

Muito além da «casa portuguesa»: uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal

TIAGO JOSÉ LEMOS MONTEIRO*

RESUMO

Este trabalho mapeia e discute os silêncios e as assimetrias que pontuam os intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal. Ao mesmo tempo em que a nossa percepção sobre a cultura portuguesa contemporânea parece mediada por um «senso comum mítico» profundamente influenciado pelo discurso da tradição, Portugal vem se revelando um consumidor entusiasmado da nossa «moderna» cultura da mídia. Tais desequilíbrios se refletem no enorme sucesso de artistas e bandas brasileiras em Portugal, cujo contraponto é o total desconhecimento da produção musical portuguesa contemporânea, sobretudo na seara do pop/rock.

Palavras-chave: relações Brasil-Portugal, música popular massiva, consumo cultural

ABSTRACT

This paper identifies and discusses the silences and the asymmetrical relations that characterize the exchanges of popular music between Brazil and Portugal. At the same time that our perception of the contemporary Portuguese culture seems mediated by a «mythical common sense» deeply influenced by the discourse of tradition, Portugal became an enthusiastic consumer of our «modern» media culture. Such asymmetries are visible in the huge success of Brazilian artists and bands in Portugal, whose counterpoint is the absence of Portuguese contemporary musical production in Brazil, especially those related to pop/rock.

Key words: Brazil-Portugal relations, popular music, cultural consumption

* Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e bacharel em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição (2004). Desde o segundo semestre de 2007, atua como professor substituto da Escola de Comunicação da UFRJ. Membro do LabCULT - Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas, Lazer e Tecnologias da Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

INTRODUÇÃO

PARA UM PAÍS cujas relações com o Brasil ultrapassam cinco séculos de história, a presença de Portugal em nosso imaginário midiático é bastante reduzida. Se no plano político-diplomático essas relações se revelam, no mais das vezes, harmônicas e cordiais, o mesmo não se pode dizer da esfera do simbólico. Há tempos que a frequência das trocas culturais entre os dois países parece condicionada por eventos específicos, como a comemoração dos 500 anos do nosso descobrimento, em abril de 2000.

Em decorrência da recente celebração pelos 200 anos da chegada de D. João VI ao Brasil, Portugal e a cultura portuguesa voltaram a se fazer presentes na nossa mídia, sob as mais variadas formas, durante o segundo semestre de 2007: cadernos especiais foram veiculados nos jornais de maior circulação do Rio de Janeiro¹; o Centro Cultural Banco do Brasil da capital fluminense sediou uma exposição sobre as matrizes romanas, visigodas e árabes que posteriormente constituíram Portugal². O tema frequentou universos tão díspares quanto o tradicional programa de debates *Roda Viva* da TV Cultura³ e o *show* semanal apresentado por Hebe Camargo no SBT.

Há um traço, entretanto, que unifica todas essas «aparições»: Portugal é sempre pensado como um país profundamente vinculado às formas e manifestações tradicionais de sua cultura. A abordagem historiográfica, por exemplo, tende a privilegiar o Portugal dos castelos medievais, das quintas, dos descobrimentos e da matriz colonial brasileira. Olhares sobre a contemporaneidade lusa se dirigem, sobretudo, à convivência entre modernidade e tradição⁴ (verificada em centros urbanos como Lisboa e Porto), destinando um peso maior a tudo o que se refere a esta última: as velhas mercearias, as casas de fado, as senhoras vestidas de preto, a religiosidade típica das aldeias (manifesta em eventos como as constantes peregrinações ao santuário de Fátima) – vestígios de um país eminentemente agrário, conservador e interiorano, que foram capazes de sobreviver ao rolo compressor de modernidade simbolizado pela entrada de Portugal na União Européia (Setti, 1992).

O presente artigo tem por objetivo investigar de que forma a hegemonia desse «senso comum mítico» que associa o Portugal de hoje a determinados aspectos tradicionais de sua cultura influencia a percepção que nós, brasileiros, temos da produção musical portuguesa contemporânea. Santos (2006) define o senso comum como “as crenças sociais (...) aceitas como pensamento rigoroso de uma forma de pensar sem rigor”, possíveis de serem desmistificadas pelas diversas ciências sociais. Ainda segundo o autor, a valorização desse senso comum é tanto maior em determinada sociedade quanto menos consolidado foi o seu processo de transição efetiva para a modernidade. A recorrência de

1. Merecem destaque «A invenção de um país», encarte veiculado no jornal *O Globo* em 29 de novembro de 2007, e o Caderno Mais! Especial da *Folha de S. Paulo*, publicado no dia 25 do mesmo mês.

2. “Lusa – a matriz portuguesa”, em cartaz no Rio de Janeiro até o dia 10 de fevereiro.

3. Refiro-me, aqui, à participação do embaixador português no Brasil, Francisco Seixas da Costa, em 17 de setembro de 2007, no programa conduzido por Paulo Markun. Também merecem registro o *Globo Repórter* sobre Portugal apresentado em 7 de setembro do mesmo ano e o programa de turismo *50 por 1*, apresentado por Álvaro Garnero na Rede Record, que elegeu como “experiências inesquecíveis” de uma visita ao país comer queijadas em Sintra, visitar o Museu do Azulejo e andar de elétrico (o nosso bonde) pelas ruas de Lisboa.

4. Concebo tradição como os diversos modos de articulação e associação entre vários elementos de uma dada cultura ao longo do tempo (Hall, 2003), embora a maioria dos textos sobre música portuguesa que consultei para a elaboração deste *paper* empregue-na como sinônimo de “persistência de velhas formas”, concepção da qual pretendo me afastar.

regimes totalitários ou de fundo conservador, bem como a predominância de uma elite literária e cultural distante tanto do povo quanto das instâncias de poder político, tende a fomentar a reprodução desses discursos, como parece ter sido o caso de Portugal. Decorreriam dessa representação epidérmica do «caráter nacional português» traços como a eterna melancolia do fado, o sebastianismo, o estilo manuelino e o espírito desbravador (associado aos primeiros navegantes), que, repetidos à exaustão, tendem a ser aceitos como verdade natural tanto pelos próprios portugueses quanto por aqueles que entram em contato com tais representações.

Inicialmente, formulo a hipótese de que a nossa percepção do que é produzido atualmente em Portugal em termos de música sofreu uma espécie de «congelamento temporal», como se o imaginário simbólico trazido pelas últimas levas de imigrantes a acorrerem em massa para o território brasileiro (nos anos 60) não tivesse sofrido nenhuma atualização posterior à década de 80. Em um segundo momento, elaboro uma breve trajetória comparada dos gêneros musicais populares massivos vinculados ao universo do pop/rock⁵ no Brasil e em Portugal, dado o virtual desconhecimento, em terras tupiniquins, de artistas que possuem mais de 30 anos de carreira ou de bandas atuais que mobilizam parcelas consideráveis da juventude portuguesa urbana. Concluo esta reflexão utilizando a banda *Toranja*, em sua relação com os fãs do grupo carioca *Los Hermanos*, como exemplo de um diálogo possível entre os repertórios musicais contemporâneos do Brasil e de Portugal.

BRASIL-PORTUGAL, SÉCULO XX: RUÍDOS, ASSIMETRIAS E A MEDIAÇÃO DO «SENSO COMUM»

As relações luso-brasileiras durante o século XX não apenas mudaram de intensidade como também tiveram seu sentido hegemônico alterado: a condição de periferia do Império Ultramarino, de destino dos fluxos (de pessoas, principalmente) oriundos de Portugal já há muito se revela ultrapassada. As últimas décadas do século passado testemunharam a ascensão do Brasil à categoria de centro do imaginário simbólico que Portugal parece importar de forma entusiasmada.

Esse processo está em curso desde os anos 60, quando artefatos culturais brasileiros (dos romances de Jorge Amado aos fascículos da Editora Abril, passando pela nossa música de protesto) começaram a se tornar mais presentes no cotidiano português. A Revolução dos Cravos, que pôs fim ao Estado Novo salazarista e levou os militares ao poder em Portugal, entretanto, aconteceu na mesma época em que o Brasil vivia sob a ditadura do general Emílio Garrastazu Médici, em abril de 1974. A inspiração libertária daquela ia de encontro à

5. Utilizo a expressão *pop/rock* e não *pop-rock*, como de costume, por uma razão conceitual: o termo *pop* em *pop-rock* pode denotar a ocorrência de uma variação dentro do *rock*, motivada pelo flerte deste último com discursos e sonoridades próprias da música *pop*, que tendem a ser vistas como diluições banais, inautênticas e meramente comercialistas dos valores que o discurso da música *rock* costuma celebrar (autenticidade, atitude e comunidade, dentre outros). A expressão *pop/rock* abrange, indistintamente, tanto artistas totalmente associados ao *rock* e ao *pop* quanto aqueles que transitam pelos dois universos e está de acordo com perspectivas teóricas contemporâneas que postulam a dissolução das fronteiras entre os gêneros e a transformação da ideologia do *rock* numa ideologia da música popular massiva (Hesmondalgh, 1998; Monteiro, 2006).

tendência repressora desta última, o que pode ter colaborado no sentido de frear os intercâmbios entre os dois países, no sentido Portugal-Brasil. No sentido contrário, entretanto, o trânsito acabou por se intensificar, já que muitos exilados políticos brasileiros (como José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal e Glauber Rocha) foram buscar refúgio em Portugal e, a partir de maio de 1977, com a transmissão do primeiro capítulo de *Gabriela*, as telenovelas brasileiras começaram a ser veiculadas n' além-mar (Cunha, 2007).

A conseqüência dessa transformação estrutural é a assimetria nos intercâmbios simbólicos entre os dois países: passamos a saber muito pouco sobre o que Portugal produz em matéria de artefatos culturais hoje, enquanto que, em Portugal, o espaço ocupado pela cultura brasileira (notadamente no campo televisivo e musical) só não é mais hegemônico porque o imaginário cultural anglo-americano ainda ocupa esse lugar dominante⁶.

Tal assimetria nas trocas simbólicas transcende o mero aspecto quantitativo dessa relação: o imaginário cultural que Portugal importa do Brasil é dinâmico, urbano, repleto de «quadros de modernidade» cujo impacto na mentalidade dos portugueses de tendências mais conservadoras tende a ser bastante intenso (Cunha, 2007); o imaginário cultural que o Brasil conserva de Portugal, por sua vez, é estático, congelado no tempo, nos remetendo ao passado ou às vertentes mais tradicionais da cultura lusa.

O caso da música me parece particularmente sintomático dessa assimetria, já que, segundo Tinhorão (2006: 27), datam do século XVIII as primeiras trocas sonoras entre os dois países. Atualmente, em virtude do escasseamento ou da precariedade dos canais de comunicação que coloquem em contato a comunidade portuguesa do outro lado do Atlântico e os emigrados residentes no Brasil (Monteiro, 2007), as chances de sobrevivência da música portuguesa parecem residir apenas no seio de determinadas instituições que se dedicam à preservação de formas tradicionais da cultura lusa. As atividades desenvolvidas por essas Casas (do Minho, das Beiras, de Viseu) se enquadram no cenário descrito por Setti (1992), que destaca o caráter endógeno de tais manifestações.

Existem, no Brasil, núcleos e bairros de emigrantes portugueses que (...) promovem festas, danças, apresentações de grupos de música tradicional e, simultaneamente, se constituem na principal clientela desses eventos (...). O repasse desse produto é pouco representativo para a sociedade brasileira global. (...) Além disso, esses repertórios aqui repassados concentram-se em modelos musicais e coreográficos de formas conhecidas e sempre repetidas, como a «caninha verde», o «corridinho», «o rei de gaio», a «chamarrita» e outros, além do indispensável fado, de aceitação sempre garantida (Setti, 1992: 113-122).

6. Para uma cartografia dos intercâmbios simbólicos entre Portugal e Brasil na literatura e no cinema, ver Monteiro (2007).

Em outras palavras, para além dessa circularidade que caracteriza a produção e o consumo de música portuguesa no Brasil, verifica-se também a reprodução quase automática de modelos consagrados pelo senso comum sobre o que vem a ser a cultura de Portugal na contemporaneidade. Artistas como a fadista Amália Rodrigues e Roberto Leal se converteram, assim, em estereótipos de uma certa cultura portuguesa, tida por muitos como a única existente.

Fazia parte da política cultural do Estado Novo de Salazar a afirmação de uma suposta «identidade portuguesa» que deveria reforçar a singularidade de Portugal perante as demais nações. Isso se dava mediante o «aprisionamento» de elementos tradicionais dessa cultura (como o folclore das aldeias), que eram esvaziados de seus sentidos histórico e político e divulgados (tanto interna quanto externamente) apenas como algo pitoresco. Uma das manifestações mais sintomáticas dessa visão de mundo ficou conhecida como «nacional-cançonetismo». Coube ao nacional-cançonetismo ajudar a reproduzir uma série de clichês que decerto se fazem presentes na nossa percepção da cultura portuguesa, entre eles, a figura do português «pobre, mas honrado» e da «casa portuguesa com certeza», que se apoiavam na exaltação de banalidades e assim obscureciam a real situação política do país⁷. Ainda que não necessariamente enquadrados sob o rótulo de nacional-cançonetismo, também o fado e as danças folclóricas acabaram por cumprir esse papel, razão pela qual, durante muito tempo, a própria Amália Rodrigues foi vista com reserva pela juventude portuguesa de esquerda.

Passada a euforia revolucionária do 25 de abril e atendendo a disposições eminentemente mercadológicas, consagram-se o neonacional cançonetismo (cujo exemplo mais representativo talvez seja o cantor Roberto Leal, muito popular no Brasil durante os anos 80) e a música pimba – canções julgadas como «bregas» e «cafonas» segundo determinados parâmetros de cultura, ou simplesmente de fundo humorístico e malicioso, baseadas em duplos sentidos. As figuras mais populares da atual música pimba portuguesa (no sentido numérico da palavra «popular») talvez sejam o sanfoneiro Quim Barreiros (espécie de Genival Lacerda luso, presença constante em festas universitárias e arraiais de verão) e os cantores românticos Ágatha e Tony Carreira⁸.

Para muitos (...), a Música Portuguesa resume-se a Emanuel, Saúl, Ágatha ou outros grandes filósofos da música pimba. Uma música fortemente machista e saturada de mediocridade: o cúmulo do mau gosto e da ignorância. (...) Nas programações (...) onde é difundida a música portuguesa, aparentemente ninguém tem conhecimentos para comentar a música moderna portuguesa, como os Da Waesel, Mind Da Gap, Né Ladeiras, Marta Dias, João Afonso, Ithaka (...).

7. Exemplo paradigmático do nacional-cançonetismo, capaz de reunir numa mesma letra alguns dos elementos mais recorrentes do nosso senso comum mítico sobre Portugal (sobretudo a melancolia e o eterno apego ao passado), é a canção *Ó tempo, volta pra trás*, de Antonio Mourão, popularizada pelo intérprete Francisco José: “Ó tempo volta para trás/Dá-me tudo o que eu perdi/Tem pena e dá-me a vida/A vida que eu já vivi/Ó tempo volta p’ra trás/Mata as minhas esperanças vãs/Vê que até o próprio sol/Volta todas as manhãs” (<http://letras.terra.com.br/antonio-mourao/478417>. Acessado em 15 de janeiro de 2008).

8. A despeito de seu caráter aparentemente descompromissado, há que se problematizar o papel desempenhado não apenas pela música pimba como também pelos formatos mais tradicionais da música portuguesa na perpetuação do supracitado senso comum mítico, sem, no entanto, demonizar tais manifestações como se essas, por si só, fossem capazes de fomentar a «alienação das audiências», processo que decerto é mais complexo do que aparenta ser.

Contrariamente ao que se pensa, o fado não é o único estilo musical português reconhecido internacionalmente. Em 1999 o semanário musical inglês *New Musical Express* escolheu os grupos portugueses *Belle Chase Hotel* e *Cool Hipnoise* como sendo uns dos melhores de Portugal e da Europa. A música *hip hop* Portuguesa, ou até mesmo a música electrónica portuguesa é muito mais importante e de qualidade em Portugal, do que se pensa aqui (Costa, 2007; grifos do autor).

Os fluxos migratórios para o Brasil, intensos na década que precedeu a Revolução dos Cravos, podem ser entendidos no contexto da crise económica que assolou Portugal a partir dos anos 50, quando todo o setor primário da economia sofreu as conseqüências de um processo de oligopolização, que levou pequenos produtores agrícolas a verem a emigração como única saída. Parece evidente que o imaginário simbólico referente à cultura portuguesa que circula entre nós não foi «alimentado» com dados novos, atualizado de forma a parecer atraente também para as gerações mais jovens, conservando-se tal e qual trazido d'almém-mar por avós, pais e tios que acorreram para o território brasileiro nessa época⁹. A distância em relação à matriz, o bloqueio do tráfego de informações efetuado pelo regime salazarista e a ausência de canais de comunicação efetivos só contribuíram para a reprodução desse imaginário¹⁰.

Em suma, é um “Portugal do passado” (Setti, 1992: 114) esse que se consolidou entre nós: o mesmo da literatura de Camões e Pessoa, da arquitetura manuelina, das tradições populares das aldeias remotas, em que a existência de bandas de *rock* com quase 30 anos de carreira sempre há de parecer um corpo estranho – razão pela qual a próxima seção deste artigo é dedicada ao estabelecimento de conexões possíveis entre o *pop/rock* brasileiro e o português, a partir de uma breve trajetória comparada.

O POP/ROCK LUSO-BRASILEIRO: UMA TRAJETÓRIA EM PARALELO

A consolidação dos gêneros musicais populares massivos vinculados ao universo do *pop/rock* se verificou de forma bastante semelhante no Brasil e em Portugal. Essa semelhança reside não apenas na coincidência entre ciclos e movimentos mas também na relação, por vezes tensa, por vezes simbiótica, entre essa produção vinculada ao *pop/rock* e aquela costumeiramente agregada sob o «guarda-chuva» mercadológico (e ideológico) conhecido por música popular (seja ela brasileira ou portuguesa - MPB/MPP, daqui para frente).

É certo que a tentativa de definir com precisão, e de acordo com critérios puramente musicológicos, o que viria a ser essa MPB/MPP se revela, no mais das vezes, infrutífera – em parte porque, dependendo do lugar de fala ocupado por

9. Depois do 25 de abril, a esperança nas reformas estruturais do país (logo frustrada com a contra-revolução de novembro de 1975), o clima de euforia política e a conseqüente entrada de Portugal na Comunidade Económica Européia ajudaram a reduzir os supracitados fluxos, embora pelas mesmas razões o trânsito no sentido Brasil-Portugal tenha se intensificado (Secco, 2004).

10. Ainda segundo Costa (2007), em artigo de tom declaradamente ressentido, “o problema é que muitos emigrantes portugueses ficaram parados no tempo, e que para eles os *Xutos* e *Pontapés* ainda representam a Música Moderna Portuguesa! Portugal modernizou-se; os atrasados são os emigrantes!”. Os *Xutos* e *Pontapés* são uma banda de rock surgida em finais dos anos 70 e ainda em atividade.

quem efetua a classificação, e das circunstâncias em que essa classificação é feita, artistas inicialmente vinculados a um universo mais próximo da MPB/MPP podem, em outro contexto de enunciação, serem rotulados como pertencentes ao universo do *pop/rock*. Nesse processo, não apenas a indústria fonográfica como também (e sobretudo) a imprensa especializada desempenham um papel fundamental. Além disso, o que alguns autores definem (pejorativamente) como “música ligeira” (Correia, 1984) outros vão conceber (de maneira elogiosa) como “música moderna” (Duarte, 2006), razão pela qual me nortearei pelo conceito de «popular massivo» (que diz respeito, em linhas gerais, a uma determinada configuração das dinâmicas de produção, circulação e consumo musical no mundo capitalista do pós-guerra) quando estiver me referindo à produção musical portuguesa vinculada à seara do *pop/rock* posterior à Revolução dos Cravos de 1974 (Janotti Jr. & Cardoso Filho, 2006).

Da mesma forma que a MPB começa a se configurar como categoria taxionômica a partir dos anos 60 (num contexto que compreende, não necessariamente em ordem de importância, os efeitos da consagração internacional da Bossa Nova, os Festivais da Canção e o início do Governo Militar), em Portugal, é a partir da geração dos «cantautores» que a expressão música popular portuguesa se consagra. Ficaram conhecidos como «cantautores», «trovadores» ou «baladeiros» os artistas surgidos em meados dos anos 60 que se apropriavam de elementos da música tradicional portuguesa e das canções regionais e transformavam tais peças em “armas pacíficas e politicamente engajadas contra a opressão do regime” ao envolverem-nas numa roupagem urbana. Influenciados, sobretudo, pela canção de protesto brasileira e latino-americana, os cantautores foram, durante muito tempo, acusados de produzir um «folclore de elite» destinado ao público universitário. Os nomes mais expressivos dessa corrente são os cantores e compositores Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira e José Mário Branco (Correia, 1984).

Enquanto Brasil e Portugal, vivenciando momentos históricos menos ou mais semelhantes, testemunhavam o recrudescimento de regimes políticos marcados pelo autoritarismo, e a MPB/MPP desempenhava um papel central nesse contexto, o rock ocupava uma posição secundária e relativamente marginal – «marginal» não no sentido de oposição ao *status quo*, mas sim no que concerne ao destaque dado pelos veículos de mídia e, notadamente, na compreensão de sua relevância sociocultural.

Tanto a Jovem Guarda brasileira de Roberto e Erasmo Carlos, Wanderléia e *The Fevers* quanto o rock português dos anos 60 compartilhavam as mesmas fontes de inspiração: no caso, a música de Elvis Presley e dos *Beatles* fase «iê-iê-iê», que podia ser apropriada ou sob a forma de precárias versões em português ou então em seu idioma original (ocasião em que o sotaque acabava por

11. Em Portugal, desfrutaram de ampla popularidade as bandas *Os Sheiks*, *Quarteto 1111* e incontáveis conjuntos oriundos do meio estudantil-universitário que, por essa razão, atendiam pelos nomes de *Conjunto Acadêmico João Paulo* ou *Conjunto Acadêmico Os Espaciais* (Duarte, 2006).

«denunciar» as origens do *performer*). A despeito do eventual sucesso midiático experimentado por alguns artistas e bandas¹¹, e do entusiasmo com que foram recebidos por uma ampla parcela da juventude, as críticas e acusações que tais iniciativas recebiam também eram, grosso modo, as mesmas - basicamente, a de estimularem a subserviência a um modelo musical anglo-americano, desprezando as referências culturais locais e, conseqüentemente, semeando a alienação entre os jovens (Motta, 2000).

Sendo a década posterior caracterizada, tanto aqui quanto em Portugal, pelo surgimento de bandas cada vez mais influenciadas pela vertente progressiva do *rock* (embora, sobretudo no Brasil, essa influência tenha se dado sob o signo das misturas e dos hibridismos com elementos locais, vide o caso dos *Mutantes*, dos *Novos Baianos* ou dos *Secos & Molhados*), é também nos anos 70 que as trocas simbólicas entre as duas nações, até então freqüentes em virtude de seu passado comum e dos recorrentes fluxos migratórios, começam a se tornar escassas ou assimétricas, por razões já anteriormente mencionadas.

A abertura política derruba as fronteiras musicais que isolavam Portugal do restante da Europa. Ao mesmo tempo em que a música dos cantautores finalmente chega às rádios, numa espécie de euforia pós-revolução, o ideário *pop/rock* em vigência no contexto anglo-americano também «contamina» a produção musical lusa. É em virtude disso que o decênio compreendido entre 1975 e 1985 vai instaurar aquele que talvez seja o ponto de virada desse roteiro musical. Sob os efeitos colaterais do *do-it-yourself punk*, tanto Brasil quanto Portugal irão formatar um modelo de *rock* que, diferentemente das tentativas anteriores, de fato irá se consolidar como hegemônico em termos de visibilidade midiática e repercussão mercadológica.

No caso português, por exemplo, foram decisivos os efeitos da contra-revolução de novembro de 1975, que novamente retirou de circulação os cantautores, agora submetidos a uma censura mais econômica do que propriamente política. Como conseqüência, o espaço ocupado nas rádios e nas emissoras de TV pelo *rock* vindo dos Estados Unidos e da Inglaterra tornou-se mais representativo. No Brasil, por sua vez, foi a abertura «lenta, gradual e segura» conduzida pelo presidente Geisel que, pouco a pouco, ampliou e autorizou a penetração cada vez maior desse imaginário musical anglo-americano, efetivada apenas na gestão de seu sucessor, o general João Batista Figueiredo, já na década de 80. Neste contexto, desempenharam um papel estratégico tanto veículos de mídia como a Rádio Fluminense FM e a revista *Bizz*¹² quanto determinados indivíduos que funcionavam como pontos de contato entre o Brasil e o que acontecia lá fora (jornalistas como Ana Maria Bahiana e Maurício Kubrusly, mas também diplomatas cujos filhos inauguravam redes de troca e distribuição de discos

12. Em Portugal, desempenham papel semelhante os jornais *Musicalissimo* e *Rock Week*.

até então lançados unicamente no exterior) e espaços de realização de *shows*¹³ como o Circo Voador, no Rio de Janeiro.

É impossível, portanto, dissociar o intenso sucesso midiático experimentado por inúmeras bandas brasileiras e portuguesas surgidas durante a década de 80 da infra-estrutura de produção, distribuição e consumo que possibilitava a essa música atingir um público vasto. Num curto intervalo de tempo, a partir de 1977, por exemplo, o aperfeiçoamento das tecnologias de gravação e o *boom* do chamado *rock* português¹⁴ levaram inúmeros grupos de baile (que animavam festas colegiais e universitárias) a se converterem em bandas de *rock* e assinarem contrato com alguma gravadora; até mesmo o veterano trovador Sergio Godinho foi aconselhado a se transformar num “músico de *rock*” (Correia, 1984).

Para o jornalista e professor da PUC-RJ Arthur Dapieve, que cunhou a expressão *Brock* para classificar a produção desse período, por sua vez, esse seria

... um novo *rock* brasileiro, curado da *purple-haze* psicodélica-progressiva dos anos 70 (...), falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaróides urbanos (...) – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização iniciado na década de 80 (Dapieve, 1995: 195).

Nota-se que, tanto no caso do *rock* português quanto no do brasileiro, é a projeção midiática e mercadológica experimentada nos anos 80 que vai fundamentar a adoção de um discurso de legitimação desse *rock* como “música nacional”¹⁵, principalmente se comparado à produção de ciclos anteriores. Visto que a ocorrência de determinadas condições de produção e reconhecimento faz parte da constituição estrutural dos gêneros populares massivos, conclui-se que ambos surgem, portanto, mais como construções de sentido operacionalizadas pela indústria fonográfica, promovidas por alguns setores da imprensa especializada e disseminadas junto aos consumidores através de canais de mídia selecionados, que como movimentos dotados de unidade e coesão (embora tenham sido, muitas vezes, enxergados como tal).

Passada a euforia da década de 80 e atingida a saturação de alguns modelos na década posterior¹⁶, restou ao tal *rock* «luso-brasileiro» a possibilidade de se reinventar no decênio seguinte. Não mais protegido pelo escudo de um «nacional» agregado à distinção genérico-musical, esse *pop/rock* contemporâneo foi buscar, no diálogo com os localismos e nas articulações entre o regional e o global (pensemos na «parabólica fincada na lama» proposta pela cena de Recife, da qual emergiram *Chico Science & Nação Zumbi*, *Mundo Livre S/A* e *Fred 04*), um vislumbre de renovação.

13. Merece destaque especial, no caso português, a casa de espetáculos Rock Rendez Vous, situada em Lisboa.

14. A detonação do *boom* costuma ser associada ao êxito de vendas do álbum *Ar de rock* (1980), de Rui Veloso, músico de formação blueseira cuja trajetória precede o lançamento desse disco.

15. Para mais considerações sobre o “cantar em português” como fator articulador de uma identidade nacional, ver Monteiro (2008).

16. De todas as bandas forjadas durante a explosão do *rock* português, apenas os grupos *Xutos & Pontapés*, *GNR*, *UHF*, *Rádio Macau* e Rui Veloso continuam em atividade. Fenômeno semelhante pode ser verificado no caso brasileiro: o êxito mercadológico do *Brock* gerou bandas que, a despeito de eventuais consagrações nos anos 80 e esporádicos impulsos revivalistas, não conseguiram sobreviver à passagem do tempo (Dapieve, 2000).

17. Tome-se como exemplo o *Buraka Som Sistema*, grupo português de *kuduru* (espécie de *funk* angolano de sonoridade semelhante à do *funk* carioca), muito popular na Europa (<http://revistatpm.uol.com.br/67/8omyspaces/buraka.htm>. Acessado em 25 de julho de 2007).

18. Na escalção da penúltima edição do Festival *Rock in Rio* Lisboa, em 2006, artistas vinculados ao cenário *pop/rock* brasileiro como Marcelo D2, Pitty e *Jota Quest* dividiam espaço com veteranos da cena lusa, como *GNR*, Rui Veloso e *Xutos & Pontapés*, e novos nomes como os *rappers* do Da Weasel (<http://rockinrio-lisboa.sapo.pt/programacao.html?lang=pt>. Acessado em 28 de junho de 2007).

19. “Em turnê por Portugal, no começo de novembro, a cantora reuniu 30 mil pessoas nos *shows* que fez em Lisboa e no Porto. Os ingressos se esgotaram com duas semanas de antecedência. O (...) CD *MTV ao Vivo* já é disco de ouro, com mais de 20 mil cópias vendidas, e o DVD, lançado há menos de um mês, está na lista dos mais procurados” (Camargo, 2007).

20. Frith (1996) estabelece que as convenções de gênero, dentro da lógica popular-massiva, devem ser analisadas considerando a interseção entre três esferas/regras: a econômica, a semiótica e a técnico-formal. Ainda que, sob esta última perspectiva, equiparar Ivete Sangalo e Pitty pareça algo desprovido de sentido, no que tange às estratégias de produção de sentido e conformação de

Em Portugal, país de dimensões territoriais bastante reduzidas, foi no entrecruzamento dos fluxos migratórios (a maioria deles, ilegais) vindos das ex-colônias africanas de Angola¹⁷, Moçambique e Cabo Verde, mas também do contato com os demais países membros da União Européia, que uma nova dinâmica se constituiu. Tanto lá como cá, os ventos do *indie rock* e da música eletrônica que sopravam da Inglaterra e dos Estados Unidos via internet alimentaram o surgimento de várias cenas articuladas em torno do discurso da independência e do *underground* (Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, sim, mas também Lisboa e Coimbra).

Nesse sentido, revelam-se sintomáticos os casos dos grupos de *pop/rock* português que optam por cantar em inglês, como forma de disputar algum espaço no mercado fonográfico europeu, a exemplo da banda *The Gift*, cuja trajetória já ultrapassa os dez anos de carreira. A adoção do inglês como idioma oficial do *rock* português contemporâneo também fica evidente se compararmos as coletâneas *O melhor do rock português* (volumes I e II) (EMI/Valentim de Carvalho, 2003/2004), que cobre artistas surgidos durante o *boom* do gênero, entre 1979 e 1985, e o CD duplo *Novo rock português* (Chiado Records/Farol Música, 2007). Enquanto na primeira coletânea todos os artistas cantam em português, na segunda, apenas 5 das 38 bandas reunidas não cantam em inglês.

Paradoxalmente, num contexto em que a circulação de informações em escala planetária se dá de maneira cada vez mais intensa, muito pouco ou quase nada dessa produção musical lusa pós-década de 90 chega até nós. Em contrapartida, é nas trocas estabelecidas com músicos e bandas brasileiras que alguns artistas portugueses se projetam em seu próprio mercado fonográfico, conforme será mencionado na próxima seção deste *paper*.

ATRAVESSANDO O OCEANO: O CASO DA BANDA TORANJA

Grosso modo, o intercâmbio musical contemporâneo entre as duas nações poderia ser resumido em três fluxos: o primeiro parte do Brasil e chega a Portugal, transportando sonoridades vinculadas, em maior ou menor grau, a um universo discursivo que podemos associar ao nosso *mainstream* popular-massivo. São artistas que desfrutam de ampla popularidade (sobretudo junto ao público jovem), atingem vendagens expressivas, se fazem presentes na grande mídia e permanecem atrelados a uma grande gravadora, podendo ou não flertar com sonoridades ou valores característicos do *pop/rock* – podemos pensar em Pitty e *Jota Quest*¹⁸, mas também em Ivete Sangalo¹⁹, como exemplos mais significativos dessa corrente²⁰. Nos grandes veículos de mídia portugueses (um exemplo pertinente é a emissora de rádio *Antena 3*, voltada para o público jovem), figuras como as acima mencionadas dividem espaço com artistas locais de orientação semelhante que, no entanto, são desconhecidos por estas paragens.

O segundo fluxo, menos intenso do que o primeiro, parte de Portugal e chega ao Brasil reiterando uma determinada percepção consagrada entre nós sobre a produção musical portuguesa contemporânea. Isso se torna evidente quando observamos os únicos casos de artistas portugueses contemporâneos que conseguem penetrar no mercado fonográfico brasileiro. Grupos como o *Madredeus*, de Teresa Salgueiro e Pedro Ayres Magalhães, e cantoras como Dulce Pontes ou a moçambicana Mariza, ao realizarem releituras de um ritmo tão tradicional como o fado de Lisboa, afirmam sua contemporaneidade mediante o diálogo que mantêm com essa tradição sedimentada entre nós e, talvez em virtude da familiaridade estabelecida, sejam os únicos artistas da recente cena musical portuguesa a alcançarem algum tipo de projeção no Brasil.

Não desconsidero, entretanto, a existência de um terceiro fluxo, que se movimenta, fundamentalmente, nos interstícios dos grandes canais de mídia e se utiliza das ferramentas disponibilizadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação para colocar em contato os imaginários simbólicos e os repertórios musicais contemporâneos de ambos os países – razão pela qual os conteúdos que circulam através desse fluxo tendem a adotar sonoridades, bem como a sustentar discursos e práticas próximos do que é valorado como pertencente ao universo *underground* (Janotti Jr. & Cardoso Filho, 2006). Aqui, utilizo como exemplo a série de *shows* que os portugueses do *Toranja* realizaram no Brasil, em conjunto com o grupo de *rock* carioca *Los Hermanos*, durante a primeira quinzena de junho de 2007.

Os músicos do *Toranja* conheceram o trabalho do *Los Hermanos* durante uma viagem ao Rio de Janeiro e assumiram a influência da banda carioca em suas composições. “O que os une (...) é a ascensão meteórica e o *rock* melódico de letras trabalhadas, ora inspirado pelo samba fundido ao set de metais, ora pelo fado tocado com duas guitarras, piano, baixo e bateria” (Rodrigues, 2006). Posteriormente, os respectivos empresários promoveram um encontro entre os grupos, do qual nasceu a idéia de uma série de concertos em conjunto a serem realizados em Portugal e no Brasil²¹.

Sem espaço na (assim chamada) «grande mídia», sem jamais terem sido executados em qualquer rádio jovem brasileira ou freqüentado massivamente a nossa MTV, a abertura do *Toranja* para o *show* do *Los Hermanos* no Rio de Janeiro foi acompanhada pelo público com um entusiasmo surpreendente. Num contexto em que a dificuldade de compreensão da língua portuguesa tal e qual falada (e cantada) em Portugal é apontada como principal razão para o nosso desconhecimento da música lusa contemporânea, não deixa de ser intrigante que boa parte dos presentes demonstrasse conhecer as letras do grupo lisboeta de cor. Em matéria publicada no jornal *O Globo* em 22 de março de 2006, o

valores, tem havido uma progressiva dissolução das fronteiras entre o *pop* de Ivete e o *rock* de Pitty (basta perceber como a idéia de autenticidade se faz presente no discurso corrente tanto sobre a primeira quanto sobre a segunda). Na esfera econômica, por sua vez, verifica-se uma aproximação considerável entre as lógicas de produção, distribuição e audição de ambas as cantoras, o que em certa medida autorizaria a equivalência.

21. Enquanto a carreira dos *Hermanos* compreende quatro álbuns, a do *Toranja* engloba apenas dois. Coincidentemente, as duas bandas se encontram em «recesso por tempo indeterminado».

tecladista dos *Hermanos*, Bruno Medina, afirmou que “a MPB, em Portugal, é tratada pelo departamento de música nacional. Ou seja, não é considerada estrangeira”. O vocalista do Toranja, Tiago Bettencourt, por sua vez, oferece uma perspectiva menos abonadora para a música lusa no Brasil: “Quando fui aí, tive que falar brasileiro porque ninguém me entendia. Por vezes, achavam que eu era italiano. Tenho um pouco de receio que nos concertos não entendam as letras das músicas, sendo que é uma parte bastante importante do nosso trabalho” (Rodrigues, 2006).

Em reflexão anterior (Monteiro, 2008), problematizo essa questão da língua com obstáculo, sustentando o argumento de que, sob o discurso da nossa dificuldade de compreensão do português falado em Portugal, ocultam-se os construtos ideológicos, políticos, sociais e econômicos capazes de tornar determinados imaginários simbólicos hegemônicos e outros não, criando um mito acerca dessas produções, obstruindo a circulação de tantas outras e dispondo uma série de pré-conceitos que decerto irão influenciar o consumo delas. Vale considerar, também, que a apreciação musical envolve uma série de elementos não-verbais, para além da compreensão do que está sendo dito; que, por mais carregada de particularismos que seja a língua portuguesa falada em Portugal, estruturalmente ela ainda nos é mais familiar (posto que derivada do latim) do que o inglês; e, por fim, fosse o aspecto lingüístico a causa dessa assimetria, e Portugal muito provavelmente seria um consumidor entusiasmado de música portuguesa contemporânea, já que apenas os portugueses seriam capazes de compreender e valorizar sua própria produção musical. Não é o que acontece, visto que o *pop/rock* luso cantado em português não parece ser bem aceito dentro do próprio país de origem.

É provável que o *Toranja* tenha se tornado conhecido no Brasil através do intercâmbio de arquivos *.mp3* efetuado entre fãs do grupo carioca, via *MySpace* e *Orkut* ou mesmo a partir de referências sobre a banda portuguesa no *website* do *Los Hermanos*. Na maior comunidade do *Orkut* dedicada ao *Toranja*²² (com cerca de 1.400 membros), há um tópico intitulado *Como vocês conheceram a banda?:* dos 79 tópicos, cerca de 20 fazem menção explícita à banda carioca²³. Se pensarmos que o vínculo estabelecido com o *Los Hermanos* (tanto no aspecto musicológico quanto no que diz respeito às condições – semânticas – de reconhecimento capazes de fazer com que aquela música parecesse indiscutivelmente familiar aos fãs dos *Hermanos*) funcionava como indicativo de legitimação simbólica da música do *Toranja*, talvez possamos conceber esse «fenômeno efêmero» como exemplo paradigmático das ocasiões em que o valor atribuído a determinada manifestação musical normalmente percebida como possuindo um escasso valor simbólico sofre um acréscimo considerável.

22. <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=32633>. Acessado em 22 de janeiro de 2008.

23. Foram desconsideradas eventuais repetições decorrentes de respostas a *posts* anteriores.

Evidente que o caso do *Toranja* se configura como a exceção que confirma a regra: no entanto, se o diálogo musical entre Portugal e Brasil parece se dar numa via de mão única no que tange aos canais hegemônicos, o exemplo acima descrito nos mostra que talvez sejam os veículos de mídia alternativos os viabilizadores de um troca mais consistente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de globalização atualmente em voga instaura a possibilidade de se conceber o local a partir de afinidades lingüísticas, culturais e de tradição, o que, em tese, favoreceria as trocas simbólicas (e musicais) entre Portugal e Brasil (Cunha, 2007). Ao mesmo tempo, esse discurso de aproximação pode conviver de forma tensa com o discurso de afirmação da própria identidade que, muitas vezes, implica um desejo de ruptura radical com esses mesmos elementos que nos põem em contato.

É evidente que hoje, mais do que nunca, defender a existência de uma cultura nacional pura, impenetrável e imune a interferências desse imaginário midiático transnacional se revela uma tarefa praticamente impossível (Prysthon, 2003). No entanto, também é inegável que os hibridismos, as misturas e as simbioses tendem, muitas vezes, a promover um desequilíbrio entre esse imaginário global e as produções simbólicas mais impregnadas de cultura local. Dadas as circunstâncias sociopolíticas que vêm envolvendo a participação de Portugal na União Européia ao longo do último decênio, a cultura portuguesa contemporânea parece se encontrar nessa mesma encruzilhada, vivenciando um momento no qual o apego às tradições do passado se mostra cada vez mais anacrônico e os hibridismos possíveis e disponíveis implicam o aprofundamento das assimetrias e uma sobrevalorização do local pelo global.

As conclusões aqui obtidas não pretendem encerrar o assunto, haja vista que este *paper* se configura como um primeiro movimento em direção ao tema que investigarei ao longo dos próximos quatro anos como integrante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense²⁴. Acredito, no entanto, ter conseguido demonstrar a potencialidade das hipóteses que enxergam nos nichos e circuitos situados na periferia dos canais hegemônicos de mídia um caminho possível para o restabelecimento não apenas de um diálogo entre os imaginários musicais de ambos os países como dos eventuais ganhos simbólicos advindos dessas trocas. ■

24. Projeto de tese de doutorado intitulado *Ruídos e assimetrias no intercâmbio Brasil-Portugal: consumo musical e identidades juvenis entre a 'modernidade' e a 'tradição'*.

REFERÊNCIAS

- CAMARGO, Carolina. *Ivete Sangalo: vira, virou*. <http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG860621-2157,00.html>. Acessado em 10 de julho de 2007.
- CORREIA, Mario (1984). *Música popular portuguesa: um ponto de partida*. Coimbra: Centelha/Mundo da Canção.
- COSTA, Ricardo. *Do Pimba à música*. <http://www.teiaportuguesa.com/lusografo/criticadopimbaamusica.htm>. Acessado em 14 de dezembro de 2007.
- CUNHA, Isabel Maria Ribeiro Ferin (2007). *Media e migrações: a produção e a recepção*. Palestra realizada em 31 de junho de 2007, organizada pelo Núcleo de Pesquisa Imagens, Metrôpoles, culturas juvenis do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais (PUC-SP). São Paulo.
- DAPIEVE, Arthur (1995). *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: 34.
- DUARTE, Aristides (2006). *Memórias do rock português*. Sabugal: Edição do autor.
- FRITH, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- HALL, Stuart (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- HESMONDALGH, David (1998). Repensar la música popular después del rock y el soul. In: *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (James Curran et al, orgs.). Barcelona: Paidós.
- JANOTTI JR., Jeder & CARDOSO FILHO, Jorge (2006). A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: *Comunicação & música popular massiva* (João Freire Filho e Jeder Janotti Jr., orgs.). Salvador: UFBA.
- MONTEIRO, Tiago José Lemos (2006). Identidade, afeto e autenticidade: a (in)validade do discurso da Ideologia do Rock no cenário musical contemporâneo. In: *Comunicação & música popular massiva* (João Freire Filho e Jeder Janotti Jr., orgs.). Salvador: UFBA.
- MONTEIRO, Tiago José Lemos (2007). *Sobre ruídos e assimetrias: esboços para uma cartografia dos intercâmbios musicais entre Brasil e Portugal*. Trabalho submetido ao GT-04: Experiências urbanas, comunicação e sociabilidade e apresentado ao II Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação. Rio de Janeiro.
- MONTEIRO, Tiago José Lemos (2008). *De que vale o ‘Terra à vista’ se o barco está parado? uma reflexão sobre a trajetória midiática do pop/rock luso-brasileiro: ruídos, assimetrias e diálogos possíveis*. Trabalho submetido ao I Encontro de Música e Mídia. Recife.
- MOTTA, Nelson (2000). *Noites tropicais – solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.

- PRYSTHON, Angela. *Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo*. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Teorias da Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4343/1/NP1PRYSTHON.pdf>. Acessado em 17 de julho de 2007.
- RODRIGUES, Flávia (2006). *Os hermanos lusitanos dos nossos Hermanos*. *O Globo*, 22 de março (Segundo Caderno), p. 2.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2006). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez.
- SECCO, Lincoln (2004). *A revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda.
- SETTI, Kilza (1992). Música portuguesa, suas trajetórias e o Brasil. In: *Intelectuais e artistas portugueses do Brasil*. São Paulo: Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa: 113-122.
- TINHORÃO, José Ramos (2006). Intercâmbio Brasil-Portugal na área de cultura popular & De como o fado-dança virou canção. In: *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: 34.

Artigo recebido em 6 de agosto e aprovado em 25 de setembro de 2008.

