Machado. *Sociologia da vida quotidiana: teorias, métodos e estudos de caso*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 161.

<sup>34</sup> A exemplo do que fizemos em GUERRA, Paula. Um lugar sem lugar... no rock português. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco*, v. 2, n. 29, São Luís, 2020.

<sup>35</sup> Gustavo Costa estudou percussão com Miguel Bernat, Produção e Tecnologias da Música na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto e Sonologia com Paul Berg, Konrad Boehmer e Clarence Barlow no Instituto de Sonologia em Haia, Holanda. Desde 1989 que participa e colabora com diversas formações e músicos ligados ao *rock underground* e à música experimental como Genocide, Stealing Orchestra, Três Tristes Tigres, Drumming, Gregg Moore, Ethos Trio, Damo Suzuki ou John Zorn e Sérgio Gomes da Costa. Em 1999, Gustavo começou a fazer música improvisada, envolvendo-se em projetos esporádicos e em formações com diferentes nomes. Nessa altura teve a oportunidade de tocar com Albrecht Loops. Gustavo fez também, alguns concertos com os Três Tristes Tigres, com Alexandre Soares e com Ana Deus, ainda que de forma muito pontual. Durante algum tempo, teve também a oportunidade de tocar com um músico americano, Sikhara.

*música. Mesmo eu tinha aquela ideia de que era impossível. Mas na altura estava sempre a tocar e já tinha uma banda que tinha mais ou menos visibilidade, que eram os Genocide, uma banda de death, grindcore [Gustavo Costa, 43 anos, músico, intérprete e compositor, pós-graduação, Porto].*

Apesar de ter nascido no Porto, Gustavo viveu os seus primeiros anos de vida com os pais, em Rio Tinto. Desde muito cedo, e em virtude do seu progressivo envolvimento na música, a relação de Gustavo com os pais assumiu modalidades de alguma rutura, uma vez que estes não compreendiam e não apoiavam a sua ligação à música ao que, por sua vez, também não é alheio o facto desta desde cedo se ter começado a desenhar no domínio de sonoridades mais extremas. Foi, por exemplo, difícil aos 11 ou 12 anos, convencê-los a deixá-lo estudar bateria, desde sempre a sua paixão. Na realidade, em termos objetivos, o início da ligação de Gustavo com a música não foi facilitado, não só pela falta de apoio dos pais, dos quais se afastou quando começou a estudar percussão, mas também porque a própria aquisição de instrumentos musicais ou de objetos relacionados com a música se assumia como uma dificuldade. Não obstante, a música foi sempre uma opção declarada, pelo que com o passar do tempo os seus pais se aperceberam de que esta era assumida como uma opção de vida consciente e trabalhada de forma séria e coerente. Pese embora uma não compreensão total da sua atividade, atualmente não deixam de mostrar algum reconhecimento, para o que contribui o facto de Gustavo colaborar com grandes nomes da música, ou seja, o facto de ter algum reconhecimento do próprio campo musical.

*Só que os pais nunca querem pôr um filho a aprender a tocar bateria. Ainda se fosse piano... E nesse sentido foi difícil, porque eu não queria mais nenhum instrumento, era mesmo a bateria desde que me lembro. [...] Eles começaram a ver que eu levava aquilo avante, a sério, mas demorou. Ainda hoje eles têm uma perspetiva... Não sabem bem aquilo que eu faço. Sabem que dou aulas na universidade e não sei quê. Mas acho que ainda guardam aquela imagem do heavy metal, só barulho. [...] O último [concerto] que foram ver foi com o John Zorn, ele estava a dirigir. Mas para eles isso é heavy metal, também. Mas pronto, ficaram contentes. Também era na Casa da Música. [...] Acho que é um bocado desconhecimento. Eu também não faço muita questão de estar a mostrar-lhes as coisas todas que faço [Gustavo, já cit.].*

Oriundo de uma família de classe média ou média baixa, como o próprio a perspetiva, Gustavo tem um irmão e uma irmã mais velhos. Apesar de nenhum deles ter enveredado por uma carreira musical, os irmãos foram uma das primeiras referências face ao alargamento de horizontes musicais. A música marcou presença na vida de Gustavo desde bem cedo, já que a partir dos 8 ou 9 anos começou a ouvir música e a querer comprar os seus próprios discos. Os irmãos mais velhos tiveram bastante importância nessa relação com a música, tendo sido, por exemplo, a irmã a levá-lo ao seu primeiro concerto – um concerto de *hardcore* numa altura em que os concertos não eram muito frequentes. Aliás, foi através da irmã que Gustavo começou a relacionar-se com pessoas de um circuito mais *underground*, numa época profundamente marcada por uma dimensão mais sombria e depressiva do ponto de vista musical, na senda de nomes como Joy Division e Bauhaus. Ao mesmo tempo, Gustavo tem consciência de que os gostos musicais do irmão influenciaram os primei-

ros sons que ouviu, bem como a sua orientação para a bateria. Nomes como Led Zeppelin, Deep Purple e Tom Waits marcaram as suas primeiras paisagens sonoras e fizeram despertar o sonho de ser baterista, inicialmente concretizado quando aos 6 anos os pais lhe ofereceram uma pequena bateria de brincar.

*O meu irmão era mais velho e estava sempre a ouvir música, e principalmente a bateria, porque ele ouvia muito Led Zeppelin, os Deep Purple. E desde muito pequenino que o meu sonho era ser baterista.*

*Depois com os programas de rádio, o Lança Chamas, comecei a ouvir coisas cada vez mais pesadas. Era um percurso um bocado aditivo; ser cada vez mais extremo, mas também era uma corrente da altura das bandas pesadas. Houve uma espécie de divisão entre as bandas que conseguiam ser acessíveis e depois bandas que iam para um meio completamente underground. E isso fascinava-me muito mais. Queria ser cada vez mais extremo, underground [Gustavo, já cit.].*



Figura 1. Gustavo Costa, 2008.

Este processo de construção do gosto musical, apesar de resultar também da influência de algumas pessoas, foi em simultâneo e sobretudo uma busca, uma descoberta pessoal, nomeadamente a partir dos programas de rádio (alguns deles dados a conhecer pelo irmão mais velho) e do circuito de fanzines existentes no seio do *underground*. A partir dessa altura, começou a ouvir música cada vez mais pesada (*thrash, death, grindcore, hardcore* extremo). Esta busca igualmente acabou por se refletir em termos estéticos não propriamente na forma de vestir, porque era uma criança, mas no desejo de ter o cabelo comprido; desejo esse que surge aos 7 anos, mas só é concretizado aos 15 anos. Desde então, é algo do qual não abdica, assumindo-o como uma parte da sua identidade e como um ato de recusa de uma normalidade instituída.

Durante a juventude tiveram lugar as primeiras vivências ou contactos de exploração em torno da música. Neles assumiu especial importância a figura de António Sérgio<sup>36</sup>, através de programas de rádio como o “Lança Chamas” e o “Som da Frente”. Na realidade, na altura, a rádio era muitas vezes a única forma possível de ter acesso a determinados produtos musicais, tendo desempenhando um importante papel na construção e definição do gosto musical de Gustavo. Para além destes programas, outros foram também relevantes, como o “Rock em Stock”, numa vertente mais comercial, e o “Minuto de Ódio”, um programa de Óscar Pinho na Rádio Caos.<sup>37</sup> Paralelamente, e constituindo-se também como momentos marcantes na consolidação da relação com a música e das respetivas opções estilísticas, Gustavo destaca os concertos *underground* a que assistiu na adolescência e juventude, porque eram raros e porque eram também novidade. Todos eles são perspectivados por Gustavo como sendo extremamente importantes e, por isso, vividos com grande intensidade, como se de um ritual se tratasse.

*Alguns programas-pirata. Havia um programa que era o Lança Chamas do António Sérgio, que para mim era sagrado. Aquilo aos Sábados à tarde era... Eu também ouvia o Som da Frente. A questão da rádio marcou-me, mas apenas determinados programas, porque era a única hipótese de ter acesso a algumas coisas. Ouvia também o Rock em Stock, mas era uma coisa mais comercial. Portanto, isso ao nível de programas grandes que passavam na rádio comercial. Mas depois havia uma série de programas. Havia alguns concertos bastante underground nessa altura. Todos eles marcaram porque eram uma novidade. Os concertos eram especiais. Acho que mesmo na altura era muito raro haver concertos aqui. Os concertos eram uma coisa rara. Eram momentos de ritual em que uma pessoa era capaz de estar a pensar durante um mês que ia haver um concerto... [Gustavo, já cit.].*

### As artes de musicar um quotidiano

Mary Cohen<sup>38</sup>, baseando-se nas obras de Christophe Small, similarmente expressa o conceito de (des)musicalização em relação ao contexto educacional. Small<sup>39</sup> patenteia que a escola pode ser limitadora do crescimento musical e artístico dos alunos, algo tanto mais evidente quando se pensa nas classificações dos produtos artísticos musicais como “música real”, estando também aqui presente as diferenças de acordo com os géneros musicais. Por essa altura, na vida de Gustavo, e também um pouco antes, na escola, a música era, de certo modo, assumida como uma forma de demarcação dos diferentes grupos de afinidades juvenis e, simultaneamente, como uma forma de partilha, que funcionava como elo de ligação<sup>40</sup> e de definição das chamadas tri-

<sup>36</sup> António Sérgio foi um locutor e realizador de rádio português, DJ, editor discográfico, especialista e grande divulgador de música *rock*, *pop* e de vanguarda no início dos anos 1980 em Portugal.

<sup>37</sup> Ver GUERRA, Paula. Rádio Caos: resistência e experimentação cultural nos anos 1980. *Análise Social*, v. 231 n. 2, Lisboa, 2019.

<sup>38</sup> Ver COHEN, Mary L. *Christopher Small's concept of musicking: toward a theory of choral singing pedagogy in prison contexts*. Ph.D. University of Kansas, United States of America, 2000.

<sup>39</sup> Ver SMALL, Christopher. Music in education. In: MARTIN, George (ed.). *Making music: the guide to writing, performing, and recording*. Londres: F. Muller, 1982.

<sup>40</sup> Ver *idem*, *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998, e COHEN, Mary L., *op. cit.*

bos. Neste âmbito, Gustavo afirma que, desde cedo, o seu grupo de amigos é composto por pessoas, de uma ou de outra forma e de um modo mais ou menos vincado, relacionadas com a música. Trata-se, igualmente, de um círculo de amigos que tem no Porto a sua contextualização espacial e nunca Rio Tinto, a área de residência de Gustavo.

Tal resulta de uma opção deliberada de Gustavo, mas também do facto de ter estudado sempre no Porto. Apesar de assumir que nunca quis estudar, nunca reprovou e teve sempre boas notas sem precisar de estudar muito. Assim, aos 17 anos entrou para a Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, embora desde logo tenha percebido que esse não era um caminho a seguir. Por isso mesmo, e num exercício de assunção cada vez mais declarada da música como uma opção de vida, aos 18 anos iniciou um curso de percussão profissional na Escola Profissional de Música de Espinho. De facto, o ingresso nesta escola marcou uma mudança de perspetiva de Gustavo em relação à música, no sentido da adoção de uma abordagem mais sistemática e rigorosa da mesma. Perspetivou desde logo que o “tempo dos autodidatas” na música chegara ao fim e que, por isso, o prosseguimento de uma carreira musical implicaria esforço, dedicação e estudo. Este é, portanto, um momento francamente importante no caminho em direção à profissionalização e à trajetória futura de Gustavo. Mais ainda, é um momento crucial de prefiguração do seu próprio lugar e posicionamento dentro do subcampo do *rock* alternativo: “Havia uma espécie de subdivisões pela música, porque nós trocávamos discos e nos intervalos as pessoas que tinham os discos juntavam-se. Eu andava sempre cheio de discos debaixo do braço para gravar cassetes. Sempre que alguém comprava um disco, a comunidade trocava” (Gustavo, já cit.).

Esse percurso escolar prosseguiu com as aulas particulares de bateria e com o ingresso na Escola de Jazz do Porto, dando os primeiros passos para a concretização do sonho de infância de ser baterista. Se juntarmos, mais tarde, a licenciatura em Produção e Tecnologias da Música na Esmae, estamos perante alguns dos momentos marcantes no assumir da música como uma verdadeira opção de vida que no ano letivo de 2003/2004 foi objeto de uma continuidade e aprofundamento com a pós-graduação em Sonologia (composição eletrónica e eletroacústica). Esta foi feita na Holanda, numa escola que é considerada uma referência mundial e é apresentada como uma experiência altamente marcante, não só pela possibilidade de contactar de perto com o que de melhor se faz em termos musicais, mas também porque permitiu a Gustavo uma maior consciência do seu papel, bem como o aumento da exigência consigo próprio.

Na mesma altura em que frequentava a Escola Profissional de Música de Espinho, Gustavo começa a tocar, com maior regularidade, em alguns projetos musicais (*thrash metal* e *death metal*), nomeadamente os Genocide<sup>41</sup>, uma banda já com alguma visibilidade, e que na altura precisava de um baterista. Depois de ter feito audições, em 1992, Gustavo ingressa neste projeto num momento em que a qualidade dos bateristas existentes era algo questionável, o que contribuía para que já muitas pessoas o conhecessem no âmbito do *un-*

<sup>41</sup> A banda estreou em 1994 como um dos primeiros trabalhos nacionais de *death metal*, tendo estabelecido o grupo como um pilar e uma referência dentro do género em Portugal. Mais informações em <<https://www.loudmagazine.net/genocide-disco-de-estreia-em-reedicao-luxuosa/>>.

*derground* nacional. Na construção desta carreira musical, a fuga à visibilidade e à exposição mediática foi uma opção sempre presente, pelo que Gustavo rejeitou participar em projetos mais conhecidos, preferindo trabalhar como responsável pelo som no Teatro Helena Sá Costa e dar aulas, como forma de subsistência e como modo de sustentar a criatividade musical que realmente persegue. Na verdade, assume mesmo a opção de não tocar para músicos e projetos pautados por mediatismos e formas/conteúdos musicais que não adota para si próprio.

No presente, a carreira académica é um dado garantido, uma vez que Gustavo terminou o doutoramento em *Digital media*, dando assim continuidade à pós-graduação feita na Holanda. Mas se a música se assume como omnipresente na vida de Gustavo em termos profissionais, adquire estatuto semelhante também ao nível das suas amizades e práticas sociabilitárias. Com efeito, todas ou quase todas as pessoas com as quais Gustavo tem uma relação mais próxima estão ligadas à música, o que se explica pelo facto desta ocupar grande parte da sua vida e, em paralelo, pelo facto da amizade ser algo que demora bastante tempo a construir, tempo esse que na vida de Gustavo é ocupado essencialmente pela música e pelos variados aspetos com ela relacionados. Ao mesmo tempo, e dando corpo a um círculo virtuoso, cada movimento no campo da música é ele próprio gerador de novos contactos e de novas amizades, num constante alargamento das redes. A pós-graduação na Holanda, numa escola com um pendor iminente internacional, possibilitou a Gustavo vários contactos no seio do campo musical. Simultaneamente, as *tournées* em que participou, em projetos como o de Sikhara<sup>42</sup>, e que o levou a países como a Sérvia e a Roménia, proporcionaram-lhe igualmente numerosos contactos hoje em dia altamente facilitados pela Internet. Em termos de nomes, e para além de Sikhara e dos Barbez<sup>43</sup>, Gustavo destaca John Zorn<sup>44</sup>, que é considerado uma referência, com o qual já teve a oportunidade de trabalhar. Também neste cenário de sociabilidades se evidencia uma orientação para o quadro estilístico musical das sonoridades extremas. Não descurando a necessidade de assumir responsabilidades, Gustavo não deixa de admitir que, em momentos como as digressões, a procura da diversão pode ser pautada por períodos de total exagero que acabam por ser motivados pela comunhão, por toda a partilha e catarse em torno da música, lembrando-se a este propósito das *tournées* com os Motornoise<sup>45</sup> e sua permanência em *squats*.

*Eu acho que todas as pessoas com quem tenho alguma afinidade estão todas ligadas, de uma maneira ou de outra, à música ou já tocaram comigo. Para mim, a questão da amizade é uma coisa que demora muito a construir. [...] As questões de amizade têm, necessariamente, de partir de muitos anos e, necessariamente, do mundo da música. Não é uma condição, mas...*

<sup>42</sup> A banda surgiu em 1999, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos da América. São uma banda de *core* que cria ambientes sonoros através de sons ritualistas. Mais informações em <<https://freemusicarchive.org/music/Sikhara>>.

<sup>43</sup> Grupo formado em Brooklyn, em 1990, que já conta com atuações por toda a Europa e nos Estados Unidos da América. A banda mantém uma relação de longa duração com teatro experimental. Mais informações em <<http://www.barbez.com/bio.html>>.

<sup>44</sup> Compositor e saxofonista norte-americano.

<sup>45</sup> Banda de *punk-rock* que se formou em 2002, na cidade do Porto. Mais informações em <<https://www.spirit-of-rock.com/pt/band/Motornoise>>.

*Há responsabilidade, mas também há uma propensão para o exagero. Eu também gosto, quando tenho disponibilidade, de passar assim uns dias em exagero total, porque é uma espécie de comunhão. Eu agora, por exemplo, não posso fazer isso porque estou sempre a fazer qualquer coisa, estou sempre a trabalhar. Quando posso, às vezes, gosto de fazer tipo aqueles casamentos ciganos em que estão uma semana a festejar [risos]. Às vezes nós fazemos isso, sem casamento! [Gustavo, já cit.]*

Gustavo assume-se como um artista translocal e na nossa entrevista Gustavo posiciona-se em relação ao mundo da música. Demonstra claramente ter a noção de que o universo da música extrema no qual se move é, em Portugal, essencialmente masculino talvez por ainda predominar uma mentalidade machista no âmbito da qual as mulheres são educadas para gostar de melodias e para ter atitudes mais ordeiras, dentro da normalidade. Quer de um ponto de vista do público, quer dos músicos, falamos de um meio marcadamente masculino, uma realidade semelhante à vivenciada na esfera do *rock* alternativo<sup>46</sup> e do *punk*.<sup>47</sup> As *tournées* nas quais já estive envolvido, e que passaram por países como a Eslovénia e a República Checa (países de onde destaca a capacidade de organização dos espaços alternativos, por exemplo), permitiram-lhe conhecer outros universos musicais que pode agora comparar com o português. Ainda que assuma que Portugal já mudou bastante ao nível das mentalidades, sobretudo dos mais jovens, com mais acesso à informação, não deixa de surpreender-se com uma paralela desinformação, com uma falta de pesquisa e de procura de coisas diferentes, considerando a existência de uma “preguiça natural”. Apesar de reconhecer as lacunas existentes em Portugal, Gustavo não deixa de reiterar o seu desejo em permanecer no país.

*Portugal também mudou muito nesse aspeto e a mentalidade agora das pessoas mais novas também já muda e há muito mais informação [...] E hoje em dia, com as coisas todas facilitadas, o número de pessoas que são mesmo dedicadas a essas coisas é o mesmo. [...] e mesmo assim ainda continua a haver uma desinformação muito grande. E as pessoas continuam a ir todas às mesmas coisas e continuam a não querer ter o trabalho de pesquisar [Gustavo, já cit.]*

Uma dessas lacunas, por exemplo, relaciona-se com a extrema necessidade em nunca perder o ritmo no que à música e à criação/*performance* musical diz respeito, sob pena de se cair num verdadeiro esquecimento. A esta acrescenta-se uma segunda necessidade: ter uma outra forma de subsistência quando se quer ser músico profissional.

*Para uma pessoa ser profissional tem de ter uma forma de subsistência e o que se passa hoje em dia é que ninguém paga música; ninguém compra discos e mesmo os concertos... Grande parte dessas bandas grandes... grandes, quer dizer, que tocam muitas vezes e recebem cachets maiores, tocam em festas que são todas à borla, porque se todos os concertos que elas dessem fossem todos a pagar, elas iam ter muito pouca gente.*

<sup>46</sup> Ver GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock, op cit.*, e *idem*, Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology*, 17, New York, 2015. Disponível em <<https://doi.org/10.1177/1440783315569557>>.

<sup>47</sup> Ver *idem* and OLIVEIRA, Ana. Heart of glass: gender and domination in the early days of punk in Portugal. In: DUMNIC VILOTIJEVIC, Marija and MEDIC, Ivana. (eds.). *Contemporary popular music studies*. E-book: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2019.

*Mesmo nessas terras mais pequenas eles convidam sempre as mesmas bandas, que são as que têm management e, por isso, poder [Gustavo, já cit.].*

Neste contexto, e ao nível dos relacionamentos com pares do universo musical, Gustavo assume-se como um aficionado do trabalho em parceria – algo novamente revelador da propensão para o exercício do *musicking*<sup>48</sup> –, pautando-se pela compreensão e aceitação dos diferentes *modus operandi*, adaptando o seu grau de exigência musical, tendo em conta a maior ou menor experiência musical dos demais.<sup>49</sup> Quanto a referências em termos musicais destaca, ao nível da bateria, Mick Harris (na altura, membro dos Napalm Death<sup>50</sup>, sendo considerado o baterista mais rápido) numa fase mais inicial, e Joey Baron, responsável também uma por uma nova forma de pensar o *jazz*, numa fase posterior da sua carreira. Ambos foram marcantes para Gustavo, assim como John Zorn, um verdadeiro ídolo, pelo que a oportunidade de o conhecer e tocar com ele é extremamente valorizada: “O John Zorn, por exemplo, foi uma pessoa que me marcou profundamente. Tocar com ele, para mim... é difícil ser melhor!” [Gustavo, já cit.].

Machado Pais<sup>51</sup> analisa algumas formas de musicar, englobando diversas expressividades musicais e artísticas, que se materializam naquilo a que o autor chama de “*performances comunicacionais*” que, para o caso de Gustavo, podem ser traduzidas no facto deste criar instrumentos através de materiais como as pedras, estabelecendo uma relação à noção de identidade de Small<sup>52</sup>, no sentido em que podemos entender esses instrumentos que são criados de forma improvisada e – a personificação do ato de *musicking* em si – como uma forma de afirmação, exploração e celebração deles mesmos.

Remetendo de forma específica para a importância do local, dentro de um universo global e por vezes translocal, Gustavo – face à cidade do Porto – estabelece uma comparação com outras cidades de pequena e média dimensão, realçando a capacidade deste tipo de cidades conseguirem mais facilmente ter movimentos artísticos mais coerentes do que cidades de maior dimensão. Numa comparação Porto/Lisboa, Gustavo afirma que no Porto as pessoas se preocupam mais em fazer música e não tanto em vender um produto, como acontece em Lisboa, onde predomina uma dimensão muito económica e mercantil da música. Por isso, apesar de talvez existirem mais pessoas e mais projetos em Lisboa, estes adquirem uma dimensão que não é a que mais agrada a Gustavo. Na realidade, e aprofundando um pouco mais esta opinião, Gustavo confessa não gostar da cidade de Lisboa, por considerar que nela existe uma dimensão provinciana, advinda da crença de que Lisboa é uma grande metrópole, o que acaba por fazer com que se feche mais sobre si própria e adote uma atitude de superioridade em relação ao resto do país. O Porto parece ter sempre vivido às custas de ser a segunda cidade, no âmbito de um regionalismo e de um contexto assimétrico.<sup>53</sup>

<sup>48</sup> Ver SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 4, Barcelona, 1999.

<sup>49</sup> Ver GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock*, op. cit.

<sup>50</sup> Uma banda de *heavy metal* extremo, formada na Inglaterra em 1981.

<sup>51</sup> PAIS, José Machado. *Artes de musicar e de improvisar na cultura popular*, op. cit, p. 750.

<sup>52</sup> Ver *idem*.

<sup>53</sup> Ver GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock*, op. cit.

Numa lógica de síntese, e fazendo uma avaliação da atual produção musical portuguesa e internacional, Gustavo reconhece a existência de mais condições favoráveis ao início de um percurso musical no que toca ao acesso à informação e aos instrumentos musicais. Mais concretamente, ao nível do *pop rock* nacional, Gustavo salienta um aumento exponencial da qualidade, potenciado por um maior leque de oportunidades criadas. Não deixa de apontar uma característica «provinciana» face à música portuguesa que tem a ver com o facto de se assumir que aquilo que é português é mau. Apesar de ser um traço que hoje em dia se vai esbatendo, ainda existe. De igual modo, nota-se também uma certa falta de originalidade na produção portuguesa, que acaba por imitar um pouco o que se faz no estrangeiro, hoje com um desfasamento temporal menor. No entender de Gustavo, falta autoconfiança aos músicos portugueses, que permita aliar a qualidade à originalidade e dar um cunho pessoal à oferta portuguesa.

*O que se nota ainda muitas vezes é um bocado de falta de originalidade nas coisas, ainda é um bocado imitação do que se faz. Já não chega com aquele atraso com que chegava antes, mas as coisas continuam a ser imitadas. Acho que ainda falta um bocado de autoconfiança aos músicos daqui para fazerem coisas mais originais. Mesmo a nível de rock, não é que esteja a par de tudo o que se está a fazer, mas o que ouço muitas vezes até está porreiro, está bem feito, tocam bem, mas não é nada de novo. O rock não tem de ser necessariamente novo, mas acho que tem de ter sempre uma voz pessoal [Gustavo, já cit.].*

Pensando naquele que é o seu lugar no meio musical e na forma como os outros o veem, Gustavo salienta que sempre rejeitou a visibilidade e todo o *glamour*, distanciando-se do chamado *star system*, o que não invalida a valorização do reconhecimento e dos elogios ao seu trabalho. Por outras palavras, Gustavo adota uma postura oposta à massificação cultural e a todas as formas instituídas. Paralelamente, sempre foi e continua a ser muito autocrítico, acreditando que tem noção e consciência do trabalho que faz. Do mesmo modo, sempre se movimentou no âmbito do *underground*, pautado por uma postura de resistência e insistência e hoje reconhece a sua importância nesse meio, a par de outros nomes, e sabe que a sua decisão de parar pode implicar que outros projetos também parem. Assume receber influências vindas da música improvisada, do *punk hardcore*, e sobretudo da irreverência deste género musical. Rejeita quaisquer abordagens tradicionais e deixa aliciar-se pelo cruzamento entre linguagens. Na música e no estilo de vida, impõe-se o extremo, um modo de estar que pressupõe uma consciencialização daquilo que é verdadeiramente importante.



Figuras 2. Alguns elementos usados nas composições de Gustavo Costa em 2007.

### Uma sonoscopia acumuladora de cenas musicais

Enquanto músico, Gustavo admite preferir trabalhar em projetos menos duradouros à ideia de ter uma banda, pois com o passar dos anos as pessoas vão perdendo a paciência e a emoção inicial. Assim, hoje em dia, Gustavo prefere ir fazendo as coisas aos poucos, sem criar grandes ambições. O desejo

de ter uma banda continua presente, assim como a consciência de que a concretização deste desejo é complexa, sobretudo pela dificuldade em conciliar músicos diferentes e as suas respectivas disponibilidades. A realizar-se, seria uma banda que misturaria as linhas do *jazz* contemporâneo com o *rock*. Enquanto atividade, hoje a música materializa-se no seu papel enquanto professor, na direção da sua associação – a Sonoscopia – e, ao mesmo tempo, na criação e composição musical, sendo a primeira, e mais regrada esfera, a necessária forma de assegurar a manutenção das duas últimas em que, movendo-se sempre no extremo, pode dar azo à sua criatividade: “Se eu pudesse ficar só a fazer música, ficava. Também não é agradável estar a ir para Castelo Branco todas as semanas. É cansativo. Tem o lado de ter de estudar muito, o que é bom, mas, por outro lado, também é cansativo. Mas não posso mesmo deixar isso, porque me permite fazer a música que eu quero. Se eu quiser fazer um disco de duas horas com a minha gata a ressonar, posso fazer’ (risos) (Gustavo, já cit.).

Já nos dizia Machado Pais<sup>54</sup> que a criatividade emerge nas margens das sociedades. Contudo, o espaço físico em si pode ser intimidador, no sentido em que impera a dificuldade em reconhecer o espaço da criatividade individual e coletiva. Basta ter em mente as diferenciações que são feitas por Gustavo entre Porto e Lisboa, em termos de produção, colaboração e criatividade. As cidades e, conseqüentemente, os espaços que nela se estabelecem – como é o caso da Sonoscopia, uma Associação Cultural fundada por Gustavo – procuram enaltecer o improvisado, as experiências, a produção e a coprodução, a partilha e o conhecimento.<sup>55</sup>

Nesse sentido, importa compreender a Sonoscopia. A Sonoscopia surgiu em 2011 e assume-se como uma associação, mas também como uma plataforma de criação e de promoção de projetos artísticos que se centrem na área da exploração e da investigação sonora. Esta associação pauta-se pelo cruzamento interdisciplinar de várias áreas artísticas, bem como campos científicos e pedagógicos, podendo ser tida como uma extensão material e concetual do ato de musicar.<sup>56</sup> Desde o seu aparecimento que a mesma já produziu mais de 500 eventos, conta com criações próprias, com atividades pedagógicas e publicações por todo o mundo, desde países europeus, passando pelos Estados Unidos da América, mas também em locais como o Brasil ou a Tunísia, atestando o seu caráter translocal. Situada na cidade do Porto, em Portugal, o seu estúdio é o palco da música experimental portuense feita por todo o mundo, preenchendo as necessidades de um público específico que procura uma experiência sonora e sensitiva.

*Fi Numa sala de um prédio do Carvalhido, no Porto, há um palco para a música experimental feita em todo o mundo. Não é para um público duro de ouvido nem para uma plateia muito vasta. Serve os que procuram uma experiência sonora para lá da tradicional construção musical alicerçada em notas, num verso ou num refrão. Explora-se o ruído, organizam-se sons com recurso a instrumentos fora do convencional,*

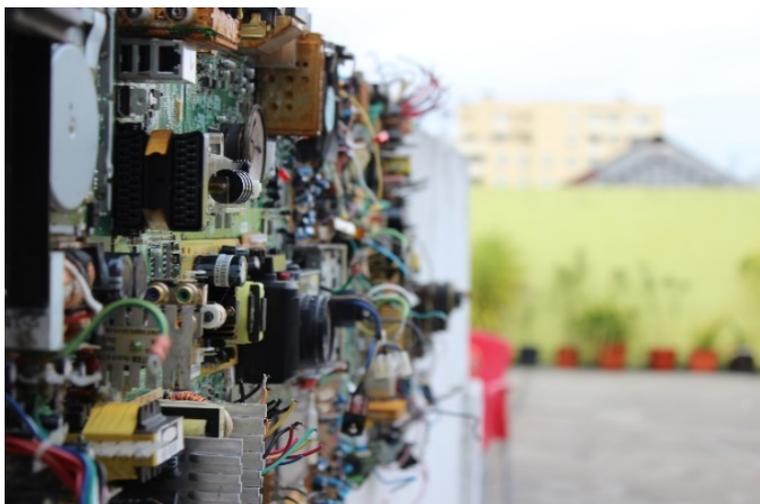
<sup>54</sup> Cf. PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

<sup>55</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 753.

<sup>56</sup> Cf. SMALL, Christopher. *Musicking, op. cit.*, e PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

recorrendo a métodos sem balizas ou regras. Mas esta experiência de concerto é apenas uma pequena parte do trabalho da Sonoscopia, que esta sexta-feira completa cinco anos de atividade no edifício com o número 33 da Rua da Prelada onde existe, acima de tudo, uma casa de trabalho em prol da música experimental.<sup>57</sup>

Figuras 3. Imagens do interior e do exterior da Sonoscopia em 2020.



Podemos dizer que a sua ação se pauta por dar um propósito ao som e, por sua vez, o som dá vida à Sonoscopia, que preenche a vida cidadina. Gustavo e os restantes artistas que compõem a associação exploram a música e o som inesperado, enaltecem o ruído e organizam sons em função de instrumentos fora do convencional (ver figuras 2). Gustavo assume-se como uma das principais vozes do coletivo. Para ele, a criação da Sonoscopia surge na continuação da vivência e do seu contacto com o universo *underground* no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O principal interesse e objetivo de

<sup>57</sup> VIEIRA, André Borges. Há uma casa no Porto onde mora a música experimental. *Ípsilon*: Público, 5 jan. 2018, s/p. Disponível em <<https://www.publico.pt/2018/01/05/culturaipilon/noticia/ha-uma-casa-no-porto-onde-mora-a-musica-experimental-1798143>>. Acesso em 1 dez. 2020.

Gustavo era o de terem uma casa ou um espaço em que fosse possível partilharem tudo, desde os equipamentos a todos os recursos<sup>58</sup>: “Eu sempre me identifiquei muito com este pensamento libertário, portanto, a Sonoscopia para mim vem no seguimento desta autogestão, mas também desde o início que nós não quisemos transformar isto num squat” (Gustavo, já cit.).

O principal interesse de Gustavo para a criação de uma Associação Cultural é refletido na importância da existência de um espaço que possibilite a criação musical<sup>59</sup>, pois inicialmente os músicos que estão na base da associação partilhavam uma sala de ensaios no Centro Comercial Stop desde 1999; mais tarde, adquiriram outra sala devido à necessidade de terem um espaço em que fosse possível dedicarem-se apenas ao universo dos instrumentos experimentais, tendo sido tal aquisição um ponto de viragem que posteriormente foi ultrapassada pela compra da casa onde está sediada a Sonoscopia atualmente. “Talvez o maior ponto de viragem foi quando viemos para esta casa no início de 2013, aqui passamos a ter uma estrutura, portanto, foi um passo que nós já estávamos a fazer mesmo em 2001, a ideia sempre foi podermos ter aqui condições para começar e acabar um projeto, receber pessoas, receber artistas em residência, recebermos músicos que vêm cá tocar” (Gustavo, já cit.).

Podemos afirmar – através da entrevista que lhe foi realizada, em 2020 – que o espaço que alberga a Sonoscopia foi projetado com o intuito de dar resposta às necessidades decorrentes das diversas fases que os projetos e processos criativos atravessam, quer seja ao nível da produção, da investigação, dos ensaios, das gravações ou apresentações formais e informais.<sup>60</sup> Assim, o espaço é partilhado por um grupo permanente, abrindo-se a colaborações nacionais e internacionais. Posto isto, Gustavo também destaca que a Sonoscopia foi sofrendo várias mudanças ao longo dos anos, visto que há 20 anos atrás organizavam atividades em estruturas musicais convencionais, com bandas, com formações relativamente pequenas. Durante muito tempo esse foi o modo principal de atuação:

*O que nós fazemos está essencialmente ligado à música experimental, portanto, que é um campo demasiado vasto, mas a nossa principal linha de ação é relativamente complexa. E estar a desdobrar isto em várias coisas, mas essencialmente, nós acreditamos que há várias formas de ensino e várias formas de fazer música e pensar música que não sejam as que estão essencialmente relacionadas com o pensamento ocidental, os instrumentos musicais tradicionais. Isso é mais ou menos aquilo que nós tentamos fazer... fazer música com todo o tipo de sons, portanto, pegar em todo o espectro e dar-lhe iguais oportunidades e igual importância para podermos fazer música com todo o tipo de sons que estão á nossa volta [Gustavo, já cit.]*

Assim, ao perspetivarmos o envolvimento de Gustavo com a Sonoscopia, vemos presente aquilo que Sarbanes<sup>61</sup> nos enuncia acerca do entendimen-

<sup>58</sup> Ver PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

<sup>59</sup> Ver SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social, *op. cit.*

<sup>60</sup> Ver GUERRA, Paula. A margem é onde tudo começa e onde tudo acaba. A. Dasilva O. fala ao país pela Rádio Caos. *Travessias*, v. 14, n. 2, Cascavel, 2020.

<sup>61</sup> Ver SARBANES, Janet. Musicking and communitas: the aesthetic mode of sociality in Rebetika Subculture. *Popular Music and Society*, v. 29, n. 1, London, 2006.

to da música – e do ato de *musicking*<sup>62</sup> – enquanto um aparelho de promoção da organização social. Neste sentido, através da história de vida de Gustavo, torna-se possível entendermos o principal objetivo do *musicking*, isto é, trata-se de uma prática que visa à promoção do relacionamento interpessoal e à conexão<sup>63</sup>, algo tanto mais presente quando vemos o seu contacto precoce com a música, a sua inserção em inúmeros projetos mas, claro está, a criação de Associação Cultural que é pautada pelo contexto e pelas relações sociais, estabelecidas através da música e do *musicking*. Mais do que ser um ato coletivo, estamos perante uma ação colaborativa de integração de indivíduos que se regem pela inovação, pela imaginação e pela criatividade.

No âmbito da música experimental, a Sonoscopia organiza-se quase que de forma anárquica, sendo esta uma das suas principais características, isto é, a existência de uma organização interna assente na informalidade institucional e burocrática, algo que se assume tanto mais premente dada a dimensão do grupo que gere a associação. Desde a sua criação, em 2011, já se realizaram cerca de 150 concertos, com artistas de mais de 40 nacionalidades e de todos os continentes. Gustavo entende que os concertos se assumem como um complemento das atividades diárias que são levadas a cabo, uma vez que o seu foco reside sempre no desenvolvimento e na apresentação de criações inovadoras.<sup>64</sup> Assim, a Sonoscopia governa-se pela programação e atividades muito distintas. Aliás, a par de outros espaços culturais na cidade do Porto, como é o caso do Maus Hábitos, as residências artísticas são umas das principais fontes de rendimento da associação, havendo também um apoio estatal, enquanto que os concertos que são organizados se assumem como uma forma de rendimento para os artistas, visto que as receitas revertem em seu favor. Nestas residências artísticas, os artistas têm acesso a alojamento, mas também a equipamentos musicais, estando inerente a lógica da partilha, das produções e das coproduções de que nos fala Machado Pais.<sup>65</sup>

Por não serem um espaço convencional e tradicional, as sessões artísticas que são dinamizadas, contam com um público recorrente. Porém, a música experimental permanece um nicho em Portugal. Vejamos que Gustavo admite que algumas composições artísticas não são bem aceites mesmo dentro do campo da música experimental: “Muitas vezes comparo a cisão que houve com a música tradicional com a ideia de que a Terra era o centro do universo e de que havia um número restrito de planetas em torno da mesma. De repente descobrimos que o universo é extremamente vasto e que só conhecemos uma porção ínfima em relação ao que está por descobrir”.<sup>66</sup>

### **Uma onomatopeia de (des)sonorização ou um atlas de música experimental no Porto**

O percurso do Gustavo é paradigmático das características do *musicking*. Em primeiro lugar, trata-se de um ator social oriundo de um contexto

<sup>62</sup> Ver SMAL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social, *op. cit.*

<sup>63</sup> Ver SARBANES, Janet, *op. cit.*

<sup>64</sup> Ver VIEIRA, André Borges, *op. cit.*

<sup>65</sup> Ver PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

<sup>66</sup> COSTA, Gustavo *apud* VIEIRA, André Borges, *op. cit.*, s./p.

social de certo modo privilegiado, visto que teve acesso a bens e a dispositivos culturais, como concertos, aulas de música, entre outros, que facilitaram o seu envolvimento no campo musical e artístico, não só a nível local, como também numa lógica translocal. Para Gustavo, a participação em diversos projetos musicais assumiu-se como uma característica totémica que, a longo prazo, lhe permitiu obter um capital distintivo dentro de uma cena artística em Portugal, mais concretamente na cidade do Porto. Porém, o caso do Gustavo é exemplificativo de uma paixão musical e artística, pela arte de fazer e de saber fazer novos instrumentos e diferentes musicalidades, criando alternativas para o campo da música experimental em Portugal – basta ter como exemplo os instrumentos criados a partir de recursos naturais.

Acima disso, a história de vida de Gustavo e o seu percurso académico e profissional incita-nos num exercício de entendimento face às potencialidades do *musicking* enquanto ato coletivo, mas também individual que, nas sociedades contemporâneas, se assume como um aspeto revitalizador do campo artístico e cultural.<sup>67</sup> Nesse sentido, encaramos o ato de musicar como uma reflexão de um espaço social, mas também como um produto local de uma cultura ocidental abrangente. Torna-se indiscutível a importância de Gustavo dentro de uma cena artística e musical experimental na cidade do Porto, mas também a nível nacional e internacional. Trata-se de um questionamento das estruturas sociais de escolhas e de práticas musicais, no sentido em que Gustavo vem alargar os nossos horizontes, tornando possível perspetivar a criação artística enquanto processo dinâmico de um quotidiano que é pautado pela música, pelo som e pela produção. No percurso de Gustavo, mas também atendendo ao seu papel enquanto elemento fundador da Sonoscopia, temos patente uma miríade de determinações de sonoridades que se materializam na prática artística, dentro de um universo simbólico de interações.

Por fim, Gustavo revela-se como um elemento estruturante da música experimental em Portugal. Mais ainda, a própria música experimental e o exercício do *musicking*, dentro de um contexto transglobal, serve como mote para outras práticas, tais como a criação de residências artísticas por parte da Sonoscopia, bem como a organização de outro tipo de atividades e, como já referimos, a própria criação de instrumentos alternativos, utilizando recursos naturais. A (des)sonorização é uma forma de música que é feita a partir de um pensamento crítico, com o intuito de lhe acrescentar algo. Cria uma paisagem sonora cidadina diferente, dominada pela omnipresença, visto que o som e a música são construídos através de objetos mundanos. Dentro da transglobalidade que pauta a vida de Gustavo, a (des)sonorização assume-se como uma identidade alternativa, desconhecida e *underground*, moldada pelas particularidades sonoras de uma vida cultural oculta. E remata o próprio Gustavo:

*Os concertos são apenas um complemento de toda a atividade diária levada a cabo pela associação, que se foca sobretudo no desenvolvimento de novas criações destinadas a serem apresentadas fora de portas, em território nacional e internacional. Desse histórico fazem parte projetos que continuam em marcha como o Phobos – Orquestra*

<sup>67</sup> Ver GUERRA, Paula. Um lugar sem lugar... no rock português, *op. cit.*, e GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas, *op. cit.*

*Robótica Disfuncional; o Phonopticon, “modelo de criação e representação sonora coletiva inspirado na arquitetura do Panóptico, um edifício projetado por Jeremy Bentham no século XVIII”; o Phonambient, que passa pelo registo e preservação do “património sonoro contemporâneo” de uma determinada cidade ou região; ou o Das Gavetas Nascem Sons, um instrumento musical coletivo, entre outras criações.*<sup>68</sup>

*Artigo recebido em 9 de dezembro de 2020. Aprovado em 16 de dezembro de 2020.*

---

<sup>68</sup> COSTA, Gustavo *apud* VIEIRA, André Borges, *op. cit.*, s./p.