

# *Música e conciliação*

## *Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal – Brasil*

SUSANA SARDO

Este trabalho constitui uma versão revista e desenvolvida de duas conferências apresentadas, respectivamente, no XI Congresso da SIBE (Sociedade de Etnomusicologia, Lisboa, out. 2010) e no XXI Congresso do ICTM (International Council for Traditional Music, Newfoundland, jul. 2011). Para a versão final do texto, contei com a revisão detalhada do meu colega e amigo Jorge Castro Ribeiro, a quem agradeço as sugestões, o cuidado e a leitura sempre atenta e construtiva.

Nos últimos cinco séculos, a região do Atlântico Sul foi testemunha de uma intensa circulação de pessoas que protagonizaram múltiplas viagens entre a Península Ibérica, África, América do Sul e Caribe. Estas viagens iniciaram-se com as primeiras tentativas de navegação transoceânica que conduziram à instalação de regimes de dominação colonial, e intensificaram-se com os modernos cibernautas, gerando redes de comunicação singulares, incrementadas pelos movimentos migratórios naturalmente estabelecidos entre os diferentes territórios da moldura Atlântica. A música e a dança acompanharam as pessoas nestes circuitos, potenciando modos de encontro e de confronto e gerando também formas de interlocução particulares.

Desde finais do século XIX, que em ambas as margens do oceano a etnomusicologia e outros domínios das ciências sociais e humanas têm procurado descrever, analisar e interpretar as repercussões destes trânsitos atlânticos na música e na dança. As análises produzidas submeteram-se quase sempre a dois tipos de enunciados: o da “revelação da diferença” e o da “apologia da proximidade”, este invariavelmente centrado no discurso sobre o modo como a música do colonizador determinou a música dos territórios colonizados. Em ambos os casos, os discursos obedecem a uma lógica dicotômica, geradora de um catálogo de hierarquias que divide a música entre ocidental/não ocidental, erudita/popular, escrita/oral; e os seus agentes en-

tre civilizado/primitivo, colonizador/colonizado, urbano/rural partindo do princípio hermenêutico de que o primeiro se define por um posicionamento hegemônico em relação ao segundo, subalterno. Neste modelo, o sentido das relações de poder é unívoco e baseado em premissas materialistas, que enformam não só o modo como se desenvolvem as relações interpessoais, mas também a forma como se constrói o conhecimento sobre si e sobre o outro. Porém, os etnomusicólogos e outros agentes envolvidos nestes estudos raramente se dedicaram a analisar o modo como a música e a dança ajudaram ou foram mesmo protagonistas desses percursos interoceânicos enquanto mediadoras na criação de uma paisagem humana particular.

A proposta deste texto recai sobre a análise das relações entre Portugal e Brasil no enquadramento do Atlântico Sul e a partir da música. Procuo inicialmente entender como podemos pensar o Atlântico Sul enquanto espaço de construção de conhecimento plural e, no caso das relações entre Portugal e Brasil, perceber de que forma a música é um protagonista importante na produção desse conhecimento e um mediador enquanto território de conciliação entre dois países cuja comunicação se pode fazer, também, através do universo sensível que está para além da língua.

### *Conhecimento interoceânico e o conceito de Atlântico Sul*

A noção de uma região cartográfica designada por Atlântico Sul tem vindo a se desenvolver nos últimos 20 anos baseada, sobretudo, em interesses de carácter político e económico. Fundamenta-se na proximidade geoes-tratégica dos países banhados pelo Oceano Atlântico e também na história comum partilhada por países africanos e americanos, construída a partir da forte circulação de pessoas nos últimos cinco séculos. Aqui se incluem não apenas os países africanos e latino-americanos, mas também a Europa e o Caribe. Porém, esta região tem vindo igualmente a constituir um novo território de inquirição epistemológica de alguma forma antecipada pelo trabalho seminal de Paul Gilroy, *The Black Atlantic*. De acordo com Gilroy, o Atlântico Negro pode ser definido como:

[o] desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional. Estes desejos são pertinentes ao entendimento da organização política e da crítica cultural. Eles sempre se sentiram pouco à vontade com as escolhas

estratégicas impostas aos movimentos negros e com indivíduos imbricados em culturas políticas nacionais e estados-nações na América, no Caribe e na Europa. (Gilroy, 2001, p. 65)

A proposta de Gilroy baseia-se especialmente nos testemunhos da história, e centra-se no que ele designa por “black movements” definidos a partir da realidade diaspórica que se configurou a partir do escravagismo e da instalação de domínios coloniais de base europeia. Estes movimentos são responsáveis por uma espécie de “dupla consciência”, um processo que gera indivíduos permanentemente *inbetween* – evocando a proposta de Homi Bhabha – numa permanente dinâmica de negociação identitária geradora de um *changing same*. Gilroy sustenta que a população negra que cruzou o oceano produziu um mundo de “formas culturais estereofónicas, bilingues ou bifocais” (2001, p. 35)<sup>1</sup>, que foi entretanto expurgado da sua propriedade racial para se transformar num universo de sentido, comunicação e memória, comum a todo o Atlântico. De acordo com Gilroy a heurística do *Black Atlantic* inscreve também o confronto com uma espécie de identidade em processo que é, de fato, uma realidade performativa sempre em trânsito e permanentemente em construção.

É provavelmente a dimensão performativa da música que lhe confere um lugar de destaque no palco do Black Atlantic, questionando assim, de acordo com Gilroy, a hegemonia da língua e da escrita enquanto “formas dominantes da consciência humana” (idem, p. 160). Contudo, a abordagem de Gilroy baseia-se, sobretudo, na evidência dos produtos, como é exemplo o que designa por *African-American music*, e o modo como estes são gerados enquanto formas híbridas que resultam dos *black movements*. Gilroy assume que a música permanece ao longo da história como o único modo de comunicação entre pessoas sujeitas à escravatura do colonialismo, quando privadas de falar, rezar ou pensar na sua língua materna. Consequentemente, o Atlântico transformou-se num mar de partilha de música em que a tentativa de ser ao mesmo tempo negro e europeu (Gilroy, 2001, p. 33) permitiu aos povos africanos em viagem salvaguardar as suas vozes e inspirar outras, nas duas margens do oceano. Neste sentido, podemos dizer, subscrevendo Gilroy, que todos nós somos agora europeus e negros, simultaneamente, porque todos partilhamos o *jazz*, o *hip-hop* ou o *rap*.

Mas será legítimo reduzir os trânsitos atlânticos às relações entre os

<sup>1</sup> No original, “stereophonic, bilingual or bifocal cultural forms” (Gilroy, 1993, p. 3).

movimentos negros e a Europa colonial e pós-colonial? Poderemos analisar o Atlântico circunscrevendo-o apenas à sua “negritude”? Não será esta abordagem uma espécie de “mitologia branca” que analisa o Atlântico como uma realidade do norte centrada no paradigma anglófono que, neste caso, é transformado em “a Europa”? E, finalmente, não será este discurso, que procura oferecer uma voz aos povos africanos, uma forma de privá-los do direito de serem sujeitos da sua própria história?

De fato, como sustenta Robert Young, escrever sobre a história é também escrever sobre “the lapses of history itself. Of spaces blanked out by that ruthless whiteness” (Young, 1990, p. 1). Neste sentido, acredito que pensar e (d)escrever o Atlântico é também interagir com uma realidade cosmogônica que é diferente quando nos referimos ao norte ou ao sul, ou quando a cartografia geográfica não corresponde à cartografia humana e da cultura. Na verdade, os movimentos negros não foram movimentos independentes. Infelizmente, os portugueses e os espanhóis desempenharam um papel decisivo neste processo, uma vez que o seu protagonismo na terrível história dos “descobrimientos” foi gerador de uma cartografia de poder lavrada a tinta e a sangue, em 1494, a partir do Tratado de Tordesilhas. Depois de Tordesilhas, o planeta ficou politicamente dividido em dois, gerando, no caso das margens atlânticas, o que ainda hoje se designa por América Latina e os PALOP (países africanos de língua oficial portuguesa), onde as línguas portuguesa e espanhola se instauraram como línguas oficiais dos respectivos países. Neste sentido, podemos efetivamente falar de uma outra cartografia do Atlântico: aquela que foi desenhada a partir dos trânsitos promovidos pela Península Ibérica em contato com a África e com a América do Sul, e que neste texto designo por Atlântico Sul.

No entanto, o mapa do saber que tem sido branqueado pela hegemonia da teoria ocidental baseada nos interesses da Europa e na conveniência estratégica da academia norte-americana, não parece ter lugar para o que Walter Mignolo designa por *colonial difference*, quando se refere à poscolonialidade da América Latina. Infelizmente, ainda olhamos para esta realidade com os olhos do norte e, como sustenta Young, persistimos em analisá-la através de uma mitologia branca em que a Europa é representada por aqueles que pensam e comunicam em língua inglesa, quer na Europa quer na América do Norte, independentemente de serem ou não europeus.

Este paradigma tem sido inquirido nos últimos 10 anos a partir de debates teóricos convergentes, consubstanciados em propostas hermenêuticas

como o ocidentalismo (Enrique Dussel), o neocolonialismo (Walter Mignolo) ou o pensamento abissal (Boaventura de Sousa Santos), e tornou-se explícito a partir da interrogação da própria teoria do poscolonialismo e da evidência sobre a condição poscolonial do planeta no seu todo, o que Aníbal Quijano designa por *colonialidade*. Trata-se de posicionamentos teóricos e ideológicos que tornam explícita a existência de outros tipos de conhecimento que devem ser tomados em conta para registrar, analisar e interpretar os trânsitos políticos, sociais e culturais que tiveram lugar durante o processo de colonização territorial. Eles sustentam que para que seja possível construir um debate efetivamente democrático no sentido de uma ecologia dos saberes (Santos, 2007), é crucial que tenhamos em conta “imaginários marginalizados e epistemologias alternativas, subjetividades sobreviventes e emergentes e modos de representação que existem em sociedades coloniais e pós-coloniais” (Moraña, Dussel e Jáuregui, 2008, p. 11). Aqui se incluem os saberes produzidos por eruditos locais, e ainda a análise das múltiplas narrativas que emanam da cultura material e expressiva, construídas a partir de línguas, ações e cosmogonias nativas, por pessoas que até agora foram relegadas à categoria de *individuos sem história*, confinados ao seu estatuto de “exóticos” e incapazes de pensar sobre si próprios.

Esta semiose da cultura, proposta por Walter Mignolo com o objetivo de “descentrar e multiplicar os centros de poder e produção de conhecimento” (Mignolo, 1992), é o núcleo do que Boaventura de Sousa Santos designa por “ecologia dos saberes”, com base na ideia segundo a qual o conhecimento é sempre um interconhecimento e de que o pensamento pós-abissal é centrado na assunção da diversidade epistemológica do planeta e no reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento, para além do paradigma ocidental de conhecimento científico (Santos, 2007; 2009). De que modo pode a música ajudar-nos a compreender esta realidade? Como pode a etnomusicologia contribuir para a “ecologia dos saberes”? Como podemos olhar para o Atlântico Sul como um *locus de enunciação*, como propõe Mignolo, no qual a música transgride as fronteiras da cartografia física e desenha uma nova cartografia dos saberes?

## Ecologia musical no Atlântico Sul

Desde que os portugueses e os espanhóis inauguraram as rotas da colonização, o Atlântico Sul transformou-se numa ponte de amor e ódio, de conflito e conciliação, de memória e silenciamento, de perdas e de esperanças. A música foi uma presença constante, ora acompanhando o próprio colonizador – como forma de prolongar o país de origem e como instrumento de colonização –, ora como ameaça às suas ações – revelando diferenças –, ora como forma de resistência – transformando-se num digno guardião da cultura dos povos colonizados, proibidos de pensar, falar ou agir na sua própria língua.

A diferença colonial, tal como proposto por Walter Dignolo, da África e da América do Sul, gerou também diferentes respostas aos trânsitos culturais dos países em contato. Enquanto a África constituiu um lugar de exploração das pessoas e das terras – inicialmente como “armazém” de escravos e, após a abolição oficial da escravatura pelos portugueses, em 1888, como lugar de criação de riqueza para o colonizador –, a América do Sul representou também uma terra de oportunidades, um lugar para a reconstrução da terra natal, quer para o colonizador quer para outros europeus que durante os séculos XIX e XX protagonizaram uma gigantesca rota migratória, transformando a América Latina num verdadeiro espaço multicultural. Como resultado, a situação *post-coloniae* dos países colonizados é um espelho deste passado de ligação e de interesse pela terra: enquanto na África o colono abandonou massivamente a ex-colônia, na América do Sul os colonos permaneceram e transformaram-se em “nativos”, lutando pela ex-colônia como se da sua própria terra natal se tratasse.<sup>3</sup> Importa saber, agora, de que forma a música é também testemunho desta diferença.

<sup>2</sup> Um dos problemas que sempre ocorre no uso da designação de pós-colonial/poscolonial, prende-se com a definição do âmbito de aplicação do prefixo “pós”. Obedecendo às propostas que me parecem consensuais de Leela Gandhi (1998, p. 4) e de Aschcroft, Griffiths e Tiffin (1989, p. 2) usarei a designação poscolonialismo para me referir à teoria e pós-colonial para me referir ao processo que emerge a partir do momento em que um território se torna colônia ou uma nação se transforma em colonizador: “Nós usamos o termo ‘pós-colonial’, no entanto, para cobrir toda a cultura afetada pelo processo imperial desde o momento da colonização, até os dias atuais. Isso ocorre porque há uma continuidade das preocupações ao longo do processo histórico, iniciado pela agressão imperial europeia”. Opto, portanto, pela expressão latina *post-coloniae* para me referir ao momento a partir do qual um território se liberta, politicamente da sua condição de colônia.

<sup>3</sup> Tenho claro que a diferença colonial que define o processo de encontro entre a Península Ibérica, a África e a América do Sul não se restringe apenas aos fatores aqui enunciados. Para uma per-

Procuro responder a esta pergunta a partir do caso da colonização portuguesa, e confrontando as músicas dos PALOPs e as do Brasil. Estabeleço ainda um segundo recorte, dentre os múltiplos possíveis, centrado no uso da língua enquanto aspecto diferenciador para a construção e exposição da música. Parto do pressuposto segundo o qual a oficialidade institucional da língua não a transforma, necessariamente, numa língua materna, e que o uso ou não da língua oficial como língua materna, no caso dos países ex-colonizados, é revelador do modo como a ex-colônia, agora país independente, viveu o seu passado colonial e o seu presente *post-coloniae*.

No que diz respeito às músicas locais, podemos dizer que o Brasil e os PALOPs apresentam um paradigma comum: as músicas e as danças indígenas permanecem no seu contexto original de performance e, em alguns casos, foram recontextualizadas e ressignificadas a partir de um processo de folclorização, sempre cantadas nas línguas locais. Porém, no caso das músicas populares urbanas, as duas margens do Atlântico revelam duas práxis distintas: enquanto no Brasil a música popular urbana é cantada em português, nos casos de Angola, Moçambique ou Cabo Verde, por exemplo, as línguas locais prevalecem. Em ambas as situações, os agentes responsáveis pela música têm usado a oportunidade da *world music* e dos modos de disseminação veiculados pela indústria como formas de amplificar a sua diferença. A música é entendida pelos seus protagonistas – e pela própria indústria – como um testemunho de especificidades locais, ao mesmo tempo em que representa a diversidade nacional. Frequentemente, como são os casos do semba de Angola, do samba do Brasil, da capoeira da Guiné, ou do kola san jon de Cabo Verde – ou mesmo do fado em Portugal – estes gêneros musicais são localmente entendidos pelas instituições ou pelos seus *performers*, como expressões híbridas de música e dança onde Europa, África e culturas indígenas se encontram.<sup>5</sup>

cepção mais elaborada sobre o assunto outros dados teriam que ser tomados em conta: modos de organização social existentes nos territórios colonizados, línguas, aspectos ambientais, processos de interação entre as culturas, organização do território, etc. Detenho-me apenas nestes aspectos porque eles me permitem, neste curto texto, fundamentar o meu argumento.

<sup>4</sup> Aqui me refiro aos diferentes intervenientes no processo de criação e divulgação da música, onde se incluem os compositores, os intérpretes, os cantautores, os produtores, os críticos, as instituições, os meios de comunicação e outros responsáveis pela indústria da música.

<sup>5</sup> Não procuro, neste texto, desmontar o posicionamento essencialista que está expresso neste tipo de entendimento sobre a música. Na verdade, o conceito de hibridismo em música, retomado pela teoria do poscolonialismo, esconde todos os processos de conflito e conciliação que contribuem para a construção da *performance* e, em minha opinião, amplificam a distância entre discursos

Contudo, o hibridismo em música é um processo problemático e indefinível. O modo como a música se constrói performando, não nos permite definir fronteiras no interior do próprio corpo da música e, por conseguinte, inviabiliza a análise de elementos dissociativos a partir dos quais a música se torna, eventualmente, híbrida. Esta indefinição, visível na música justamente pela sua fluidez, pela sua espacialidade e pelo seu estado permanente de “acontecer”, pode fazer-nos interrogar o conceito de hibridismo quando aplicado à cultura. Na verdade, a música não é apenas um resultado da cultura que a gera. Ela define um dos ingredientes da atividade humana a partir dos quais a cultura se constrói. Nesse sentido, a música pode constituir uma forma de interpelar o conceito de hibridismo, ajudando a edificar outros modos de construção do saber.

Prefiro, portanto, orientar o meu pensamento sobre o panorama que perigosamente tentei descrever acima, para definir o Atlântico Sul não como um espaço de criação de “culturas e músicas híbridas”, mas como um lugar de múltiplos encontros onde a criatividade humana deu lugar a uma diversidade de vocabulários musicais, mimetizando, excluindo, inventando, salvaguardando, transformando ou mesclando comportamentos musicais e dancísticos. Através da música podemos aceder a distintas formas de construção de sentido para a vida, reconhecendo finalmente que viver juntos, apesar de vivermos de forma diferente, é uma possibilidade real. Neste sentido, o Atlântico Sul não é nem negro nem europeu, mas um terreno multicolor – pardo talvez (Almeida, 2000) – onde diferentes formas de dialogar deram lugar a diferentes sonoridades, nas quais a África, a América do Sul e a Península Ibérica participaram. Podemos dizer que o Atlântico Sul é um verdadeiro *locus de enunciação* (Mignolo, 1992), um lugar de hermenêuticas pluritópicas, onde arquivos e repertórios musicais anteciparam a teoria e a crítica.

No meu argumento, a presença de “objetos musicais” comuns – como instrumentos, estruturas ou textos e contextos performativos – em ambos os lados do oceano (África, Brasil e Portugal) é o aspecto menos relevante. Na verdade, interessa-me sobretudo o modo como estas evidências contribuem para a construção de sentido de vida para as pessoas que se identificam com

hegemônicos e subalternos, pois o hibridismo tem sempre implícita uma única direção de análise: o colonizador influenciando o colonizado. Porém, é evidente que a música popular, quer nos PALOPs quer no Brasil, adotaram a harmonia funcional que foi, podemos dizer, criolizada de forma a gerar uma espécie de sotaque musical que procura representar a identidade musical do país. Mas isso não significa que ela tenha resultado numa forma híbrida decidida, apenas, pelo contato com a música do colonizador.

elas, as recebem e as transformam, hoje ou no passado. Não é a evidência da proximidade que as torna importantes, mas antes, e especialmente, a evidência da diferença apesar da proximidade. Assim sendo, a Península Ibérica deve ser incluída no paradigma do sul ou, pelo menos, neste sul que agora repensa o seu iberismo, o seu africanismo e o seu europeísmo.

### *A música como território de conciliação*

A proximidade entre as diferentes paisagens musicais dos países lusófonos – e até de outros territórios não independentes, como é o caso de Goa ou Macau – confere à música um lugar muito particular neste contexto pós-colonial de matriz portuguesa. Não estando sujeita, como a língua, a qualquer regulação legislativa verifica-se, no entanto, a manutenção de registros dialogantes muito intensos, seja pela adoção de repertórios comuns nos diferentes países, seja pela partilha de atos de composição e de performance por parte dos cantautores, seja, ainda, pelo fato de a música poder definir um testemunho de conciliação num contexto de aparente conflitualidade étnica.

Centremo-nos então nas relações entre Portugal e Brasil através da música. Durante quase todo o século XX, o “brasileiro” representava em Portugal o português que tinha conseguido o sucesso no “país irmão” regressando como um indivíduo sofisticado, mais moderno e economicamente fortalecido (Alves, 2004). A imagem do Brasil, nesse sentido, como terra de oportunidades, não se afastava muito da própria imagem veiculada por Pêro Vaz de Caminha na carta que escreveu a D. Manuel em 1500, descrevendo o Brasil como “terra grande e formosa (...) de muy bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho”. É esta expectativa sobre o Brasil terá decidido o incremento dos fluxos migratórios de portugueses, sobretudo a partir do século XVIII, com a diminuição do comércio asiático. Até a independência do Brasil, os portugueses entravam naquele país sem qualquer inibição legislativa, o que lhes conferia privilégios de nacionalidade que outros imigrantes não teriam. Esta situação viria a ser reiterada já após a independência, uma vez que os portugueses eram os únicos imigrantes aos quais não era apresentada qualquer restrição de entrada no Brasil, e, ainda, na Assembleia Constituinte de 1832, conferindo-lhes o privilégio de opção de nacionalidade brasileira desde que concordassem com a inde-

pendência. Em 1946, a Assembleia Nacional brasileira, conferiu aos portugueses direitos de cidadania que suplantavam todas as restrições oferecidas a outros grupos de imigrantes. Podemos dizer que este regime de exceção ainda hoje está espelhado no fato de os portugueses necessitarem de apenas um ano de residência ininterrupta no país para adquirirem nacionalidade brasileira, enquanto outros grupos de imigrantes necessitam de 15 anos (Mendes, 2011).

Todavia, os privilégios administrativos não tinham necessariamente um equivalente na dimensão social da coexistência. Se por um lado os portugueses permaneciam associados ao colonizador – aspecto que despoletava um movimento antilusitano (idem) frequentemente expresso através de atos de violência – por outro, o perfil do imigrante português, muitas vezes analfabeto ou com pouca instrução escolar, propiciava a sua estigmatização e a construção de um conjunto de estereótipos de menorização social que permanecem até hoje. Podemos dizer, portanto, que apesar de todos os privilégios legislativos oferecidos aos portugueses no Brasil – incluindo o da nacionalidade – até aos anos 1980 eles só eram efetivamente “brasileiros” quando finalmente regressavam a Portugal. No Brasil permaneciam “portugueses”, com todos os estigmas associados a essa categoria.<sup>6</sup>

A partir da década de 1990, o conceito de “brasileiro” em Portugal, passou a estar associado não ao português retornado, mas a um grupo com nenhuma ou longínquas ligações ancestrais ao país. O fluxo recente de brasileiros que escolhem Portugal não como espaço de retorno, mas de imigração – invertendo de alguma forma a rota atlântica da “terra de oportunidades” –, converteu o Brasil no país com mais representação no quadro das comunidades imigradas em Portugal. O seu número atingiu, em 2009, o expressivo valor de 116.220 indivíduos (1,17% da população portuguesa), ou seja, 25% da população estrangeira residente no país (Fonte: Instituto Nacional de Estatística, INE). A crise económica mundial que, entretanto, transformou Portugal num dos países mais penalizados da União Europeia, converteu a comunidade brasileira, a par com outras de grande expressão,

<sup>6</sup> Talvez este estatuto ambivalente que o português sempre teve em território brasileiro tenha decidido o investimento tão tardio em estudos sobre imigração portuguesa para o Brasil. Este dado contrasta, por exemplo, com os múltiplos trabalhos associados a outras comunidades imigrantes como os japoneses ou os italianos, e é sobejamente apontado pelos estudiosos de imigração. Um dos trabalhos mais completos sobre os portugueses no Brasil foi publicado em 2010 pelo Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (Cepese), de autoria de José Sacchetta Mendes, intitulado *Laços de sangue: Privilégios e intolerância à imigração portuguesa no Brasil* (2010).

como as da Europa Central, numa *ameaça* laboral e social, esta veiculada também pela imagem que hoje se construiu do Brasil como um país perigoso, marcado pelo espectro da criminalidade e da violência. Em múltiplos aspectos, a imagem do Brasil é hoje, para os portugueses – e disso dão conta trabalhos exemplares, como os de Wellington Lisboa, Eneida Leal Cunha, Beatriz Vitério ou Igor Machado – uma imagem de medo, de ameaça, de perigo e de desassossego.

Que lugar desempenha a música neste estado de aparente marginalidade que portugueses e brasileiros ocupam em cada um dos países na sua qualidade de imigrantes?

Os processos a partir dos quais a música viajou entre estes dois territórios têm que ser avaliados sob diferentes enquadramentos, que dependem dos momentos históricos e políticos em análise. O fluxo inicial de portugueses para o Brasil decidiu a primeira direção da viagem da música e, com ela, um conjunto de processos que ora se definiam por um objetivo colonial de imposição de modelos, ora obtinham como resposta a reconfiguração do modelo imposto, transformando-o, reinventando-o e ressignificando-o.<sup>7</sup> Um dos casos mais significativos encontra-se no modo como o Brasil acolheu o modelo de grupo marcial imposto pela corte portuguesa em 1808, quando esta se mudou para o Brasil. D. João VI levou consigo a Charanga da Brigada Real da Marinha, impondo um paradigma de agrupamento musical instrumental que se disseminou por todo o país (Binder, 2006; Souza, 2003). Porém, e apesar destes agrupamentos terem se reproduzido como uma espécie de “Brasão Sonoro” da aristocracia (Binder, 2006), eles foram inspiradores e geradores de outros tipos de agrupamentos e de gêneros musicais que acabariam por ter repercussões decisivas no quadro da chamada “música brasileira”. Refiro-me aos gêneros choro, frevo, maxixe e samba, por exemplo, que são gêneros emanados no seio dos grupos de chorões, pequenos grupos instrumentais formados a partir das bandas filarmônicas

<sup>7</sup> Muitas outras viagens ocorreram nos trânsitos entre o Brasil e a Europa, sobretudo já no século XX, quando a procura de músicas diferentes fez deslocar para a América do Sul um conjunto de investigadores que se propunham registrar, gravar e guardar a música desses territórios. Refiro-me, por exemplo, às gravações feitas por investigadores europeus como a coleção de cilindros de cera registrada por Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) durante os anos de 1911 a 1913, e que foi recentemente editada pelo Museu de Etnologia de Berlim (Koch-Grünberg, 2006). Porém, este não é o enfoque deste texto, pelo que centro a minha análise nos trânsitos que se estabeleceram no quadro da *performance* entre Portugal e Brasil, inicialmente numa relação assimétrica entre colonizador e colonizado.



que “usavam os múltiplos recursos ‘impostos’ pela aristocracia como forma de mimetizar a metrópole, para criar novas sonoridades e novas formas de corporalidade” (Sardo, Almeida e Godinho, 2012).

Este processo criativo, documentado em variadíssimas fontes, é também demonstrativo de uma dinâmica de atuação que não se compadece com a replicação de modelos impostos. E é, igualmente, testemunho de como, apesar da situação subalterna inerente à condição de colônia, os brasileiros – já bastante marcados por um registro multicultural oitocentista – invertiram de alguma forma a relação hierárquica, gerando um tipo de música que viria não só a construir a sua própria história, mas também a ser adotada pelo colonizador. Podemos dizer que, na relação assimétrica de poder gerada entre colonizador e colonizado, a música permitiu superar a abissalidade e gerar um lugar de partilha e conciliação para o qual a interlocução estética foi, seguramente, um dos ingredientes mais decisivos.

Só a partir do início do século XX, com a emergência da indústria da música, foi possível aceder ao som gravado e, portanto, o contato com a música mediado presencialmente pelo músico tornou-se cada vez menos frequente. Neste registro, a “viagem” da música no sentido Portugal/Brasil ocorreu não apenas a partir da exportação de materiais sonoros gravados em Portugal, mas também, e sobretudo, a partir das próprias edições de música gravada feitas no Brasil por portugueses, inauguradas em 1902, pela gravação de *O fado português*, interpretado por Bahiano (Zonophone 10.009). No mesmo ano, o mesmo intérprete gravou ainda *O fado do Hildário* (Zonophone 10.038; Zonophone X 1034) e *O fado do soldado* (Zonophone 1515).<sup>8</sup>

Por outro lado, a *música brasileira* – aqui entendida como o repertório musical veiculado pelo mercado fonográfico e hoje pelos diferentes media – foi adotada pelos portugueses como uma espécie de lugar de deslumbramento. De entre os múltiplos exemplos dessa atitude, permito-me destacar a cena do filme de Francisco Ribeiro *O pátio das cantigas* (1942), quando Maria da Graça, representando uma portuguesa chegada do Brasil – uma “brasileira”, portanto – interpreta o samba de Ary Barroso *Camisa amarela*, composto para o carnaval do Rio e Janeiro de 1939.



FIGURA 1: MARIA DA GRAÇA (1919-1995), NO FILME *O PÁTIO DAS CANTIGAS* (FRANCISCO RIBEIRO, 1942), INTERPRETANDO *CAMISA AMARELA*. SÃO VISÍVEIS OS SINAIS SIMBÓLICOS DE PROSPERIDADE, ATRAVÉS DO USO DE UM CASACO DE PELES QUE CONTRASTA COM A MODESTA FORMA DE VESTIR DOS RESTANTES HABITANTES DO PÁTIO, QUE A ESPERAM REGRESSADA DO BRASIL. APESAR DE TER PASSADO PARTE DE SUA VIDA NO BRASIL COMO CANTORA DE RÁDIO, NESTE FILME MARIA DA GRAÇA AINDA NÃO TINHA ATRAVESSADO O OCEANO, APESAR DE SER CONHECIDA EM PORTUGAL PELA INTERPRETAÇÃO DE MÚSICA BRASILEIRA NA EMISSORA NACIONAL DESDE 1939.

Progressivamente, os portugueses foram adotando como “seu” esse repertório chegado do Brasil, que a viagem de sentido inverso tinha ajudado a configurar. Assim, a presença da música brasileira no cotidiano português se expressa hoje em contextos muito diversos, e através de processos igualmente distintos. Se, em alguns casos, o repertório representado procura remeter efetivamente para um imaginário assumidamente brasileiro a partir da etiqueta “música brasileira”, noutros verifica-se uma aproximação a modelos estilísticos de interpretação ou de composição que refletem uma clara identificação estética entre os universos sonoros dos dois lados do oceano. No primeiro caso, são exemplos as comemorações do carnaval e as festividades de passagem de ano (*réveillon*), em que parece ter sido construído

<sup>8</sup> Estes dados foram coligidos com a ajuda do editor e colecionador de discos José Moças, a quem agradeço a sempre prestimosa e valiosa ajuda. A este propósito, veja-se ainda o artigo de Alberto Boscarino Jr. (2007), onde o autor discorre sobre os problemas associados à designação “fado” nas gravações de som e publicações de partituras no Brasil.

um repertório central que todo ano retoma o protagonismo. Neste contexto, verifica-se uma espécie de cristalização do repertório, associado sobretudo ao samba e composto durante a década de 1960, que é veiculado nas festividades públicas e privadas, editado em coletâneas de discos com o título genérico de *Música de carnaval*. Este repertório é também difundido sazonalmente como música ambiente nas grandes superfícies comerciais (sempre na época de carnaval e de passagem de ano), podendo ser interpretado por músicos portugueses ou brasileiros ou apenas usado a partir de suportes gravados.

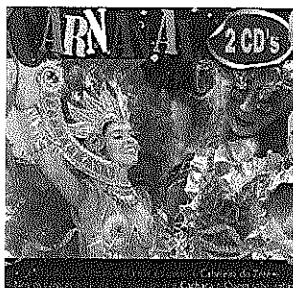


FIGURA 2: EXEMPLO DE UM DISCO DE “MÚSICA DE CARNAVAL”, EDITADO EM 2012 PELA EDITORA PORTUGUESA ESPACIAL.

Inclui-se igualmente, neste caso, a circulação de música em espaços semiprivados, como bares ou restaurantes com música ao vivo, onde predomina um repertório associado à Bossa Nova, interpretado por músicos indiferenciadamente portugueses ou brasileiros.

### RESTAURANTE BAR SABOR A BRASIL

NOITE E RESTAURANTES | RESTAURANTES

*Aqui tudo faz lembrar o Brasil. Desde a decoração à comida passando pelo ambiente. Situado no parque das Nações o Sabor a Brasil funciona ainda como bar. Para animar as noites, este restaurante conta com uma banda própria de dez músicos, e uma série de espectáculos, sempre a retratar a alegria do povo brasileiro. Vale a pena.*

FIGURA 3: ANÚNCIO DE BAR EM PORTUGAL, SITUADO EM LISBOA, ONDE CIRCULA MÚSICA BRASILEIRA. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.LIFECOOLER.COM/PORTUGAL/RESTAURANTES/RESTAURANTEBARSAFORABRASIL](http://www.lifecooler.com/Portugal/restaurantes/RESTAURANTEBARSAFORABRASIL).

Ainda nesta lógica de recepção da música brasileira, Portugal acolhe em espaços nobres de concerto músicos como Adriana Calcanhotto, Ivete Sangalo ou Daniela Mercury, para além de cantatores consagrados da Música Popular Brasileira (MPB) como Caetano Veloso, João Gilberto ou Chico Buarque, que colocam Portugal nos itinerários das suas turnês mundiais.

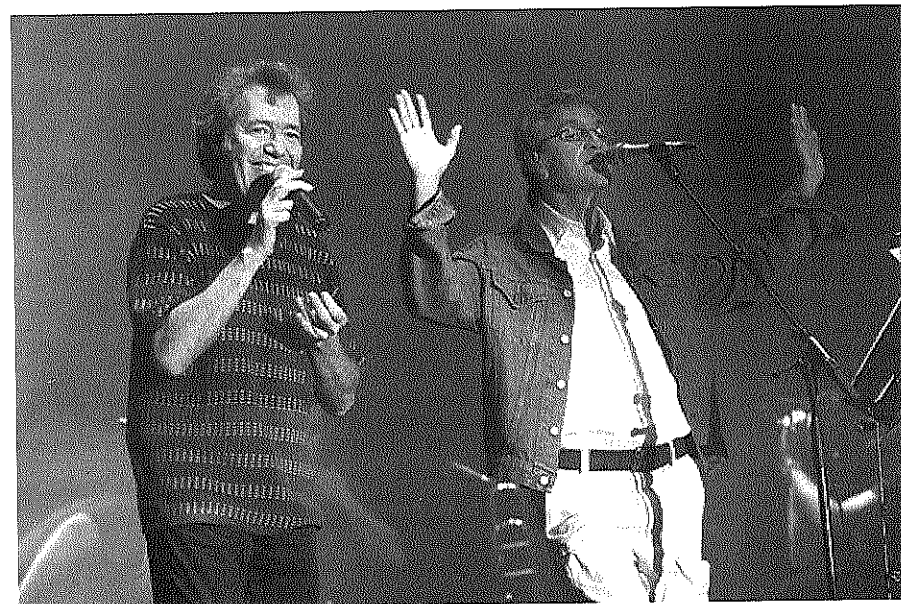


FIGURA 4: SÉRGIO GODINHO E CAETANO VELOSO EM CONCERTO. LISBOA, ESTÁDIO DE ALVALADE, FESTIVAL GALP-ENERGIA, 2004. FOTO DE: PEDRO VELEZ.

O segundo caso, que se estabelece pela partilha de universos criativos comuns, incorpora dois processos distintos de diálogo e de comunicação. Por um lado ele torna-se evidente através das parcerias que cantatores portugueses celebram com os seus congêneres brasileiros. Aqui se incluem, por exemplo, Eugénia Melo e Castro ou Sérgio Godinho, evocando um universo mais associado à MPB onde predominam Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque ou Maria Bethânia. Para além de construírem projetos performativos conjuntos, estes músicos produzem discos em parceria, construindo um arquivo de memória que é também um registro de itinerários de proximidade, de encontros e partilhas de um ideário musical consonante. Permito-me destacar, por exemplo, o disco *Coincidências*, do cantautor português Sérgio Godinho (Universal, 1983) que inclui canções compostas em parceria com Milton Nascimento, João Bosco, Chico Buarque, Ivan Lins,



entre outros, ou o disco *Jacaramá* (2003) do guitarrista português Pedro Jóia, construído em conjunto com Elba Ramalho, Simone, Zeca Baleiro, Zélia Duncan e Ney Matogrosso.

Porém, no registro da criação e da performance identificam-se ainda projetos de autores portugueses ou brasileiros que adotam a música do outro enquanto fonte de inspiração para a sua criação ou interpretação. Estes são os casos de Caetano Veloso, no tema *Os argonautas* (1968), por exemplo, ou o fado *Saudades do Brasil em Portugal*, que Vinícius de Moraes dedicou a Amália Rodrigues no mesmo ano, ou ainda o *Fado tropical*, de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra, editado em 1972. O mesmo acontece do lado de cá do oceano, quando músicos portugueses como a vocalista de jazz Maria João e o pianista Mário Laginha conceberam o álbum *Chorinho feliz*, inspirado no gênero brasileiro choro, como forma de celebrar os 500 anos do encontro entre Portugal e Brasil.

Em Portugal a adoção por parte de músicos portugueses de estilos interpretativos associados à Bossa Nova – cujo exemplo mais recente se encontra no trabalho de António Zambujo – ou o fato de o festival Rock in Rio ter instituído um espaço exclusivamente destinado às parcerias com músicos brasileiros<sup>9</sup> – onde músicos de ambos os lados do oceano são convidados a partilhar o palco em *performance* – são os exemplos mais acabados do modo como a música oferece um lugar de consenso para o qual, seguramente, o entendimento estético é central. O programador brasileiro do Rock in Rio 2012, que ocorreu em Lisboa entre 26 de maio e 3 de junho, chama a este entendimento “energia comum”, e a cantora portuguesa Mafalda Veiga designa-o por “afinidades”. É de resto sintomático que tantos cantautores portugueses e brasileiros tenham dedicado a este “tanto mar” de “paz tardia”, nas palavras, respectivamente, de Chico Buarque e de Sérgio Godinho, uma boa parte dos seus textos cantados.

Como olhar então para os circuitos e trânsitos musicais entre Portugal e o Brasil no passado colonial e no presente? Que enfoque oferecer aos processos de negociação e de viagem das músicas entre estes dois países permanentemente “à solta num bilhete de ida-e-volta”?<sup>10</sup>

<sup>9</sup> No palco Sunset, designação adotada para o espaço de acolhimento de parcerias entre músicos portugueses e brasileiros, estiveram presentes em diálogo os grupos Xutos & Pontapés/Titãs; Rita Redshoes/Moreno Veloso; Amor Electro/Paulinho Moska; Rui Veloso/Erasmus Carlos; Black Mamba/Tiago Bettencourt; Mafalda Veiga/Marcelo Jeneci (*Cartas do Rock in Rio*, Lisboa, 2012).

<sup>10</sup> Título de uma canção do cantautor português Sérgio Godinho, cujo texto exprime a relação

## Considerações finais

Apesar da aparente situação de “marginalidade” que o brasileiro e o português parecem ter adquirido no imaginário coletivo de cada um dos países, a música hoje, como no passado, continua incólume e parece resistir a todas as ameaças e ostracismos. Seja através da viagem dos músicos entre Portugal e o Brasil, seja através da apropriação, em ambos os lados do oceano, de ingredientes musicais ou de processos performativos comuns, a música, que já não é portuguesa nem brasileira<sup>11</sup>, parece transcorrer um itinerário de entendimento que supera todas as barreiras de conflitualidade.

Na música, a dimensão da partilha é, em meu entender, o lado mais expressivo do seu perfil enquanto forma de entendimento humano. Na verdade, ao adotarem a música do outro tornando-as suas, os músicos portugueses e brasileiros constroem também um ato de superação da diferença. Esta consciência obriga-nos a definir um novo olhar sobre o passado, oferecendo-nos novas interrogações, sobretudo no que diz respeito ao lugar que a música ocupa na vida das pessoas e, por conseguinte, ao modo como ela contribui para a construção do conhecimento e de novas epistemologias. Proponho que olhemos para a música enquanto forma de entendimento humano cuja necessidade de acontecer oculta, ao mesmo tempo que exerce, dois tipos de poder:

### O PODER DE CONCILIAR...

É verdade que a análise dos trânsitos culturais na moldura do Atlântico Sul, entre a Península Ibérica, a América Latina e a África, não pode ser feita sem uma reflexão sobre música e outras práticas expressivas a ela associadas, como a dança. Paul Gilroy, na sua proposta de reflexão sobre o Atlântico Negro, conclui isso mesmo quer no que respeita ao passado colonial, quer no que se refere aos fluxos diaspóricos dos séculos XX e XXI. Essa reflexão sobre a música passa não só por entender os trânsitos musicais que se desenvolveram no processo de relação entre os países, mas, e talvez mais importante, outros trânsitos culturais e de poder que se produziram através

emocional que se estabelece entre portugueses e brasileiros. É igualmente o título da tese de doutoramento de Pedro Faria de Almeida, em curso na Universidade de Aveiro.

<sup>11</sup> Pedro Faria de Almeida designa este processo, no caso das relações entre Portugal e Brasil, como “despatrialização” (Sardo, Almeida e Godinho, 2012).

dela. Ou seja, mais importante do que saber que as relações entre a Península Ibérica, a América Latina e a África produziram gêneros musicais e dançísticos *híbridos*, é perceber as razões que deram lugar à sua sobrevivência e, ainda, aos modos como, apesar desse passado colonial, esses testemunhos musicais permanecem hoje como referências identitárias dos povos que os transformaram e adotaram como seus. O que guardam estas músicas e estas danças que lhes permitem sobreviver ao colonizador que não seja necessariamente o poder da conciliação?

### ... O PODER DE ARGUMENTAR

Por outro lado, a música, que neste texto constitui o universo de análise, inscreve-se também numa espécie de memória colonizada. Ou seja, todo ou quase todo o conhecimento que sobre ela se produziu – à exceção do conhecimento silencioso que incorpora – define-a como um produto ou um sinal do passado que, se é glorioso para o colonizador, é de resistência e violência para colonizado. Em nenhum dos casos, porém, a música é olhada como conhecimento efetivo pelos diferentes discursos. Ela é, sobretudo, um produto ora exótico, ora híbrido, ora comercial. Porém, o século XX mostrou-nos que no que às relações entre Portugal e o Brasil diz respeito, a música foi também um argumento para a construção de um saber comum. Ela o faz não a partir da desconstrução de uma teoria científica, mas, e sobretudo, através do ato de acontecer, num processo de interlocução permanente entre pessoas que a fazem, recebem e fruem de ambos os lados do oceano. A música não é apenas um resultado da história. Ela definiu um argumento para a construção da história e, por isso, interpela permanentemente o próprio conhecimento que se tem da história, das pessoas e do saber.

A teoria do poscolonialismo procurou criar uma premissa holística, baseada nos interesses dos países representados pela academia ocidental no sentido de analisar o processo global de colonização do planeta. Na maioria dos casos, a música foi excluída da análise teórica. Porém, a música permite-nos entender aspectos da cultura e das suas dinâmicas que, provavelmente, mais nenhum tipo de comportamento humano permite. Refiro-me às suas características “naturais” de portabilidade e potencial de partilha, às possibilidades que oferece para a construção de uma memória expressiva, ao poder que tem para promover a aceitação do e pelo outro, e também porque ela permite silenciar, esconder, revelar, selecionar, experimentar e experienciar comportamentos intersubjetivos a partir da evocação de um arqui-

vo de memória sensível que é, no fundo, o centro do entendimento humano. O modo como a música configurou e configura as relações entre Portugal e o Brasil oferece-nos, a este propósito, um lugar privilegiado de enunciação.

### Referências

- ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (org.) THE POST-COLONIAL STUDIES READER. London: Routledge, 1995.
- ALMEIDA, M. V. UM MAR DA COR DA TERRA: RAÇA, CULTURA E POLÍTICA DA IDENTIDADE. Oeiras: Celta, 2000.
- ALVES, J. F. “O ‘brasileiro’ oitocentista. Representações de um tipo social”. In: VIEIRA, B. M. D. (org.) GRUPOS SOCIAIS E ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX. Lisboa: ISCTE (CEHCP), 2004. p. 193-9.
- ALVES, L. A. M. “O brasileiro: Ausência e presença no Portugal oitocentista”. In: Santos, E. (org.) OS BRASILEIROS DE TORNA-VIAGEM NO NOROESTE DE PORTUGAL. Lisboa: CNCDP, 2000.
- BINDER, F. P. BANDAS MILITARES NO BRASIL: DIFUSÃO E ORGANIZAÇÃO ENTRE 1808 E 1889. Dissertação: Mestrado em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2006.
- BOSCARINO JR., A. “Fado, fadinho e outras canções: Uma introdução ao fado-canção no Brasil”. ATAS DO CONGRESSO DA ANPPOM. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/eventos/anppom/anppom.htm>, 2007.
- CORTESÃO, J. A CARTA DE PÊRO VAZ DE CAMINHA. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000.
- CUNHA, E. L. “O Brasil no imaginário português”. REVISTA SEMEAR, v. 6, 2002. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_II.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_II.html).
- GANDHI, L. POSCOLONIAL THEORY: A CRITICAL INTRODUCTION. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- GILROY, P. THE BLACK ATLANTIC: MODERNITY AND DOUBLE CONSCIOUSNESS. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. O ATLÂNTICO NEGRO: MODERNIDADE E DUPLA CONSCIÊNCIA. São Paulo: Editora 34, 2001.
- KOCH-GRÜNBERG, T. “Gravações em cilindros do Brasil”. In: KOCH, L. -C.; ZIEGLER, S. (org.) DOCUMENTOS SONOROS HISTÓRICOS. V. 3. Berlim: Arquivo Fonográfico de Berlim/Museu de Etnologia de Berlim, 2006.
- LISBOA, W. T. MEDIA, IMIGRAÇÃO E MINORIAS ÉTNICAS II. Lisboa: Observatório da Imigração, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Imagens do Brasil em Portugal: Mitos e mídia na construção de identidade”. REVISTA DE ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO, v. 9, n. 20, p. 267-75, 2008.
- MACHADO, I. J. CÁRCERE PÚBLICO: PROCESSOS DE EXOTIZAÇÃO ENTRE IMIGRANTES BRASILEIROS

- NO PORTO, PORTUGAL. Tese. Doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- MENDES, J. S. R. LAÇOS DE SANGUE: PRIVILÉGIOS E INTOLERÂNCIA À IMIGRAÇÃO PORTUGUESA NO BRASIL. Porto: Cepese, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Nem nacional, nem estrangeiro: Reflexões sobre um projeto étnico-político brasileiro". In: SAGRÉS, M. N.; SOUSA, F. (org.) ENTRE MARES: O BRASIL DOS PORTUGUESES. Belém, PA: Paka-Tatu, 2010. p. 329-34.
- MIGNOLO, W. "La semioses colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas e hermenéuticas pluritópicas". In: STEPHAN, B. G.; COSTIGAN, L. H. (org.) CRÍTICA Y DES-COLONIZACIÓN: EL SUJETO COLONIAL EN LA CULTURA LATINAMERICANA. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1992. p. 27-47.
- MORAÑA, M.; DUSSEL, E.; JAUREGUÍ, C. "Colonialism and its Replicants". In: MORAÑA, M.; DUSSEL, E.; JAUREGUÍ, C. (org.) COLONIALITY AT LARGE: LATIN AMÉRICA AND POSTCOLONIAL DEBATE. Durham/London: Duke University Press, 2008. p. 1-22.
- RIBEIRO, M. C.; FERREIRA, A. P. (org.) FANTASMAS E FANTASIAS IMPERIAIS NO IMAGINÁRIO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO. Porto: Campo das Letras, 2003.
- SARDO, S.; ALMEIDA, P. F.; GODINHO, S. "Música em diálogo entre Portugal e o Brasil. Partilha e despatrialização da música". CAMÕES: REVISTA DO INSTITUTO CAMÕES, v. 21, 2012.
- SANTOS, B. S. "Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de sabers". REVISTA CRÍTICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, v. 78, p. 3-46, out. 2007.
- \_\_\_\_\_. "Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes". In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.) EPISTEMOLOGIAS DO SUL. Coimbra: Almedina, 2009. p. 23-72.
- SOUZA, C. E. A. DIMENSÕES DA VIDA MUSICAL NO RIO DE JANEIRO: DE JOSÉ MAURÍCIO A GOTTSCHALK E ALÉM, 1808-1889. Tese. Doutorado em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2003.
- VITÓRIO, B. S. IMIGRAÇÃO BRASILEIRA EM PORTUGAL: A IDENTIDADE CULTURAL NAS MARGENS DO DIZER. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.
- YOUNG, R. WHITE MYTHOLOGIES: WRITING HISTORY AND THE WEST. London/New York: Routledge, 2004 [1990]. Disponível em: [http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content\\_id=41616](http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=41616). Acesso em: 14 mai. 2012.