

Alfama “chorou”:

elementos para uma cartografia da presença musical brasileira em Portugal

Alfama “cried”:

mapping the Brazilian music in Portugal

Tiago José Lemos Monteiro | tjlmonteiro@yahoo.com.br

Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e possui graduação em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição. É professor efetivo do curso de Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, responsável pelo setor de Audiovisual.

Resumo

O objetivo deste artigo é mapear as novas modalidades de presença e consumo da música brasileira em Portugal, para além dos formatos vinculados à MPB tradicionalmente consagrados e, a partir de variáveis como o processo de globalização e a reconfiguração das indústrias fonográficas, discutir aspectos do momento contemporâneo como o reordenamento dos fluxos migratórios entre Portugal e Brasil e a inserção desta música nos circuitos turísticos e midiáticos portugueses.

Palavras-Chave: Relações Brasil-Portugal; Música brasileira; Globalização.

Abstract

This article aims to outline new ways of presentation and consumption of Brazilian music in Portugal, far beyond artists and genres that are traditionally recognized in that country due to their connection to the field of Brazilian popular music. This paper also takes into account some characteristics of the contemporary context, as music industries reconfigurations and the globalization process, when discussing the reordering of migratory flows between the two countries and the growing insertion of Brazilian music on touristic circuits and the Portuguese media.

Keywords: Brazil-Portugal relations; Brazilian music; Globalization.

Considerações iniciais

Este *paper* se insere no contexto da pesquisa de doutorado que desenvolvo junto ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense desde 2008, sobre as dinâmicas de articulação entre formas tradicionais e quadros de modernidade na música popular massiva e midiática portuguesa contemporânea. Uma das abordagens norteadoras da pesquisa diz respeito à presença incontestada do imaginário cultural e, sobretudo, musical brasileiro em Portugal. Em que medida o atual universo *pop* português seria menos ou mais “afetado” pelo lugar de destaque que a música brasileira supostamente ocuparia junto ao público d’Além Mar?

Um olhar mais aprofundado sobre tais questões de imediato nos confronta com determinados discursos da ordem do senso comum que parecem mediar tanto a nossa relação com Portugal quanto a percepção que possuímos do lugar ocupado por nossa cultura midiática em terras lusas. Em reflexão anterior (MONTEIRO, 2008; 2009), sustento que nossa concepção de cultura portuguesa continua não apenas por demais vinculada a alguns formatos consagrados pelo viés do estereótipo como também, no que tange às manifestações propriamente musicais, tendendo a ser ainda hoje enxergada sob um prisma que denomino fado-folclorista. Tais percepções, contudo, vêm desconectadas das circunstâncias sociopolíticas e econômicas que muito provavelmente as tornaram possíveis (dos fluxos migratórios dos anos 40 e 50 à “política do espírito” levada a cabo pelo regime salazarista), o que deriva para uma compreensão destes traços culturais socialmente construídos como “essências” do “ser português”.

A tal discurso reducionista, cuja manifestação mais visível seria a invisibilidade da cultura e da música portuguesas contemporâneas no Brasil, corresponderia um cenário no qual a cultura e a música brasileiras desfrutariam de uma posição quase hegemônica em Portugal. Parte-se do pressuposto de que a música brasileira possui um valor inerente à sua própria natureza, fazendo dos artistas brasileiros casos quase automáticos de sucesso além-mar e garantindo a adesão entusiasmada por parte do público português.

Contudo, cabe questionar: sucesso para quem e em que medida? De acordo com quais critérios? Contraponho-me, portanto, às perspectivas acríticas sobre o consumo de música brasileira em Portugal, com vistas à construção de um olhar que dê conta das tensões, conflitos e contradições que invariavelmente fazem parte de qualquer processo de recepção cultural, e que leve em consideração determinados fatores estratégicos, quais sejam: o caráter socialmente construído da ideia de valor cultural (BOURDIEU, 2007); os múltiplos endereçamentos da música brasileira que chega a Portugal, condicionados por variantes tais como gênero e público-alvo; e, por fim, os diversos modos de circulação e consumo dessa música, incluindo-se também, nessa dinâmica, os circuitos não-hegemônicos e “alternativos”.

Presença do Brasil em Portugal: apontamentos para uma genealogia

Embora não esteja dentro do escopo deste *paper* historicizar a presença do imaginário cultural e musical brasileiro em Portugal, a segunda metade

dos anos 1970 pode ser identificada como um período capital para o encaminhamento deste processo rumo à configuração contemporânea, e cujo perfil, sustento como hipótese, sofreu considerável transformação na virada para os anos 2000. Se 1974 representa, para o contexto político português, o ano em que a Revolução dos Cravos pôs termo a quase cinco décadas de ditadura salazarista, no Brasil o mesmo momento histórico é sinônimo de intensificação da repressão, da censura e, talvez paradoxalmente, de uma efervescência (por vezes clandestina, outras tantas amparada pela mesma infraestrutura midiática sob constante vigilância) no campo das artes em geral. O resultado desta efervescência atravessará o oceano sob diversas formas, pois o mesmo contexto que produz exilados políticos à procura de refúgio europeu exportará telenovelas cujas trilhas sonoras conterão muitos dos nomes cuja permanência no Brasil o regime militar se encarregava de tornar insustentável.

Não é à toa que o imaginário musical brasileiro que, em um primeiro momento, se consagrará em Portugal será o da assim chamada Geração MPB, constituído como categoria estética e ideológica na confluência entre o grupo da Bossa Nova e aquele que despontava no âmbito dos Festivais da Canção. Muitos destes artistas, ao “desembarcarem” em Portugal, fornecerão a base poético-identitária não apenas para a geração que fez o 25 de abril como também para seus filhos, num vínculo afetivo que se mantém até hoje. “Nos textos destas músicas [de Chico Buarque e Caetano Veloso] encontrávamos referências sólidas para os nossos valores”, afirma o documentarista Sérgio Tréfaut, nascido no Brasil em 1965 e filho de um exilado político que regressa a Portugal por ocasião da Revolução dos Cravos (*apud* COELHO, 2007, p. 13). Nas palavras da atriz, diretora e cantora Maria de Medeiros – que à ocasião da supracitada reportagem havia acabado de lançar um disco intitulado *A little more blue*, todo composto de canções da música popular brasileira:

Faço parte de uma geração de portugueses que não foi só embalada pela música brasileira, mas verdadeiramente formada por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil. [...] Ouvir a sua música era uma forma de ser e ver o mundo. (apud COELHO, 2007, p. 14).

Quando se postula o “sucesso da música brasileira em Portugal”, é em boa parte a esta geração de artistas que a expressão se refere. Quando alguns destes nomes, ou seus legítimos “herdeiros” (de acordo com uma dinâmica de legitimação crítica em muito dependente da percepção de um *continuum emepébístico* ao longo do tempo) incluem Portugal no roteiro de suas atuais turnês europeias, é em espaços igualmente nobres como o Coliseu dos Recreios, o Campo Pequeno ou a Aula Magna (todos situados em Lisboa) que os espetáculos tendem a ser alocados.

Uma outra dimensão que corre em simultâneo à descrita no parágrafo anterior é aquela que, a partir de 1977, com a transmissão pela RTP do primeiro capítulo da primeira telenovela brasileira exibida em Portugal – *Gabriela* –, encontrará nos LPs com a trilha sonora das respectivas obras um canal privilegiado para a difusão da música brasileira em terras lusas. Aqui, embora a Geração MPB também se faça presente, e com algum destaque, a

exploração de repertórios musicais mais diversificados atuará no sentido de incluir correntes aparentemente díspares como o rock brasileiro dos anos 80 e determinados artistas, no Brasil, vinculados ao “brega” e à canção romântica de apelo popular. Se tais “interferências” foram suficientes para, naquele momento, fraturar a suposta hegemonia da Geração MPB, é algo que carece de maior investigação. O fato é que músicos da nova vaga do *pop* português, como Samuel Úria, mencionam trilhas sonoras de novelas da Globo que datam da segunda metade dos anos 80 (*Tieta*, *Cambalacho*, *Sassaricando*) como essenciais na formação de seu repertório musical¹.

A transformação nos modos pelos quais as telenovelas brasileiras vêm sendo valoradas em Portugal ao longo da última década e meia parece dizer muito sobre um processo sociocultural de ressonância mais ampla. Vale destacar que tal processo não se circunscreve à relação Brasil-Portugal, antes sendo profundamente afetado pela dinâmica que envolve a entrada deste último na União Européia (e o consequente redirecionamento do país para o novo contexto comunitário), a consolidação efetiva de uma cultura de consumo em Portugal e a vaga neoliberal que cobriu uma boa parte do mundo norte-ocidental durante os anos 90. Sendo precisos os dados que apontam uma queda de 25% nos índices de audiência das telenovelas brasileiras em Portugal (PENIM, 2009), parece-me relevante questionar se o peso do imaginário cultural/musical que tais artefatos até então transmitiam de maneira hegemônica permanece inalterado. Evidente que tais medições são dinâmicas e sujeitas a circunstâncias diversas²; no entanto, à sua maneira, nos levam a considerar a hipótese de uma mudança de cenário, instaurando novas modalidades de consumo de música brasileira em Portugal.

Um mundo em movimento:

Portugal e os fluxos migratórios contemporâneos

Embora Portugal e Brasil sejam países cujas histórias se entrelaçam, dentre outras modalidades, a partir do fenômeno das migrações, ao longo das últimas duas décadas estes fluxos parecem ter assumido configurações bastante peculiares. Primeiro, porque se inserem em um contexto no qual os deslocamentos em massa de populações pelo globo não apenas se intensificam, como também adquirem outros contornos a partir de variáveis como o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, o barateamento dos vãos transcontinentais e a circulação de informação em tempo real via internet. Segundo, na medida em que tendências contemporâneas sinalizam uma inversão no sentido até então hegemônico destes mesmos fluxos binacionais. A partir de meados dos anos 90, Portugal deixa de atuar como irradiador de populações migrantes e passa a receber cada vez mais contingentes vindos de fora, sobretudo das ex-colônias de África (Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe) e do Brasil – atraídos, na maior parte das vezes, em função das semelhanças linguísticas e de uma percepção do país enquanto porta de entrada para o restante da Europa.

Aquele que pode ser considerado o último grande movimento migratório do Brasil em direção a Portugal compreende dois perfis de migrante

bastante distintos entre si: o primeiro, mais forte durante a década de 90, englobava em sua maior parte profissionais liberais dotados de alguma qualificação técnica e que atuavam, sobretudo, na área médica ou nos departamentos de comunicação e marketing de empresas portuguesas. O segundo perfil, cuja presença em Portugal aumentou na virada para os anos 00, corresponde à leva de trabalhadores de reduzida qualificação que vai atuar, sobremaneira, junto ao setor de serviços, como garçons, vendedores, atendentes, cabeleireiros, empregadas domésticas, e por aí afora.

Caminhando em paralelo a esta segunda vaga, o que se percebe é uma tendência – encampada por alguns setores da imprensa e supostamente respaldada por tensões culturais entre ambos os países que remontam a períodos anteriores de uma história social comum – ao estabelecimento de equivalências entre o aumento da imigração brasileira e a subida nas taxas de criminalidade, notadamente nas áreas de maior concentração da população migrante (em Lisboa, ao longo das linhas de Cascais e Sintra, na região costeira da Caparica, em alguns distritos da Margem Sul e nas freguesias do entorno da Bela Vista). Episódios isolados como o assalto à agência do Banco Espírito Santo em Campolide, o “arrastão” da Praia de Carcavelos e mesmo um homicídio supostamente atribuído a uma emergente facção portuguesa do PCC, muito em virtude da visibilidade midiática que adquiriram, converteram-se em evidências incontornáveis da perniciosidade inerente aos fluxos migratórios em geral, e ao brasileiro em particular. A partir de então, traços culturais atribuídos ao Brasil que são motivos de exaltação e mesmo fascínio quando o Outro está além-fronteiras – alegria, descompromisso, propensão ao questionamento das normas, o famoso “jeitinho”, dentre outros – passam a se configurar como autênticas barreiras na convivência diária com o Local, quando esse sentimento pode explodir em múltiplas tensões a partir do momento em que este Outro não apenas passa a habitar o nosso território como também a reivindicar oportunidades iguais, ou seja, transcendendo o mero direito ao reconhecimento em busca, também, pelo direito à redistribuição (BAUMAN, 2003, pp. 69-81).

Esta mesma hipótese, quando aplicada à presença da cultura brasileira em Portugal, pode nos ajudar na tarefa de iluminar alguns aspectos de sua nova configuração contemporânea. Não é que a Música Brasileira tenha perdido espaço junto ao mercado consumidor português, mas sim *uma* determinada música brasileira que, embora ainda seja dotada de legitimidade suficiente para merecer o palco do Coliseu, tende a ser interpelada como “herança”, como “influência” para gerações de músicos e melômanos portugueses, como um discurso cujo valor simbólico se encontra consolidado e estabilizado, mas que salvo raríssimas exceções encontra respaldo mercadológico condizente com este valor. Haveria uma *outra* música brasileira, portanto, cuja presença em Portugal teria aumentado ao longo dos últimos anos, e que pode ser apreendida a partir de um duplo direcionamento: por um lado, as comunidades migrantes luso-residentes e, por outro, os circuitos turísticos, aqui pensados não como entidades independentes entre si, mas naquilo que nasce das interseções entre um e outro.

Huq (2006) e Appadurai (2001) fazem coro ao afirmar que um dos traços distintivos das diásporas contemporâneas em um contexto pós-colonialista é o papel desempenhado pelas tecnologias de informação e comunicação no sentido de oferecer novos modos de articulação entre local e global, entre Eu e Outro, entre a cultura de origem e a cultura do território para onde se migra. O dilema entre abandonar os costumes de sua terra em nome da necessidade de adaptação à cultura local (ou, pelo contrário, “fechar-se” em torno de identidades reativas e essencializadas), que em outros tempos talvez se desse de modo mais radical, hoje sem dúvida se complexifica, sobretudo se o migrante em questão esteve em outros países, vivenciou outras realidades, relacionou-se com outras culturas. Com o vasto repertório disponível *on line* no âmbito dos programas de trocas *peer to peer* ou das transmissões *streaming*, seu (desejo de) acesso, por exemplo, à música de seu país de origem, não apenas não depende mais da adesão das indústrias fonográficas locais como também pode fomentar a criação de um circuito à margem dos canais hegemônicos no qual essa música possa transitar.

O êxito de artistas como Ivete Sangalo, Gabriel o Pensador, Zézé di Camargo & Luciano, Alexandre Pires, Leonardo, Ana Carolina, dentre outros, junto ao público português parece se inserir nesta dinâmica complexa que mistura um apelo inicialmente dirigido à comunidade brasileira residente em Portugal com eventuais transbordamentos para além deste circuito. A maior evidência de que não existe tal coisa chamada Música Brasileira, pensada como entidade totalizante, é que a trajetória em terras lusas de Ivete Sangalo (escalada para o Palco Principal das quatro edições do Festival Rock in Rio Lisboa, evidenciando o supracitado transbordamento) difere consideravelmente da de um artista como Gabriel o Pensador. Gabriel, que no Brasil sempre foi visto com alguma desconfiança pela ala mais *underground* do rap, em Portugal veio a se afirmar como um dos grandes articuladores da cena hip hop local, justamente por dotá-la de uma identidade própria, fundamentada no uso da língua portuguesa e na reapropriação de matrizes sonoras lusas. Contador & Ferreira (1997) e Fradique (2003) são unânimes ao afirmar que a trajetória do *rapper* Sam the Kid, com seus *samples* de fados de Amália Rodrigues e Carlos do Carmo, não teria sido possível sem os desdobramentos da atuação de Gabriel o Pensador em Portugal.

Esta dinâmica talvez fique mais clara se atentarmos para os modos pelos quais dois artistas brasileiros – a banda Cansei de Ser Sexy (CSS, daqui pra frente) e o cantor Seu Jorge – apareceram na mídia impressa portuguesa a propósito de alguns concertos realizados em solo luso. Fenômeno musical tornado possível em larga medida graças à internet, o CSS é uma banda *pop* brasileira que, a exemplo do grupo de heavy metal Sepultura, adquiriu repercussão internacional expressando-se na língua inglesa. Sua carreira compreende três álbuns de estúdio, diversos EPs, bem como a passagem por festivais legitimados junto ao público *indie*, como o Coachella. Em suas três passagens por Portugal, registraram atuações nos festivais (de verão) Paredes de Coura e Optimus Alive, bem como na discoteca Lux, em Lisboa. Um primeiro olhar sobre o CCS constataria que, “ao contrário das maiores exportações musicais brasileiras das últimas décadas, [...] as CSS não cantam sobre o seu país, nem

são descortináveis na sua sonoridade marcas de uma nacionalidade”, e também “têm pouco a ver com outros projetos brasileiros em destaque nos últimos tempos, que se inspiram nos ritmos agrestes e canibalizados do ‘funk das favelas’, como Bonde do Rolê ou Tetine” (BELANCIANO, 2007, p. 7; 2008, p. 22).

No entanto, esta aparente descontinuidade tanto em relação à “linha evolutiva” da MPB quanto a iniciativas mais contemporâneas e “híbridas” é recapturada mais adiante e convertida em valor positivo, primeiro mediante uma associação entre a origem paulistana do grupo e sua inserção numa rede de metrópoles que misturam características do “primeiro e do terceiro mundo”, e depois em virtude de uma particularidade atribuída à cultura brasileira, “a energia e o descaramento insolente com que arriscam novas mesclas, só possível porque não têm a mesma noção sagrada da história da arte, reescrevendo e colocando em causa aquilo que europeus e americanos têm pejo em transformar” (BELANCIANO, 2007, p. 7).

Aqui, percebe-se o desejo de valorização positiva do CSS a partir de traços culturais percebidos como essencialmente brasileiros (inclusive atuando como fator de diferenciação entre brasileiros, americanos e europeus). Em que se pese a fragilidade do argumento (a história do *pop* demonstra que a primazia criativa é inegavelmente multipolar), ele talvez explique o fascínio que uma certa parcela da imprensa musical portuguesa vem demonstrando em relação ao Tropicalismo, percebido como manifestação máxima deste saudável desprezo “tipicamente brasileiro” pelas regras e cânones (LOPES, 2008, p. 46).

A propósito da turnê portuguesa do cantor Seu Jorge, que é sem sombra de dúvida mais vinculado ao escopo da MPB do que o CSS, embora transite entre a legitimação crítica de um apelo mais “sofisticado” e o sucesso radiofônico de algumas de suas canções (o que faria de sua apresentação em Portugal um espetáculo com duplo direcionamento), a tônica dominante do discurso do crítico do jornal *Público* em relação ao cantor buscava inserir o autor do disco *América Brasil* em uma espécie de árvore genealógica da tendência brasileira à mistura na música. Nessa abordagem historiográfica peculiar, a Bossa Nova de João Gilberto teria funcionado como o momento em que a Música Popular Brasileira se afirmou enquanto tal e definiu suas bases, pavimentando o terreno para que uma “data de brazucas que, desde meados dos anos 1960, misturam feijão com arroz e hambúrguer, cria[sssem] música verdadeiramente inclassificável” (PACHECO, 2008, p. 28). A Tropicália aparece, assim, como o marco fundador de um impulso criativo que desaguará em Seu Jorge e passará por Tom Zé, Jorge Ben, Baden Powell, Chico Science, Novos Baianos, Marcos Valle, Raul Seixas e Cordel do Fogo Encantado, entre outros.

Tal perspectiva, que nomeio de *conciliatória* (no sentido de que, vinda de fora, tende a desconsiderar tensões internas, rupturas e dissensos em nome de uma aparente harmonia), tornou a aparecer em depoimento do músico português Jorge Cruz ao apresentador Henrique Amaro no programa de rádio Portugal (da emissora Antena 3)³, quando aquele afirma que “o Brasil tem esse momento com o Tropicalismo, em que todos dizem, tudo bem, Bossa Nova, João Gilberto, mas nós curtimos Jorge Ben, nós achamos que o Roberto

Carlos tem umas cenas *muita fixes* (sic)” e este, em seguida, arremata: “No Brasil, apesar dos movimentos que se vão sucedendo, raramente existem rupturas, [...] não há aquele desprezo necessário pelo passado, é sempre em continuidade, sempre a pensar no futuro”. Tais declarações podem ser interpretadas como um misto de ingenuidade e fascínio pelo imaginário musical do Outro, embora sejam perfeitamente compreensíveis no contexto dos discursos que cercam a presença da música brasileira em Portugal.

“O fado é bom para xuxu⁴”: espaço urbano, fluxos turísticos e migratórios na reconfiguração da tradição

Os processos mencionados nas seções anteriores sinalizam alterações profundas na dinâmica constitutiva de uma *identidade nacional* portuguesa, pensada enquanto categoria fundamentada na ocorrência de determinadas marcas de portugalidade. Isto nos convida a repensar os discursos em torno dos quais a identidade lusa costumava se estruturar e como, de maneira cada vez mais intensa nas últimas décadas, estes discursos são atravessados pelo entrecruzamento de outras matrizes culturais. Uma das arenas privilegiadas para se observar tais questões é o âmbito da atividade turística. Mesmo os bairros originalmente associados ao circuito turístico do fado parecem se tornar mais porosos à convivência com outros gêneros musicais, em parte graças à suposta decadência das casas mais “tradicionais” amparadas no formato jantar + espetáculo. É no castiço bairro de Alfama, tantas vezes tematizado nas letras de diversos fados, por exemplo, que estão situados os espaços no qual uma certa música brasileira se faz presente como parte integrante da programação cultural e turística da cidade de Lisboa. No Ondajazz, por exemplo, como o próprio nome indica, privilegiam-se os gêneros aparentados do formato jazzístico, com espaço generoso reservado para a Bossa Nova e o samba, performatizados em sua maioria por músicos brasileiros residentes em Portugal.

No mesmo quarteirão do Ondajazz, por sua vez, fica o Lusitano Clube, coletividade centenária que se encontrava em estado de abandono até passar a sediar, toda terça-feira há quase dois anos de maneira ininterrupta, a já célebre Roda de Choro de Lisboa. O grupo que comanda o espetáculo, contudo, existe desde o ano 2000, e no ano passado contabilizou mais de uma centena de apresentações na capital portuguesa. Sua formação é mista – três portugueses e dois brasileiros, como misto também é o som do conjunto: a “intromissão” de um acordeon aproxima algumas canções da sonoridade de alguns ritmos tradicionais portugueses, como o vira, o malhão e o corridinho. O público que atende ao Lusitano Clube, ao contrário do que se esperaria, é menos composto por brasileiros e mais por turistas de passagem pela cidade (70% dos presentes vêm de fora de Lisboa) ou estudantes participantes do programa Erasmus.

A iniciativa faz parte um projeto de dinamização da região de Alfama, majoritariamente habitada por uma população mais idosa sem hábitos noturnos. E na percepção dominante em relação ao gênero musical em pauta, são comuns argumentos que exaltam “o som, quase sempre delirante, [...] autêntico frenesim de movimento, suor e tontura, marcado pelo ritmo louco do

pandeiro” (GIMBA, 2009), “a meio caminho entre o ambiente gaiato e apaixonado das danças tradicionais européias e o calor e a sensualidade das aulas de kizomba⁵” (PIRES, 2009), nos quais o Brasil, mais uma vez, parece atuar como mediador estratégico na triangulação Brasil-Portugal-PALOPs⁶.

Uma outra dimensão que não pode ser desconsiderada vai conceber o músico – brasileiro ou português – como simultaneamente consumidor e produtor de artefatos culturais *afetados* por um contexto de intensas trocas simbólicas. Especificamente em relação a esta entidade chamada “presença da música brasileira em Portugal”, os efeitos destes processos podem assumir múltiplas formas: há um quê de possivelmente polêmico numa afirmação deste calibre, mas quando uma cantora carioca grava um álbum composto por versões “abrasileiradas” do grupo Madredeus⁷ (PACHECO, 2007b), ou quando o duo brasileiro Couple Coffee relê as canções do trovador de intervenção Zeca Afonso a partir de uma perspectiva híbrida⁸, ou ainda quando as versões “bossa nova” de clássicos do cancionário *pop* luso feitas por Márcia Barros em um disco sintomaticamente intitulado *Bossa Nossa*⁹ (PACHECO, 2007d) alcançam tamanha repercussão que motivam a edição de um segundo e um terceiro volumes, isto talvez tenha tanto a ver com a “presença da música brasileira em Portugal” quanto os acenos à obra de Caetano Veloso (nomeadamente na fase pós-Cê) na sonoridade de uma banda de rock portuguesa contemporânea como Os Quais¹⁰ ou o trabalho solo¹¹ de JP Simões, cuja devoção a Chico Buarque se manifesta não apenas nas frequentes regravações de canções deste último¹², mas também em suas composições próprias.

Enquanto a maneira brasileira de “plasmar” a identidade lusa se dá mediante a reprodução caricaturada do sotaque, percebe-se como, no âmbito da música portuguesa contemporânea, são frequentes exemplos de artistas que recorrem à prosódia brazuca na performance de algumas canções. Estas relacionam-se, quase sempre em alguma medida, com algum aspecto do imaginário cultural do Brasil: em um nível mais imediato, costumam ser regravações de clássicos da MPB (o minimalista *Phados*, de Lula Pena) ou da Bossa Nova (*Você e eu*, de Teresa Salgueiro), embora narrativas mais incomuns também se verifiquem, como é o caso da canção *Garçonete da Casa de Fado*, do grupo Deolinda.

A personagem protagonista da canção do grupo de Deolinda ilumina um aspecto capital para a compreensão das novas dinâmicas musicais associadas à presença brasileira em Portugal: quando não está trabalhando na casa de fado, o que escuta a Garçonete? O fado que progressivamente se metamorfoseia num samba “à portuguesa” representa apenas uma faceta das diversas modalidades de consumo musical possibilitadas por esta presença. É ingênuo e, em certa medida, utópico, supor que a inserção do migrante em um outro contexto social de atuação sempre se dará mediante uma adesão irrestrita à cultura local – na maior parte das vezes, o que ocorre é precisamente o contrário, e a cultura do Outro se torna *locus* no qual a recusa, a deslegitimação, a estereotipização ou mesmo o desejo pela manutenção plena das práticas de consumo musical associadas ao território de origem afirmam-se como estratégias válidas e recorrentes. A ideia de que a música portuguesa é triste e melancólica, resumindo-se

ao fado, ou então jocosa e brejeira, correspondendo às sonoridades *pimba* que, em alguma medida, atualizam o imaginário neo-nacional-cançonetista aqui consagrado pela figura de Roberto Leal, aparece com frequência na fala de grupos de brasileiros residentes em Lisboa com os quais tive a oportunidade de partilhar alguns tópicos desta investigação.

Daí que algumas práticas de sociabilidade musical tenham se consolidado na *urbe* portuguesa (sobretudo em Lisboa) no decorrer da última década, visando precisamente o público migrante cujo perfil sociocultural e laboral difere de maneira considerável daquele que constituiu a vaga dos anos 90. Tal circuito encontra-se diretamente relacionado ao que nomeio de sedimentação da comunidade migrante brasileira em Portugal, processo no qual, após o estabelecimento das segundas gerações e sua posterior inserção na sociedade de consumo lusa, certas demandas culturais começam a ser articuladas num outro nível institucional, o que por sua vez afeta a própria prática dos músicos brasileiros residentes n’Além-Mar. Se durante muito tempo o engajamento prioritário destes últimos consistia em sua atuação como músicos de apoio de bandas ou artistas locais, a partir de meados dos anos 90 também a comunidade migrante passa a se constituir como público-alvo de tais iniciativas, com eventuais transbordamentos para outros contextos. Ao mesmo tempo, a consagração internacional de certos formatos da música popular massiva brasileira (como o pagode, o sertanejo, o *axé music*, o forró eletrônico, dentre outros) enquanto sonoridades carregadas de um forte componente identitário, atuando como elementos aglutinadores no seio das diversas comunidades migrantes brasileiras espalhadas pelo mundo, favorecem a exploração deste nicho por atores sociais diversos no contexto luso contemporâneo.

Um caso particularmente bem sucedido neste sentido é o do lisboeta Armazém F, misto de restaurante e casa de espetáculos, localizado à beira do Tejo, próximo à estação ferroviária e fluvial do Cais do Sodré. Seu administrador, o arquiteto brasileiro Ortiz de Almeida, integrou à dinâmica de funcionamento do espaço o duplo direcionamento de que falei alguns parágrafos acima: de dia uma churrascaria rodízio, com farta oferta de pratos típicos da culinária brasileira, de noite uma discoteca com espaço para performances musicais que recebe, majoritariamente de grupos de pagode a bandas pop/rock, passando conjuntos de *axé music* e duplas sertanejas.

O circuito musical-cultural dos brasileiros luso-residentes, contudo, não se limita ao Armazém F, concentrando-se em igual medida nas regiões metropolitanas das cidades de Lisboa e Porto e nos bairros de alta concentração da população migrante, como a zona nos arredores do Parque das Nações, ao longo do trecho final da linha vermelha do Metrô. As imagens a seguir nos permitem identificar não apenas os repertórios preferenciais deste tipo de evento, como também a infraestrutura de apoios e patrocínios que sustenta o circuito: estações de rádio voltadas para a música brasileira, como a Tropical FM; filiais internacionais de emissoras de TV brasileiras, como a

Rede Record; além de salões de cabeleireiro e manicure, academias de ginástica, supermercados especializados na importação de produtos brasileiros e outros estabelecimentos comerciais em torno dos quais tradicionalmente a comunidade migrante brasileira se articula

FESTA DO SEGURA O TCHAN E DANCE O CRÉU

SEGUNDA.30.NOVEMBRO
VÉSPERA DE FERIADO
NA SALA 114

PRIMEIROS VOCALISTAS DO GRUPO É O TCHAN

COMPADRE WASHINGTON
REMATINHO

DIRECTAMENTE DO BRASIL A MELHOR BANDA DA BAHIA!

BANDA Régis

GRAVAÇÃO AO VIVO DE CD E DVD!

MC CRÉU
COM SUAS BAILARINAS:
MULHER JACA
MULHER MORANGUINHO

MC NESCAU E BAILARINAS
CHICO MORENO

GRUPO KALI MIX
APRESENTAÇÃO DA BANDA
DJ IVO

INGRESSOS: ANTECIPADO 10€ / NO DIA: 15€
CAMAROTE: 25€ / ZONA VIP: 50€
ABERTURA: 23H00 / BANDA RÉGIS: 01H15
(EX) TCHAN: 02H45 / MC CRÉU: 04H30

BILHETES À VENDA: SALA 114, FNAC, WORTEN, C. C. DOLCE VITA, EL CORTE INGLÊS, LOJAS VIAGENS ABREU, LOJAS MEGAREDE E WWW.TICKETLINE.SAPO.PT RESERVAS: 707 234 234 CABELEREIROS CHEZ MOI, DELÍCIAS DO BRASIL (marquês e matosinhos), ARRAIAL DO SOL (marquês) RÉGIS PRODUÇÕES: REGISPRODUCOES@HOTMAIL.COM - 910949259 - 914624175 SALA 114 - RUA MANUEL PINTO DE AZEVEDO 114 - ZONA INDUSTRIAL DO PORTO

Cartaz promocional de evento de música brasileira em Portugal: “Festa do Segura o Tchan e dance o creu”



Cartaz promocional de evento de música brasileira em Portugal: “Forrozão de Ana Carina & Márcio”



Cartaz promocional de evento de música brasileira em Portugal: “Todo mundo vai”

Considerações finais

A título de conclusão, gostaria de sistematizar alguns pontos já apresentados, bem como reuni-los num pequeno esboço teórico-metodológico para futuras análises da presença musical brasileira em terras lusas. Um primeiro movimento seria no sentido de fragmentar o próprio conceito de “música brasileira”: exatamente a quais manifestações/gêneros/artistas estamos nos referindo quando se exalta o sucesso da música brasileira em Portugal? Qual a correspondência que pode ou não ser feita entre o êxito destes artistas em terras lusas e no Brasil (de modo a, por um lado, contornar uma eventual lógica de “dois pesos e duas medidas” e, por outro, considerar quando for pertinente o caso de artistas que desfrutaram de maior receptividade em Portugal do que em seu país de origem, caso do “fenômeno” dos anos 1990 Iran Costa¹³)?

Um segundo movimento diria respeito a outra fragmentação necessária, desta feita em relação à própria ideia de “Portugal”: embora possua dimensões territoriais reduzidas se comparado ao Brasil, Lisboa e Trás-os-Montes muito provavelmente não são equivalentes em termos de receptividade à música brasileira. Dito de outra forma, é preciso discriminar para qual Portugal a música brasileira *significa* e de que forma.

Um aspecto importante que se desdobra do segundo movimento é a intensificação dos fluxos migratórios em escala global, dinâmica na qual Portugal desempenha um papel importante em virtude tanto das consequências do processo de descolonização dos anos 70 quanto de sua condição *fronteiriça* em relação ao restante da Europa. Sendo assim, caberia também ampliar a ideia de público português de modo a abrigar tanto o camponês alentejano quanto o caboverdiano das Fontainhas, passando pelo paquistanês do Martim Moniz e pelo *brazuca* de qualquer freguesia, sem desconsiderar, também, um eventual e hipotético turista berlinense de passagem por Lisboa – multiplicando, assim, as modalidades de consumo cultural, bem como as mediações disponíveis.

O terceiro movimento, por sua vez, configura-se como uma síntese (dialética?) dos dois primeiros: *qual música brasileira significa em que medida para qual Portugal*, e através de quais circuitos de consumo cultural e de quais modalidades de difusão midiática? Embora não deixe de causar surpresa o espaço ocupado pela música brasileira nas prateleiras da rede FNAC (espaço este quase tão amplo quanto o reservado à própria música portuguesa), em que medida o CD físico continua sendo a forma primordial de contato com a música brasileira, em tempos de reconfiguração da indústria fonográfica como a conhecíamos até então? De que modo alguns festivais de música, determinados programas de rádio, a programação de certos espaços menos ou mais destinados ao público migrante e/ou turista, e mesmo a música ambiente de cafés e restaurantes cria circuitos não-hegemônicos (posto que situados na periferia das mídias massivas ditas tradicionais) para a divulgação não apenas da música brasileira, como também de uma certa *imagem de Brasil*?

Referências Bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. São Paulo: Jorge Zahar, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, São Paulo: Zouk/EDUSP, 2007.
- CIDRA, Rui. *Kizomba*. In: CASTELO-BRANCO, Salwa. (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (C-L)*. Lisboa: INET/ Círculo de Leitores, 2010. p. 674.
- CONTADOR, António Concorde & FERREIRA, Emanuel Lemos. *Ritmo e poesia – os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.
- FRADIQUE, Teresa. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- HUQ, Rupa. *Beyond subculture: pop, youth and identity in a postcolonial world*. London, New York: Routledge, 2006.
- MONTEIRO, Tiago José Lemos. *Muito além da ‘Casa Portuguesa’: uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal*. Matrizes – Revista do programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, pp. 227-241, jul./dez., 2008.
- _____. *Como é linda a minha aldeia: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem mítica de Portugal*. E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v.12, n.1, p. 1-15, jan./abr., 2009.

Referências Hemerográficas

- BELANCIANO, Vitor. *Cansei de ser sexy: diversão sem limites*. Público, Lisboa, 30 mar. 07. Ipsilon, pp. 4-9.
- _____. *Sushi e caipirinha com Cansei de ser sexy*. Público, Lisboa, 04 jul. 08. Ipsilon, pp. 22-23.
- COELHO, Alexandra Prado. *O que é que o Chico tem?* Público, Lisboa, 13 abr. 07. Ipsilon, pp. 12-15.
- GIMBA. *Chorinho feliz*. Blitz, Lisboa, n. 31, jan. 09, p. 14.
- PACHECO, Nuno. *Couple Coffee*. Co’as tamanquinhas do Zeca, Transformadores (crítica CD). Público, Lisboa, 13 abr. 2007a. Ípsilon, pp. 55-56.
- _____. *Mylene ou os dias da madredeusa*. Público, Lisboa, 13 jul. 2007b. Ípsilon, p. 14.
- _____. *Mylene, Não muito distante*. Farol Música (crítica CD). Público, Lisboa, 13 jul. 2007c. Ípsilon, p. 53.

_____. *Bossa Nossa, O melhor da pop portuguesa em ritmo bossa nova*. Sony/BMG. Público, Lisboa, 13 jul. 2007d. Ípsilon, pp. 32-33.

_____. *Seu Jorge pôs a América dentro do Brasil*. Público, Lisboa, 11 jan. 2008. Ípsilon, pp. 26-28.

PENIM, Francisco. *Paraíso perdido*. Correio da Manhã, Lisboa, 24 set. 09, p. 43.

PIRES, António. *Os músicos que mais trabalham em Lisboa*. Time Out Lisboa, Lisboa, n. 99, 5-11 ago. 2009, p. 55.

Notas

1. Em entrevista ao autor, ocorrida em Lisboa, a 3 dez. 2009.
2. Em sua reta final, e desconheço até que ponto auxiliada por uma estratégica viagem de dois personagens da trama a Lisboa, a telenovela brasileira *Viver a vida* galgou algumas posições nos *sharings* e os três álbuns com a trilha sonora da novela – nesta ordem: internacional, nacional e *lounge* – despontaram no Top 10 das Compilações mais vendidas, segundo dados da Associação Fonográfica Portuguesa. Disponível em: <<http://www.artistas-espectaculos.com/topafp/pt/>>. Acesso em: 20 jun. 2010.
3. Edição transmitida em 19 de novembro de 2009 e disponível *on line* durante algumas semanas após a veiculação.
4. Título de uma canção do EP de estreia do Real Combo Lisbonense, cujos versos enumeram diversas referências à cultura brasileira em diálogo com o imaginário fadista.
5. Originalmente a palavra *kizomba* era utilizada para designar um gênero coreográfico angolano da região cultural quimbunda (em quimbundo, a palavra é sinônimo de “festa”, “encontro”, “confraternização”). A partir dos anos 1990, contudo, passa a ser utilizado em referência a um formato musical popular massivo híbrido entre a matriz angolana e ritmos caribenhos como o *zouk*, emergente em centros urbanos dos PALOPs ou em localidades de expressivo contingente migrante oriundo destes países (CIDRA, 2010, p. 674).
6. N. do E.: Acrônimo para Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.
7. Refiro-me ao disco *Não muito distante*, da cantora fluminense Mylene, que a crítica portuguesa “leu” sob a chave das aproximações entre o repertório do Madredeus e ritmos “brasileiros”: “‘O paraíso’ rumo à Bossa Nova, o ‘Fado das dívidas’ ganha a batida dançante de um bumba-meu-boi maranhense, [...] ‘A quimera’ ganha o balanço do xote e ‘A andorinha da primavera’ passeia-se numa lenta e suave marcha de carnaval” (PACHECO, 2007c, p. 53).
8. “Sem trair o espírito original das canções, levaram-nas [...] da *pop* ao baião, ao rock, ao samba, [...] de forma contida e subtil, [...] com a intenção clara de contar uma história, onde Portugal e Brasil se cruzam e enlaçam. [...] Com este disco, José Afonso reentra no Brasil pela porta grande. E em boa companhia” (PACHECO, 2007a, pp. 55-56). O “núcleo” do Couple Coffee são os brasileiros Luanda Cozetti e Norton Daiello, residentes em Portugal. Questiono apenas a “reentrada no Brasil pela porta grande” louvada pelo crítico do Ípsilon, na medida em que, até o presente momento, o álbum *Com as tamanquinhas* do Zeca continua inédito do lado de cá.
9. Em *Bossa nossa – o melhor da pop portuguesa em ritmo bossa nova* (2009) e nas sequências *Mais Bossa nossa* (2010) e *Bossa nossa 3* (2011) é possível encontrar canções de artistas lusos como Amália Rodrigues, Rui Veloso, Paulo Gonzo, Clá, Jorge Palma, Xutos &

Pontapés, Delfins, Sétima Legião, Susana Félix, dentre outros, relidas sob o prisma da Bossa Nova, a exemplo do que o grupo francês Nouvelle Vague promoveu em relação ao pop/rock anglófono. A crítica posicionou-se de forma moderada, ora destacando a “elegante metamorfose” de algumas canções (*O anzol*, do Rádio Macau, *Tudo o que te dou*, de Pedro Abrunhosa), ora condenando a “excessiva colagem à metrica dos originais” (por exemplo, na versão de *O pastor*, do Madredeus), no geral considerando o projeto “menos ousado do que experiências anteriores com repertório português”, como as do duo Couple Coffee e da supracitada Mylene (PACHECO, 2007d, pp. 32-33).

10. O duo Os Quais, composto pelo escritor Jacinto Lucas Pires e pelo pintor Tomás Cunha Ferreira, possui apenas um álbum lançado, o EP *Meio disco*, de 2009, pela Amor Fúria.
11. Egresso da cena rock de Coimbra dos anos 1980, o poeta e compositor JP Simões já integrou os grupos *Pop Dell Arte*, *Belle Chase Hotel* (entre 1998 e 2000) e *Quarteto Tati*, com quem lançou o disco *Exílio* (2004). Sua carreira solo, até o presente momento, compreende os álbuns *1970* (2007) e o ao vivo *Boato* (2009).
12. Aqui, refiro-me sobretudo às versões de JP para *Joana Francesa* (em *Boato*) e para *Retrato em branco e preto*, inserida na compilação *3 Pistas – Volume 2* (2009), produzida pela emissora Antena 3. No *Volume 1* do supracitado projeto, quando ainda era vinculado ao Quarteto Tati, a canção escolhida por JP para o cover foi nada mais nada menos do que... *Gota d'água*.
13. Consagrado n'Além-Mar a partir de uma versão eletrônica do axé *O bicho*, de Ricardo Chaves (uma das músicas mais tocadas no verão português de 1995), Iran Costa certamente não foi o primeiro e muito menos o último músico brasileiro a cruzar o oceano à procura do sucesso na Europa (e a encontrá-lo no exterior de uma forma mais expressiva do que em sua própria terra natal), mas sua trajetória revela-se significativa no sentido de ter “aberto as fronteiras” de Portugal para toda uma categoria particular de artistas *made in Brazil*.